

2.3. FELVILÁGOSODÁS ÉS KÉPHÁBORÚ

Térjünk rá tehát a 18. századra, amely németül a felvilágosodás, franciául pedig, mintha csak az éppen akkori optikai találmányokat akarná ünnepelni, a még inkább beszédes *siècle des lumières*, tehát a fények évszázada nevet viseli. Ebben a században az írásnak, pontosabban a leírásnak olyan technikája alakult ki, amely – ha éppen így akarják látni – a szövegeket először tette kompatibilissé a forgatókönyvekkel. A papíron levő betűket helyesen olvasva látunk valamit – mintha Szent Ignác magányos bibliaolvasását tömegesen alkalmazták volna.

Ennek a fejlődésnek és ennek az évszázadnak a kezdetét, amint a germanista August Langen már rég felismerte, az úgynevezett keretező látás jelöli. Langen terminológiájában ez mindössze annyit jelent, hogy a természet megéneklésekor a versek is olyan technikákhoz igazodtak, amelyek a camera obscura, a laterna magica és a sztereoszkóp révén már utat találtak a festészetbe és a színházba.

2.3.1. Brockes

Vegyük ennek legismertebb és leginkább beszédes példáját, egy verset, amit Barthold Heinrich Brockes, a hamburgi hivatalnok a szép, *Irdisches Vergnügen im Gott* címet viselő, természettani és morális versekből álló verseskötetében jelentetett meg, és amelynek a címe még ennél is szebb, *Bewährtes Mittel für die Augen*:

Ha egy szép vidéken járunk, körös-körül csupa kellem
és a teremtéstől meghatottan úgy esik, hogy a megszokottnál
figyelmesebben

szemléljük annak díszait és igazabban belátjuk,
hogy érzünk még értelmes ösztönöket; úgy találjuk, hogy
a szemünk

(a megszokástól majd elvakítva, s egyben ügyetlenné téve)
a látnivaló számát és báját, a színek harmóniáját és pompáját,

amelyekben túlságosan szertefoszlanak, nem képes rendesen látni.
Úgy tűnik, mintha a gondolatok szóródnának, mint a szemsugár,
és hogy ez a borús oka annak, hogy nem örvendünk a világnak,
sem pedig ISTENT nem tudjuk buzgóbban félni, a teremtésben.
Hagyjuk, hogy a napfénnel együtt látókristályunkba
túl sok látnivaló essen egyszerre, ráadásul mindenfelől.
Ahelyett, hogy eszünk azon fáradozna, hogy egységbe fogja,
egymás után szemlélje és csodálja azokat,
és hogy ebben örömet leljen; visszaszökken, amint a fény és
a pillantás is

visszafelé szökken, meg a szellem is
anélkül, hogy a testet ellátná a szükséges bájjal és renddel,
anélkül, hogy kiváltaná a belőlünk fakadó örömet,
ismeretét és hálát.
Hogy a ború és a hálátlanság forrását, a boldogtalanság

valódi kútját
elapasszuk, és hogy emberhez méltó módon lássunk, azaz
hogy mégis tegyünk valamit
és alkalmassá váljunk a látásra; azt tanácsolom, hogy használjuk
ehhez azt az eszközt,
amely nemrég a mezőn sétálva, véletlenül,
szemlélődés közben jutott eszembe, és amelyet nem is nehéz
alkalmazni. [...]

Egy lapos, nyílt mezőn, ahová sétálni jártok,
és ahol a rengeteg látnivalótól nem láttok mást, csak mezőt s eget,
egyetlen táj helyett ezer, külön-külön szép tájat akarok mutatni.
Csupán egyik kezünket kell összezárni,
és azt a szemünk elé, amolyan perspektíva formán tartani;
a kicsiny nyílás révén a rajta keresztül látott dolgokból
az általános tájból különös táj válik,
ami alapján, ha tudnánk festeni, néhány csinos képet
lehetne rajzolni és festeni. Csak el kell forgatni kissé;
És rögvest egy új, egész másképpen szép tájat látunk.
Annak oka, hogy a szépség számunkra így megsokszorozódik,
egészen pontosan magyarázható: a szemtől a rengeteg látnivalót,
amelyeket túl nagy számuk miatt nem tudunk jól különválasztani,
visszatartjuk, és a sugarak, amelyek a tükröző kristályokba
testük alakjaival a szem idegére esnek

nem csak azáltal világosabbak, hogy szellemünk élesebben
látja őket;

kezünk üregének kicsiny kürtője erősíti
lágú homályával a szemet, s így a szellem képes
nagyobb figyelemmel a különálló dolgokra irányulni,
és a bennük rejlő szépséget erőteljesebben elgondolni.
Kiváltképp cáfolhatatlan, és megingathatatlan igazság marad,
hogy amit az angol Newton ír a szem értelméről,
sokak számára rejtve marad, amint az régebben is rejtve volt:
a látás művészet, az írással és olvasással egyetemben.
Ehhez az ész úgy kell használnunk, mint a többi

következtetéshez,

sőt ahhoz, hogy tisztán lássunk, sokszor inkább más érzékek
kellenek. [...]⁹³

Brockes óta tehát költők is felfegyverzik szemüket, ugyan nem egy valódi, kisméretű távcsővel, amelyet evilági célokra irányítanak (ezt jelentette akkoriban a „perspektíva” szó), hanem annak szó szerint kézzel előállított pótlékával. A látás Newton *Optikájának* ekkor teljesen időszerű felszólítása nyomán válik művészetté, ami a sztereoszkóp típusú művi segédeszközök nélkül egyáltalán nem létezne. A látás új művészete ezzel aztán nem pusztán az írás és az olvasás nála sokkal régebbi művészeteinek magaslatára emelkedik; saját újítását beviszi az irodalom mindkét részébe is.

Amióta a nimfák és az istenek elhagyták Görögországot, a költészet sivár munka volt: kétezer évig azt jelentette, hogy egy témát úgy írtak körül retorikai közhelyekkel, mintha léteznének még nimfák és istenek. Ennek megfelelően az olvasás régi szövegek művészetének eltanulása, illetve a jövőbeni szövegek érdekében végzett gyakorlás volt. E retorika feltételei mellett, amely a jezsuita gyakorlatok kivételével uralta az összes iskolát és egyetemet, az írásnak és olvasásnak nem tárgyai voltak, hanem – ahogy már egy későbbi antik Arisztotelész-kommentár is gondolta – csak küldők és vevők, beszélők és hallgatók, írók és olvasók közti taktikai kapcsolatok. Egy szerzőt imitálni vagy éppen felülmúlni – ez minden, csak nem az írás tárgyvonatkozású működése. Szóvirágokkal és érvekkel hatást gyakorolni az olvasóra vagy lenyűgözni őt, míg nem képes többé megkülönböztetni jót és rosszat – ez maga a cselvetés.

Egészen másképp tesz Brockes, akinek *Fizikai költeményei* nem állnának meg a természeti tárgyak elképzelése, ábrázolása, sőt előállításának nélkül. A költészet tehát – szigorúan Heidegger léttörténete nyomán – a szubjektumok objektumokon, a költőknek a természet szépségein végzett tevékenységévé válik, amely merő tárgyvonatkozásában majdhogynem elvágja a címzettre való vonatkozást. A *Be-währtes Mittel für die Augen*ben csak annyiban jelennek meg versolvasók, amennyiben az író előképül állítja eléjük természeti optikáját. Ő és olvasói nem ahhoz a rengeteg szóhoz tartják magukat, melyeket egy-egy dologról már kimondtak, tároltak és kinyomtatnak, illetve amelyek Pascal vagy Kircher kombinatorikája után még matematikaivá is válhattak. Az írók és az olvasók inkább a tárgyak mint olyanok nyelven kívüli, mert perspektivikus adottságaihoz tartják magukat. Ez egy újfajta írás munkáját rója rájuk, amit (három évszázaddal Brunelleschi után) „perspektivikának” hívnak. A szövegeket a jövőben úgy kell megalkotni, hogy az olvasók a megköltött tárgy nézése nélkül is rekonstruálhassanak egy nézetet, mégpedig nem csupán a távollevő tárgy nézetét, hanem azt a szemléletet vagy perspektívát is, amelyet a nem kevésbé távollevő szerző vett fel a tárggyal szemben. Ezt a képtechnológiát Heidegger teljes joggal a „világkép” vagy a világnézetek „korszakára” kereszteli majd, de csak azért, hogy megszabaduljon tőle. Jelen előadás számára, amely nem tehet mást, mint hogy elemzésekkel támasztja alá Heidegger magasrendű céljait, csupán az a megjegyzés marad, hogy az elfojtott retorika rettenetes bosszút állt az író–olvasó vonatkozásnak az új, közös tárgyvonatkozás miatti elfeledésén – méghozzá olyan szellemek által, amelyek hamarosan bennünket is kísértének majd.

Előbb azonban még néhány szó a tárgyvonatkozásról, ahogy Brockes kézi sztereoszkópja létrehozta. Ő maga elég világosan kimondja, hogy költői eljárása művi, azaz a látás bejáratott szokásainak megtörése, amik normális esetben arról gondoskodnak, hogy Isten akarata szerinti és Istenre vonatkozó evilági örömünk az evilági valóság egyáltalán nem elegendő számú részletét ragadja meg. Ennyiben tehát a szem előtt távcsövet formázó kéz – jóval Brecht előtt – az első elidegenítési hatást idézi elő, csupán azért, mert a költő felfegyverzett szemével harcba száll minden fegyvertelen társa ellen. Csak ki kell cserélnünk a jámbor Brockest agresszívabb íróra vagy francia író társaival, hogy megértsük a látás e tudományosan-tech-

nikailag felvilágosult technikáját. Mikor például Swift Gulliverje megérkezik az óriások országába, amely – mint tudjuk – csak kevés-
sel fekszik északabbra, mint San Francisco,⁹⁴ egyáltalán nincs szük-
sége látcsőre vagy mikroszkópra, mert az óriások az ő emberi sze-
mei számára mindig körülbelül tízszeresére nagyított emberekként
jelennek meg. Ennek a természetbe beépült mikroszkópnak az a
szomorú hozadéka, hogy épp akkor, amikor az óriások királynőjé-
nek legszebb, tízenhat éves udvarhölgyei megengedik Gulliver szá-
mára, hogy amolyan ölebként a keblükön mászkáljon, vagy a mell-
bimbóikon lovagoljon, Gulliver egyáltalán nem érez izgalmat: hi-
szen nemcsak magukat a mellbimbókat látja, hanem körülötte a bőr
minden egyes pórusát is, mint megannyi bibircsókot.

Az udvarhölgyek között volt egy nagyon csinos és nagyon tempera-
mentumos tízenhat éves bakfis, aki gyakran tornáztatott keble he-
gyein és völgyein; sőt egyéb sportokat is űzött velem, melyekről (az
olvasó tán megbocsátja) nem óhajtok itt különösebb részletességgel
beszámolni. Annyit elárulhatok, hogy az egész oly kellemetlenül
érintett, hogy összetett kézzel könyörögtem Glumdalclitchnak: ta-
láljon ki valami ürügyet, hogy ne kelljen többé találkoznom e vir-
gonc hölgyecskével.⁹⁵

Pont az efféle bibircsókok mellett áll ki Denis Diderot, a realizmus
első irodalomteoretikusa, hogy az alakoknak, amelyeket az író a
semmiből teremtett, mégis tökéletes hihetőséget és élethűséget
kölszönözzön. Hiszen ha – érvel Diderot – az olvasó egy irodalmi
hősnő arcán éktelenkedő bibircsók említésével találkozik, kényte-
len bevallania magának, hogy egyetlen író sem találhatott volna ki
ilyen valószínűtlen részleteket, hanem az úgynevezett élet szerint
kellett leírnia. Míg Swiftnél a rútság a szöveg realista tartalma volt,
Diderot-nál a szöveg realista formájává emelkedett vagy absztra-
hálódott.⁹⁶

Hogy rövidre fogjuk: Diderot és német fordítója, Lessing óta az
irodalom maga is kvázi-optikai médiumként működött. Lessing *La-
okoön* című értekezése szisztematikusan összehasonlította a költésze-
tet a festészettel, és eljutott ahhoz a hatáspoétikai imperatívuszhoz,
hogy a költő „oly érzékletessé teszi tárgyát, hogy pontosabban tudo-
másul vesszük [mi, az olvasók – F. K.] szavainál [...]”.⁹⁷ E feladattal

– mindenesetre még annak garanciája nélkül, hogy az olvasó olda-
lán is automatikusan beteljesedik – az irodalom elhagyta a betű Gu-
tenberg és Luther óta biztosan meghatározott birodalmát; s a leírt
tárgyakra eső virtuális fénné, vagy másképp felvilágosodássá vált.

Az optikai hatások terén viszont a jezsuiták ellenreformációja óta
már egy másik hatalom is berendezkedett. Feladatával, ami abban
állt, hogy tárgyakat tárt a felvilágosulásra szoruló közönség elé, az
irodalom szükségszerűen háborúba sodródott. Amint Hegel *A szel-
lem fenomenológiájában* stratégiai szempontból oly elegánsan megfo-
galmazta, ez „a felvilágosodás harca a babonával”.⁹⁸ S amint Jean
Starobinski hozzáfűzte, ez a harc a világosság és sötétség között zaj-
lott. Ennyiben a francia forradalom – ennek Starobinski 1789. *Les
emblèmes de la raison*⁹⁹ című könyvében nézhetnek utána – optikai
médiumként jellemezte magát. Starobinski csak azt mulasztotta el,
hogy a világosság és sötétség közötti harcot a metaforán túlmenően
végigkövesse a harc konkrét eszközeiig. Ezt még meg kell tenni,
már csak ezért is, hogy visszatérhessünk a laterna magica történeté-
re, hogy magyarázatot adhassunk arra, miért vált a romantika iro-
dalma maga is laterna magicává.

2.3.2. Fenomenológia Lamberttől Hegelig

A felvilágosodás harca a babonával – ez egész egyszerűen azt jelen-
tette, hogy az ellenreformáció kezéből ki kell csavarni az optikai il-
lúzió fegyverét, s jobb célra kell felhasználni. Már Brookes sem az
optikai illúziók kedvéért vetette be a keretező látást, hanem azért,
hogy olvasóit tudományos-felvilágosult látásmódra tanítsa. Ezzel
megváltozott az optika tudományának funkciója: Arisztotelészről
Huygensig vagy Newtonig egyenesen kozmikus tudomány volt,
amelyre ráadásul rátette a kezét az asztronómia. Ezzel szemben a
18. században az optika a kartézianus szubjektummal kapcsolódott
össze, melyet a lineáris perspektívával, a camera obscurával és a la-
terna magicával saját maga állít elő. Tehát már nem azt kérdezte,
hogyan jutnak el a fénysugarak a szembe mindenféle tükröződések
és törések után, hanem azzal az új kérdéssel rukkolt elő, hogyan re-
konstruálható a világ optikai adottsága azokból az adatokból, me-
lyek a szem számára (John Locke-i értelemben vett) érzékletekként

állnak rendelkezésre. Ha egyszer ugyanis meg tudtuk nevezni az objektív világ és a szubjektív adottság közti különbségeket, maradéktalanul lelepleztük a papok épp eme különbséget kizsákmányoló csalását.

Az első filozófus, aki ezt a kérdést megfogalmazta, az elzászi Johann Heinrich Lambert volt. 1764-ben jött ide Berlinbe, hogy a Királyi Tudományos Akadémia alkalmazásába álljon. Nagy Frigyes eleinte annyira megrémítették primitív, a tésztákat és az elcukrozott borokat mindennél többre tartó étkezési- és italfogyasztási szokásai,¹⁰⁰ hogy csak Lambert briliáns matematikai ismereteinek igazolása nyugtatta meg. Pedig épp ezek az ismeretek tették lehetővé először a látszat filozófiai-matematikai elméletét.

Lambert már 1795-ben közzé tette egy írását, amely a jellegzetes *Freye Perspektive*¹⁰¹ címet viselte. A „frey” szó itt arra utalt, hogy a perspektíva, ahogyan Brunelleschi és Alberti a festőknek tanította, meglehetősen kötött művészet volt. Fiktív képek esetében, tehát amikor a camera obscurát mint technikai médiumot kiiktatták, a festőnek el kellett hagynia a maga ősi, kétdimenziós médiumát és gondolatban bele kellett helyezkednie az építészek számára idegen technikájába. Csak akkor egyeztek az arányok, eredők és enyészpontok, ha Alberti útmutatása szerint képes volt arra, hogy felvázolja egy tér sík- és függőleges vetületét, amit aztán a festménynek perspektivikusan rövidítenie kellett. Lambert „szabad perspektívája” épp ettől a fáradságtól akarta megkímélni a festőket. Erre azonban csak azért volt képes, mert a mülhhauseni matematikus megértette a nála nagyobb, a szomszédos Bazelben ténykedő matematikust. Leonhard Eulernek sikerült megtszítania a négy szögfüggvény trigonometriáját mindenféle táblázattól vagy empirizmustól. A táblázatok értékeiből azért lettek tényleges matematikai függvények, amelyek egyetlen egy valós vagy Euler után ráadásul komplex változóktól függnek, mert a kör sugarát, amelyen belül kialakul a sinus és a cosinus, a tangens és a cotangens, Euler az egy értékére szabványosította. Másképp: először voltak képesek transzcendens függvényekkel olyan általánosan és elegánsan számításokat végezni, ahogy azelőtt csak az algebrai, azaz többtagú egyenletekkel tudtak.

Eulernek pontosan ezt a trükkjét ültette át Lambert a matematikából a festészetbe. A perspektivikus geometriát többé nem szakaszok hosszának viszonyaiként vagy arányaiként határozta meg euk-

lideszi vagy pitagoreus módon, hanem egy látószög transzcendens függvényeként. Csodálatos, mondják Önök, de honnan kellene a matematikailag iskolázatlan festőknek ismerniük e függvényeket? Egyszerűen onnan, hogy Lambert – azzal, hogy levette a vállukról a számítások terhet – egyszersmind előrágtatta azokat. Lambert, aki amúgy is brillírozott az új mérőműszerek feltalálásának terén, feltalált egy olyan vonalzót, mely rémületet keltett volna Euklidészben vagy Dürerben. Ugyanis a tiszteletreméltó lineáris skálán kívül további négy beosztást is tartalmazott, melyek az egyenessel együtt mind a négy szögfüggvényt rendelkezésünkre bocsátják, legalábbis a -90 és a +90 fok közötti tartományban. Az a festő, aki szert tett egy Lambert-féle vonalzóra, a szabad táj elé léphetett, szemét végigfuttathatta a világon, vonalzóját pedig a rajzon – és mindenféle sík- és függőleges vetület nélkül máris előállt a perspektivikus kép. Művészettörténeti laikusként sajnos nem tudom, hogy tényleges vagy akár híres festők használták-e valaha is Lambert *Freye Perspektive*-jét; de talán a pusztán elve világossá teszi, hogyan képes a szögfüggvények modern trigonometriája matematikai úton újra felépíteni az optikai látszatot és ezzel a látó szubjektum perspektíváját.

Ugyanezt a trigonometriai műfogást alkalmazta Lambert egy olyan optikai résztudományban, amely legeredetibb találmánya volt: a fotometriában. Lambert előtt senki nem tudta volna megmondani, milyen sötét vagy milyen világos egyáltalán az, amit látunk. A fotográfia – ami nem más, mint automatizált lamberti fotometria – ezt megfordítva épp arról gondoskodott, hogy többé egyáltalán ne tudjunk erről a nemtudásról, vagy ne vegyük észre azt. Vegyünk tehát – mint Hoffmann jezsuita templomának esetében – egy fényforrást, melynek energiakisugárzása remélhetőleg konstans, és engedjük, hogy ennek fénye egy egyszínű-diffúz, de görbült felületre essen. Ekkor a szemet szó szerinti látszat vagy visszfény éri, amely nem csak magától a fényerőtől függ, hanem attól a szögtől is, amelyet a fény iránya a felületre azon a ponton bocsátott merőlegesssel képez: $l = k \cdot \cos(a)$.¹⁰²

A két példának, a szabad perspektívának és Lambert cosinus-törvényének (amelyet egyébként ő maga még sinus-törvényként jegyzett le) arra kellett rámutatnia, hogyan tette lehetővé Euler és Lambert új trigonometriája a szubjektív látszat kiszámíthatóságát. Nem maradt más hátra, mint hogy a szubjektum e matematikáját

egész filozófiává építsék ki. Pontosan ezt tette Lambert *Neues Organon*-ja, mely berlini útjának évében jelent meg, és már az alcímben is az új kérdésfeltevésekről árulkodik: *Gedanken über die Erforschung und Bezeichnung des Wahren und dessen Unterscheidung vom Irrtum und Schein*. Önök bizonyára tudják, hogy a filozófiák mindig is tudták, hogy igazság és hamisság között olyan szakadék tátong, amelyet kizárólag ők hidalhatnak át. Kevésbé régi keletű, elsősorban azonban kevésbé világos a különbség az igazság és a látszat között, főleg akkor, ha Lambert nyomán először is tisztázzuk, hogy minden perspektívánál vagy diffúz reflexiónál szükségszerűen optikai látszat keletkezik. A *Neues Organon* (ellentétben az arisztotelészi régivel) azt is megállapítja, hogy a látszat kiváltképp az optikában jelentkezik, és kiváltképp itt kutatták. Hogy erről alkotott fogalmát általánosíthassa, azaz átvihesse mind az öt érzékre, Lambert kitalál egy később filozófiai karriert befutó szót: megveti az általában vett látszattan, azaz a „fenomenológia” alapjait. E tudomány számára – gondolhatják –, igen fontos volt a felvilágosodás harca a babonával, vagy másképp, Lamberttel szólva, „azok az eszközök, melyek segítenek elkerülni a szemfényvesztést, és a látszaton keresztül eljutni az igazsághoz”.¹⁰⁸ Az első „példákat”, amelyeken Lambert programját „megvilágítja”, már csak ennél fogva is saját optikájából veszi: „A testek színe az őket megvilágító fénytől függ. Éjszaka alig megkülönböztethető a skarlátvörös és a fekete. Lámpafénynél úgy tűnik, mintha a kék és a zöld majdhogynem egyszínű lenne. Ugyanaz a fal napsütésben vagy árnyékban nem csak fényességét, hanem fehérségét tekintve is különbözik. Ezek után felmerül a kérdés, hogy mely félynél mutatják a testek természetes fényüket?”¹⁰⁴

A fenomenológia legelőször is annak a tudománya, hogy a szubjektumból és annak főként optikai megjelenéseiből kiindulva kell visszakövetkeztetnünk a dolgok objektív természetére, és ennyiben ki kell küszöbölnünk az érzékek vagy papok okozta mindenféle csalást. De mivel Lambert nem csak a gondolkodásról és a megismerésről, hanem e gondolkodás megnevezéséről is ír, a fenomenológia kérdésfeltevése megfordítható. Lambert már csak briliáns matematikusként is tudja, hogy a gondolkodás nem létezne jelek, a számítás pedig a számok és operátorok helyett álló szimbólumok nélkül. Ezért zárul fenomenológiája a „hatodik résszel”, amely a látszatot nem visszavonja, hanem megkonstruálja. „[...] a fenomenológiát a

maga egészében transzcendens optikának lehetne nevezni, amennyiben az igazból a látszatot, és fordítva a látszattól az igazat határozza meg.”¹⁰⁵ Világos, hogy a „transzcendens” jelző nem abban a hagyományos értelemben áll, ami Isten világon kívüli helyét jelöli. Épp ellenkezőleg, matematikai szakkifejezés, melyet Lambert a transzcendens szögfunkciókból vesz át és vezet be filozófiájába. Kantnak, Lambert fiatalabb barátjának és tanítványának már csak neki kell állnia, és a „transzcendens optikát” olyasvalamivé kell általánosítania, amit azóta transzcendentális filozófiának hívunk. Más, a filozófusok által sajnos ritkán használt megfogalmazásban: a német idealizmus is az optikai médiumok történetéből fakad. Azt, amit a felvilágosodás babona elleni harcának nevez, Hegel nem véletlenül tárgyalja abban a könyvben, amely – Lamberthez egyszerre hűségesen és hűtlenül – *A szellem fenomenológiája* címet viseli. Legalább a korai Hegel nem akarta rögtön Istennel rátörni olvasóira az ajtót, ehelyett az abszolútát minden szubjektív látszat megszüntetve megőrzése utáni végső, perspektivikus enyészpontként akarta megkonstruálni. Mindez csodaszép, de már nem ehhez az előadáshoz tartozik, mert a transzcendens optika Lamberttől Kanton át Hegelig vezető útján elveszti minden matematikai kétértelműségét.

Ezzel szemben a *Neues Organon*nak az *Über die Zeichnung vom Schein* címmel ellátott záró fejezetében épp annak nyújtja összefoglalását, amelyről jelen előadás egész eddig szólt. Szó esik lineáris perspektíváról és festészetről, lineáris perspektíváról és színházépítészetről, sőt végül még lineáris perspektíváról és „költészetről” is.¹⁰⁶ Ugyanis Lambert szerint a „költészet” – mintha csak Brockes szemorvosi tanácsát vagy Diderot bibircsókját általánosította volna – annak a művészetének, hogy „számunkra a dolgokat látszatuk szerint színezzék ki, és képzetük révén teljes mértékben előhívják azokat a benyomásokat, amelyeket magának a dolognak az érzéklete keltene bennünk, ha abból a szemszögből látnánk, amelyikből a költő élénk állítja, és amelybe bennünket mintegy gondolatban behelyez. [...] A dolog azon oldalát, melyet a felvett szemszögből már teljesen elképzelt a költő, minden olyan benyomással együtt festi meg, amelyeket a dolog nála a megismerő erőkre és a vágy erőire gyakorol, és az olvasóknál is gyakorolnia kellene.”¹⁰⁷

A világosság és sötétség közti harc a világítás összes olyan hatását bevitte a polgárok és családjaik egyszerű, hétköznapi éjszakájá-

ba, ami addig csak olyan arisztokratikus tényezőknek állt rendelkezésre, mint amilyenek a fejedelmi udvarok vagy a vallási hatalmak. Mindenütt beköszöntött az akár éjfélig égő mesterséges fény korszaka. Az olyan titkos társaságok, mint a szabadkőműveseké, amelyek – erről már volt szó – csak a régi kézműves titkok nyomdatechnikai úton történt megszűntetése után jöhettek létre, rituáléikat egy részben elsötétített, részben kivilágított éjszakában tartották, miközben e félhomályban sosem lehetett felderíteni, hogy a titkos főnökök a felvilágosodás vagy az ellenreformáció céljait szolgálják-e. Ezért a 18. század titkos szövetségei alkották azt a közös talajt, amelyen katolikusok és szabadgondolkodók, jezsuiták és aufkléristák egyáltalán háborúskodhattak. De azt a talajt is, amin a jezsuita propaganda optikai hatásai kereskedelmi, hogy úgy ne mondjam, csalárd praktikákba fordultak át.

Így bosszulta meg magát a felvilágosodás irodalmán, hogy noha feltalálta az ábrázolásra méltó tárgyak fogalmát, de ezzel elvesztette a címzettjeiről alkotott stratégiai fogalmat. Azok a csalók, akik az optikai médiumokkal ugyan teljesen illuzórikus tárgyakat állítottak elő, de ezt egy stratégiailag pontosan kiszámított publikum előtt tették, csupán azt a lyukat töltötték ki, amelyet a rendszer szabadon hagyott vagy rendelkezésükre bocsátott.

2.3.3. Szellemidézők

A laterna magica többé nem egy hitalapító keresztútjának stációit vagy az elátkozottak pokolbéli kínjait vetítette ki, mint egykor a barokk idején Athanasius Kirchernél. Ehelyett a Cagliostro grófhhoz vagy Casanovához, a szerelem művészehez hasonló kalandorok univerzális fegyvere lett. *Casanova emlékiratainak* második és harmadik könyve¹⁰⁸ beszéli el, hogyan alakított Casanova Cesenában éjnek idején egy mágust, csak azért, hogy elsősorban megszabadítson öt-száz zecchinótól egy ostoba tökfilkót, aki hitt a szellemek által elrejtett kincsekben, másodsorban pedig elcsábítsa ugyanennek a tökfilkónak a lányát. Tervének második fele – mint mindig – játszani könnyedséggel sikerült, de kísérletét, hogy varázslóként lépjen fel, megzavarta egy vihar, melynek villámai sokkal jobban megijesztették az önjelölt varázslót, mint mutatványai a rászédett nézőket...

Casanova egyszeri kísérleténél drámaibb volt annak a csalónak az élete, akinek már a családneve is a felismerhetőségig elváltoztott szándékairól árulkodott: ezt az embert egész egyszerűen Schröpfernek¹⁰⁹ hívták. Kérem engedjék meg, hogy – mivel e történet minden szaván sok múlik – Schröpfer ténykedését Friedrich Zglinicki *Der Weg des Films* című könyvéből idézzem:

Schröpfernek volt egy kávéháza a lipcei Klostergassében, amely nagy látogatottságnak örvendett, főleg mert kitűnő puncsot mértek. A szórakozóhely tulajdonosa – Wilsmann elbeszélése szerint – meszerien értett ahhoz, hogy vendégei előtt a nagy mágus nimbuszával lépjen fel. Diszkréten felfedte, hogy „a szabadkőművesség valódi titkának birtokában van”. Akkoriban sokan kutatták ezt a valódi titkot, hiszen az emberek meg voltak győződve arról, hogy birtokosának korlátlan hatalmat biztosít. A lipcei Klostergasse fogadójának törzsvendégei között is akadtak efféle kétkedők és keresők, köztük nem egy magas hivatali tisztséget viselt. Ezek az emberek igen alkalmasak voltak Schröpfer céljai számára. Óvatosan a közelükbe férkőzött, hogy kikérdezze és rávegye őket kívánságai teljesítésére. Mindazonáltal nem maradt meg üres szavaknál, hanem „tényekkel” rukolt elő. Ezek a tények úgynevezett „nekromantikus” (ezt ma spirituálisnak mondanánk) összejövetelekből álltak, melyek – különös-képp a laterna magica keltette effektusok alkalmazásával – olyannyira rafinált, színpadias körítés dolgoztak ki, hogy még a legjózanabb és legkritikusabb természetű ember is bedőlt neki. A misztikus előadások színhelye az újdonsült „nagymester” fogadójának biliárdterme volt. Schröpfer kimondottan erre a célra alakíttatta ki. Először is minden résztvevőnek alkalomhoz illő mennyiségű puncsot szolgáltat fel. Ezzel nem csupán a forgalmat növelték, hanem a lelket is kellőképpen felkészítették arra, hogy nemsokára csodát lát. Schröpfer csak azután települt át a vendégekkel a biliárdterembe és kezdett bele az előadásba, amikor a puncs már eléggé párologásnak indult, és elködösítette a várakozók agyát. Hogy kotnyeles és hitetlen nézői ne lássanak át a szitán, Schröpfer a legkülönbözőbb előkészületeket tette, illetve szigorú viselkedési szabályokat állított fel. Senki nem mozdulhatott el a helyéről, a sötét teremben csupán egy kicsi lámpa égett, amely gyengén lobogó fényével csak fokozta a komor hangulatot. Tömjénes edények, egy koponya és egyéb misztikus eszköz-

zők egészítették ki a „mágus” kelléktárát. Ekkor vette kezdetét az összeesküvés: egy oltárféleség fölött rettenetes kopogtatás közepette megjelent az előre bekészített szellem, egyfolytában ide-oda libbenve, hol világosabban, hol újra elhomályosulva. Természetesen a *laterna magica* egyik tipikus képéről volt szó, amelyet hátulról vetítettek a felszálló füstre. Villanyozógépek gondoskodtak arról, hogy a nézőket a megnyilatkozás csúcspontján láthatatlan és titokzatos áramutések ériék, a segítők földöntúli és más egyéb hangokat utánoztak.

Wilsmann leírásában Schröpfer, aki előszeretettel viselt magas címeket, és magát Steinach bárónak, vagy éppen az orléans-i herceg fiának tette meg, család üzelméi kezdetén csak Lipcsében tevékenykedett, hamarosan azonban kiterjesztette működési területét és berlini, frankfurti, illetve drezdai utazásokat tett. Fondorlatos képességeinek és nagyszerű kapcsolatainak köszönhetően nemsokára sikeresen maga köré gyűjtötte a legnagyobb tekintélynek örvendő és legvagyonosabb köröket. Buzgón hozzálatott, hogy egy további ügynek híveket szerezzen: saját szabadkőműves páholyt akart alapítani, és kisvártatva valóban mindenünnen érkeztek pénzek. Jóakarói és barátai bizvást utaltak ki számára magas kölcsönöket. Ennek fejében Schröpfer – *nomen est omen* – magas évjáradékot ígért egy több milliót érő kincsből, melyet állítólag egy frankfurti bankházban helyeztetett letétbe. Sokáig képes volt türelmes hitelezőit vigasztalni és mindenféle magyarázatokkal hitegetni. Végül – 1774 október 7. estéjén – minden barátjának azt ígérte, hogy mutat valamit a milliós kincsből. A Klostersgassében, így számol be róla Wilsmann, emelkedett hangulat uralkodott. Mindannyian megjelentek, még a jó csengésű címeket viselő, komoly és gazdag urak is. A puncs jobb volt, mint valaha. A „valódi bölcsességről” és az „örök világosságról” csevegtek. Schröpfer tudásának és hírnevének fényében fürdött – az emberi lelkek elbűvölő patkányfogója.

Úgy tűnt, különösen jól érzi magát, olyan vidám volt, mint még soha, energikus, sziporkázó és humoros. Úgy viselkedett – így állt később a jegyzőkönyvben –, mintha bálba készülne. Csak éjfélkor hagyott valamelyest alább az elevensége. Rövid időre visszahúzódott és megírt néhány levelet. Egy kora hajnali órán felszólította vendégeit, hogy menjenek vele Rosentalba, mert egy „csodálatos jelenséget” mutat. Schröpfer megy az élen, még a szürkületben. Arra kéri

barátait, hogy várjanak egy kicsit, ezek pedig látják, ahogy egyenes tartással, anélkül, hogy körülnézne, egyedül folytatja útját. Befordul a sarkon, ahol fák és bokrok takarják. A lépések elnémultak, semmit sem hallani. Fekete kendőként telepszik a parkra valami természetellenes nyugalom; a férfiak egymásra néznek és nyugtalankodni kezdenek – ekkor ostorcsapásként hasít a csendbe egy dörrenés. Schröpfert holtan találják az erdőben, életét egy szájába eresztett golyó oltotta ki...¹¹⁰

Alkalomadtán hasonlítsák össze ezt a véget Szophoklész *Oidipusz Kolonoszban* című drámájának végével... Schröpfer megkapó története nem szorul magyarázatra, csak néhány kiemelésre és megjegyzésre.

Először is világossá teszi, amire egyrészt a középkor szóbeli, épp ezért technikai kőműves-hagyományai, másrészt pedig a 18. század ugyanúgy szóbeli, viszont okkult szabadkőműves-hagyományai kapcsán már utaltam. A könyvnyomtatás, a camera obscura és a *laterna magica* automatizálta a tudást, ennek visszájaként tehát kialakul a pusztán állított tudás, amelynek egyetlen célja, hogy a technológiát, amelyen alapul, tehát a *laterna magicát* az alkohol segítségével kódósítsa el.

Másodszor azt teszi világossá, hogyan polgárosodott a hajdan volt arisztokratikus vagy vallásos éjszakai fény: a kávéházak, ahogy 1683 után egyáltalán kialakultak – mégpedig azzal, hogy a törököket elűzték az ostromlott Bécs alól, zsákmányul ejtve a török kávékészleteket, melyeket Savoyai Jenő örömeire, de tudtán kívül hasissal keverték –, az éjszaka új világosságából húztak hasznot.

Harmadszor azt teszi világossá, hogy a különböző drogok, a kávévétől kezdve a puncson át a *laterna magicáig* (nem is beszélve a hasisról), milyen összehatásra képesek, hogy az ilyen éjszakákat spirituális félhomálya burkolják. E drogokat tulajdonképpen már csak egymás után ki kellett aknázni irodalmilag, hogy előálljon a romantikus irodalom, mint például E. T. A. Hoffmann *Serapionsbrüder* című elbeszélése a puncsivás rituáléjával, vagy ugyanennek a szerzőnek a már említett *Nachtstücke* című kötete.

Végül pedig, negyedszer (s ez számunkra a legfontosabb), Schröpfer azt igazolja, hogy a *laterna magica* technikái a 18. században nagy lépést tettek előre: először a mesterséges éjszakai félho-

mályban vált lehetségessé, hogy a kivetített szellemekbe és kísértetekbe technikai életet leheljenek. Még ha ez az élet nem a filmtovábbítás mechanizmusa volt is, hanem csak annak a füstfüggönynek a lobogása, amire a laterna magica kivetítette virtuális képeit, a varázslámpa és a tömjénes edények schröpferi elrendezése világosan mutatja, hogyan állították elő történetileg a filmtechnológia kíváncsalját a felvilágosodás és a babona, a megvilágosodás és a család zűrzavarában.

Amit Edison és Lumière-ék egy évszázaddal Cagliostro és Schröpfer után véghezvittek, ezek szerint nem valamiféle időtlen szükségletet elégített ki, sem az emberiség valamiféle, Zglinicki szerint időtlen idők óta meglevő álmát; ellenkezőleg, történetileg előállított vágyakra adott válasz volt, mégpedig technikai, így tehát végleges válasz.

Mintha csak az illuzionisták és mérnökök e váltófutását akarnák bizonyítani, 1800 körül ténylegesen léteztek olyan bűvészek, akik éppúgy, mint Schröpfer, pénzért és az illúzió kedvéért vetették be laterna magicájukat, miközben az optikai médiatechnológia tudományos fejlesztésén dolgoztak. Csak a belga Étienne Gaspard Robertsont nevezem meg, aki a filmtörténetben azért vált ismertté, mert kísértet-projekciói még elegánsabban és élethűbben zajlottak a Schröpferéinél, pusztán azért, mert laterna magicáját egy nagy, könnyedén és zajtalanul gördülő kerekekkel felszerelt kocsira erősítette, ami, akár csak a jövő filmkamerái, képes volt észrevétlenül körbe-körbe haladni a teremben. Az illúzió fokozása kedvéért Robertson előszeretettel lépett fel régi kolostorokban, mintha a laterna magica ellenreformációs eredetére akart volna emlékeztetni, az előadás helyszínét szolgáló termet pedig koponyákkal, sírkövekkel és csontokkal töltötte meg, mintha csak egy expresszionista némafilmet akarna forgatni, vagy a mai vidámparkok technizált szellemvasútjait akarná felszerelni.¹¹¹ Amit azonban a filmtörténetek nem említene, hogy ugyanez a Robertson 1802. március 2-án egészen másfajta környezetben, nevezetesen a francia akadémia előtt, bevonult a tudománytörténetbe is: ahelyett, hogy mint Schröpfer, pusztán képzeletbeli szellemek elektromos ütéseit mérje a babonás nézőkre, vagy mint Casanova, egy villám természetes elektromosságától rémüljön meg, Robertson két egyszerű szénrudat helyezett az éppen akkor feltalált Volta-elem szolgáltatása

elektromos áram alá. Aztán a szénrudakat egyre közelebb tolta egymáshoz, amivel a döbbszerű nézőket másodpercekre elvakító szikrát idézett elő közöttük, amíg csak a szén el nem égett és a fény újra ki nem hunyt. Ezzel feltaláltatott a szénlámpa, az első mesterségesen előállított fényforrás, amely versenyre kelhetett a Nappal vagy a villámmal, következésképp létfontosságúvá vált a fotográfia és a film számára.

2.3.3.1. Schiller

A Robertsonról, tehát a 18. és a 19. század, illetve illuzionizmus és tudomány közötti hídról tett kitérő után térjünk azonban vissza a történetileg felébredt vágyak általában vett problémájához. A tétel úgy hangzott, hogy mozgó képeket először a felvilágosodás babona elleni harcában mutattak be tömegesen, s ezzel a tömegek által vágyott dolgokká váltak. Minél inkább fáradoztak azonban e vágyak teljesítésén a bűvészek, annál inkább megnőtt mozgó képeik illúzióként való leleplezésének ezzel ellentétes, stratégiai vágya. Amint Cagliostro, Casanova vagy Schröpfer esetei szomorúan bizonyítják, ez a felvilágosodás majd mindig sikerrel járt – s a lipcsei parkok hűvös hajnalai egyre több öngyilkos holttestére virradtak. Ennél fogva – s ez itt a második tétel – a mozgó képek iránti kielégítetlen vágy egy másik médiumot fejlesztett ki, amely e vágyat a film feltalálása előtti időkben legalább a képzelet tartományában képes volt kielégíteni: ez volt a romantikus irodalom. (Zárójelben jegyzem meg, hogy számos germanistával ellentétben a romantikán az úgynevezett német vagy weimari klasszikát is értem.)

Ezt előfeltételezve könnyű a második tétel bizonyítása. Vegyük például az első német kísértetregényt, Schiller befejezetlen *Der Geisterseher*-jét, ami 1787 és 1789 között jelent meg a Thaliában, Schiller saját folyóiratában, önmagukban is izgalmas folytatásokban. A hős egy német protestáns fejedelem fia, akit már csak néhány élő, nála előkelőbb rokon választ el a fejedelmi tróntól. Amint 1903-ban egy germanista hamisítatlan pozitívista módon kimutatta, ez a fiú akár még egy württembergi herceg is lehetett, aki bizonyíthatóan hitt a spiritizmusban vagy szellemidézésben, és Károly Jenő herceg, azaz Schiller saját pedagógusának vagy kényurának halála után egy ide-

ig jó kilátásokkal nézett a trónörökség elébe. Miközben tehát ez a hős a nemesek számára éppenséggel előírt lovagi túra okán éppen Velencében időzik, egyik kellemetlen rokona rejtélyes és minden bizonnyal nem természetes módon elhalálozik. Mindenesetre a herceg Velencében olyan jelzéseket kap, hogy egy titokzatos személyekből álló csoport, mindenekelőtt azonban egy Örménynek nevezett személy érdekelt abban, hogy eltegyék láb alól e kellemetlen rokonokat, így segítve a herceget a fejedelmi trón megöröklésében. A regény első része azonban elsősorban egy szellemidézésről szól, amelyet Velence hátsó utcáiban, tehát a szép Brentában, egy bizonyos Szicíliai rendez a herceg és kísérete számára.

Amikor visszatértünk a terembe, nagy, szénnel rajzolt kört találtunk, melyben mind a tízen kényelmesen elfértünk. Körös-körül, a szoba mind a négy fala mentén felszedték a padlózatot, mondhatni egy szigeten álltunk. Egy fekete kendővel borított oltár állt a kör közepén, amely alá vörös atlaszból terítettek szőnyeget. Az oltáron egy felütött kaldeus Biblia hevert egy koponya társaságában, amelyre ezüst keresztet erősítettek. Gyertyák helyett szesz égett egy ezüst tartóban. Sűrű tömjénfüst borította homályba a termet, s majdnem elhalt benne a fény. A szellemidéző hozzánk hasonlóan levetette ruháit, csak még mezítláb is volt; csupasz nyakában emberhajból font láncon amulett függött, ágyékát fehér szoknya takarta, melyet titkos jelek és szimbolikus alakok díszítettek. Felszólított bennünket, hogy fogjuk meg egymás kezét, és burkolózzunk mély csendbe; először is azt ajánlotta, hogy ne intézzünk kérdéseket a jelenséghez. Az Angolt és engem (úgy tűnt, bennünk bízik a legkevésbé) arra kért, tartsunk két meztelen kardot mozdulatlanul keresztbe, egy hüvelyknyire a feje fölött, ameddig csak a történet zajlik. Félhold alakban álltuk körül, az orosz tiszt szorosan az Angolhoz préselődve, s így legközelebb az oltárhoz. A varázsló most arcát kelet felé fordítva a szőnyegre állt, szenteltvizet szórt mind a négy égtáj felé, és háromszor meghajolt a Bibliával szemben. A szellemidézés, amelyből semmit sem értettünk, egy negyed óra feléig tartott; ennek befejeztével a mögötte legközelebb állóknak jelt adott, hogy erősen ragadják meg egymás haját. A leghevesebb rángások közepette háromszor a nevére szólította az elhunytat, miközben a harmadik alkalommal a kereszt felé nyújtotta a kezét –

Egyszerre mindnyájan úgy éreztük, mintha villám csapott volna belénk, hogy kezeink is eleresztették egymást; a házat hirtelen mennydörgés rázta meg, zörögtek a záruk, becsapódtak az ajtók, a tömjén edényének fedele lecsapódott, a fény kialudt, s a szemközti falon a kandalló fölött emberi alak mutatkozott, véres ingben, sápadtan, egy haldokló arcvonásaival.

– Ki hív engem? – kérdezte egy tompa, alig hallható hang.¹¹²

Amint később kiderül, a testi alak, amely oly durván elűzi a Szicíliai által megidézett szellem fantazmagorikus alakját, nem más, mint az Örmény. A Szicíliait letartóztatja a velencei rendőrséggel, majd cellájában arra kényszeríti, hogy elárulja a hercegnek a mágikus színrevitel összes technikai trükkjét. A herceg – és vele együtt a regényolvasó – megtudja tehát, hogy a halandó ember szellemét egy rejtett laterna magica vetítette mesterséges füstfüggönyre, és a minden jelenlevő által érzett áramütés egy rejtett elektromos áramforrásból, tehát valószínűleg egy leideni palackból eredt (hiszen Volta-elem akkor még nem létezett). Csakhogy jelen előadás hallgatói számára aligha van szükség erre a rendszeres felvilágosításra: a Szicíliai minden egyes szeánszában máris felismerték Schröpfer rendezvényeit, a fiktív Velencében pedig a történeti-empirikus lipcsei kávéházat.

Az újévet, e század utolsóját, azzal a kíváncsisággal kezdem, hogy kezdődjön mindenkinek jól és folytatódjon ugyanúgy. Ez persze nem azt jelenti, hogy minden jó elhatározásnak, amelyre rávették magukat, be is kell teljesülnie. Legelőször is az az elhatározásom teljesül, hogy az újévvél rátérek az előadás második részére, nevezetesen az optotechnikai médiumokra. A mai előadással szomorú véget érnek azok az irodalom- és művészettörténeti elbeszélések, melyekkel eddig igyekeztem szórakoztatni Önöket.

Schiller regénye, amint már hangsúlyoztam, folytatásos regény, ami minden erejével azon van, hogy minél jobban izguljon az olvasó. Ezért lép elő hirtelen a szellemidézők köréből az Örmény, aki megakadályozza a Szicíliai csaló mesterkedéseit, és a kétdimenziós kísértet helyett egy háromdimenziósat varázsol elő. Az Örmény, mintha csak a felvilágosodás babona ellen folytatott hegeli harcát allegorizálná, a dezilluzionálás hatalma és egy méginkább megtévesztő illúziókeltés hatalma között ingázik. Azzal, hogy a Szicíliait kiszol-

gáltatja a velencei rendőrségnek, majd szisztematikusan kihallgatja a börtönben, a herceg számára egyrészt technikai szempontból világos felvilágosítással szolgál minden olyan trükkről, amellyel a szellemidézés élt. Másrészt viszont ez a látszólagos felvilágosítás a regény második részében maga is stratagémának bizonyul, melynek védelmében az Örmény egy első szintű varázslat leleplezése után, a legkisebb gyanú keltése nélkül, rátérhet egy második szintű varázslatra. Még az is kiderül, hogy a Szicíliai csak az Örmény által felfogadott gazfickó volt, és szándékosan átlátszó csalásának kellett a tulajdonképpeni csalást előkészítenie. Tehát nem arról van szó, hogy a regény pusztán önmaguk kedvéért lépteti fel a szellemeket, úgy mond pusztán kíváncsiságból, hanem arról, hogy egy német, s ezáltal bizonyos mértékben felvilágosult abszolutisztikus herceget rávegyenek arra, hogy újra higgyen a jelenségekben általában. Ennek az optikai hitnek a foglalatja viszont a katolicizmus, közelebbről pedig a jezsuita rend nevet viseli a regényben. Csupán egy évtizeddel azután, hogy a legtöbb közép-európai állam, sőt még a Vatikán is beszüntette a jezsuita rend működését, minden egy olyan rend mesterkedései körül forog, mely azzal akarja visszaszerezni a német fejedelemségek fölötti hatalmát, hogy a protestáns trónörökösöket vagy meggyilkolja, vagy megtéríti az egyedül üdvözítő egyházhoz. A korai szabály *cuius regio, eius religio* legalábbis *pro forma* egészen az Első Birodalom Napóleon általi szétzúzását közvetlenül megelőző időkig érvényben volt. Az illúziókeltés összes technikája, amelyet Schiller abból merített, hogy jól ismerte Schröpfert, ennek megfelelően a német csalótól a titkos, katolikus szervezethez vándorol, s így az ellenreformáció korábban vázolt elmélete olyan irodalmi támaszra lel, amely problémamentesen kiegészíthető egy filozófiaival is. Kant *Az ítélőerő kritikájában* mutatja be annak bizonyítékát, hogy a legmagasabb rendű fenséges az emberi képzelőerő számára (méghozzá ellentmondás nélkül) a – mózesi törvények értelmében vett – képnélküli Isten, és hogy következésképp ezt megfordítva, a vallás képekkel való mindenféle fölszerelése eleve a kormányzatok hatalommal való visszaélése, amelyek a maguk részéről kizárólag ellenreformációsok lehetnek:

Pontosan fordítva van: mert ahol az érzékek már semmit sem látnak maguk előtt, ám az erkölcsiség félreismerhetetlen és kiolthatatlan

eszméje mégis megmarad, ott inkább arra van szükség, hogy a határok nem korlátozza képzelőerő lendülete lefékeződjön, és ne fokozódjon entuziazmusig, mintsem arra, hogy az eszmék erőtlenségétől félve képekben és gyerekes csinálmányokban keressünk segítséget számukra. Ezért is engedték meg szívesen a kormányzatok, hogy a vallást gazdagon ellássák ilyen tartozékokkal. Így próbálták ugyanis megkímélni alattvalóikat attól a fáradságtól, egyben meg is fosztani őket attól a képességtől, hogy lelki erőiket kiterjesszék a számukra önkényesen megszabható határokon túlra, amelyek között, mint pusztán passzív lényeket, könnyebben lehet kezelni őket.¹¹³

Schiller regénytöredékében pontosan ez az ellenreformációs stratagéma arat győzelmet: a herceg – tudjuk meg az utolsó megjelent oldalról – az imént vett részt először katolikus szentmisén. A térítés efféle csodái azonban nem bizonyultak elegendőnek ahhoz, hogy felvilágosult nemeseket a schröpferi vagy a Szicíliai által használt laterna magica-féle masinákkal rászedjenek. Az Örménynek, néhány távcsöves trükköt eltekintve, inkább egy hölgyet kellett a herceg számára elővezetni, akibe egy olyan jövődöbéli romantikus, mint a herceg, nem mulaszthatott el beleszeretni. Így hát a hölgy, aki úgynevezett Göröggént természetesen a legnemesebb német származással bírt és németül beszélt, szeretője előtt az első alkalommal álarcban és jámbor katolikus módon jelent meg Velence egyik híres barokk templomában, azaz csupa ellenreformációs szentképpel, mennyezetfestménnyel stb. körülveve. Ez az első pillantás – amelyen a romantikus szerelem *per definitionem* alapul – olyan színrevitele, amely első pillantásra a schilleri regénytechnika visszaeséseként hat: Schröpferből Tintorettóba, a laterna magicából a hagyományos táblaképhe. De mekkorát tévedünk!

Ugyanis amikor a herceg szolgálai és kísérei az ő megbízásából megpróbálnak Velencében a templomi látogatása után azonnal eltűnt Görög nyomára bukkanni, végre szóhoz jut – vagy inkább papírra vettetik – az a médium, amely a hercegbe ellenállhatatlanul romantikus szerelmet plántált. Amint annak 1999-ben mindannyian fájdalmasan tudatában vagyunk, létezik médiatechnika szerelem nélkül, de nem létezik szerelem médiatechnika nélkül. Schiller fedelmi szellemidézőjének esetében ezt az erotizáló médiumot semmi esetre sem festészetnek hívták, hanem irodalomnak. Kísérei szá-

mára ugyanis csak azért bizonyult lehetetlennek, hogy Velencében a Görög nyomára bukkanjanak, mert a herceg az irodalmi írásmódhoz való esztelen ragaszkodásában képtelen volt leírni a nőt. Schiller szavaival:

[...] csak az volt a baj, hogy a leírás, amit a herceg adott róla [a görög nőről – F. K.], egyáltalán nem volt alkalmas arra, hogy egy harmadik személy számára felismerhetővé tegye. Éppen hogy a szenvedélyes figyelem, amivel mintegy bekebelezte az asszony látványát, akadályozta meg abban, hogy *lássa*; mindarra, amire mások leginkább odafigyelnének, teljesen vak volt; leírása után inkább hajlottak arra, hogy az asszonyt Ariostóban vagy Tassóban, mintsem egy velencei szigeten keressék.¹¹⁴

A rendőrségi személyleírások, útlelvizsgálatok és általában a nyombiztosítás a fotográfia feltalálása előtt elméletileg és gyakorlatilag is megoldatlan problémájára még visszatérek. Jelen pillanatban elegendő az a probléma, miért nem volt képes a herceg látni, következőképp leírni szeretett Görögjét. A megoldás a szövegben rejlik: a nő képét egyáltalán nem észlelte, hanem a leghíresebb szerelmes verses regényekben, Tassónál és Ariostónál olvasta. Szerelme szerelmes regénybeli szerelem, az Örmény stratégiai műfogása pedig abból állt, hogy a laterna magica átlátható optikai illúzióit a romantikus irodalom keltette átláthatatlan illúziókkal váltsa fel. Ezzel azonban a regénybeli gonosz pontosan ugyanazt a médiumot veszi igénybe, mint Schiller, a regény szerzője. És mert Schiller nem hagy kétséget afelől, hogy regénye az óskatolikus, elsősorban jezsuita mesterkedések ellenében írt számtalan felvilágosult vitairat egyike, a regénybeli gazember és a regény írójának e technikai identitása azt jelenti, hogy a kiterjedt képháborúban a romantikus irodalom maga szándékozik az illúziókeltés ellenreformációs technikái helyébe lépni. Schiller szellemidéző hercege tehát azt bizonyítja, hogy a Lessing által csupán imperatívusként vagy célkitűzésként megfogalmazott követelés, miszerint az olvasóknak inkább tudatában kell lenniük a szerző képzeteinek, mint a leírt és olvasott szavaknak, időközben valóban olvasókat teremtett. Ezúttal csak arra térhetek ki, hogy 1800 körül az írás- és olvasástanítás milyen új technikái vezettek már a kisgyermeknél is ahhoz, hogy – történelmi újdonságként – megta-

nultak csendben olvasni. Ami e gyakorlat célját illeti, legyen elegendő Hegel híres diktumával szólva annyi, hogy csak a néma olvasás vetheti meg minden szubjektumban a bensőségesség alapjait, és hogy e bensőségesség számára az olvasott optikai képzetei állnak elő.¹¹⁵ De ha még mindig kételyek merülnének fel azzal kapcsolatban, hogy Schiller fiktív hercegének olvasói minőségében minden faktikus olvasó modelljeként vagy mintaképeként kell szolgálnia, mindez elillan annak a mondatnak az olvasásával, amelyben Schiller folyóiratának olvasói számára előre jelezte regénytöredékének ideiglenes végét, amely sajnos végleges maradt. Így ír:

Az olvasót azonban, aki itt szellemeket látni remélt, biztosítom, hogy még jönnek; csak hogy ő maga is látja, hogy ennyire hitetlen ember esetében, mint amilyen *** herceg ez idő tájt, a dolog egyáltalán nem alkalmas.¹¹⁶

Az „itt” az idézetben egyértelműen azt jelenti: itt, ebben a folyóiratban, itt, a regényemben, itt, ezeken a nyomtatott oldalakon, melyek Gutenberg óta százával vagy ezrével lehetett előállítani ugyanolyanokat. Ez az irodalom fantasztikus igénye, amivel – amennyire én látom – sem korábban, még óeurópai időkben, sem később, már technikai körülmények között sem élt. A klasszikus-romantikus korszak számára viszont ez az igény magától értetődő volt mind az írók, mind az olvasók számára. Schiller regénytöredékéhez képest csak néhány évvel később jelent meg szintén Jénában Johann Adam Bergk, a lipcsei magántudós *Die Kunst, Bücher zu lesen* című könyve, mely nem kevésbé határozottan lépett fel a vallásos babonával szemben, mint a *Der Geisterseher*. Mégis kivételt jelentett: ha ugyanis minden vallásos szkepszis ellenére mégiscsak megjelenhetnek a szellemek, akkor szellemes könyvekben, és csak azokban lehet találkozni velük.¹¹⁷

Ezek a megjegyzések nem történetivé vált szójátékok, melyek egyszerűen a jelentés és a kísértet értelmében vett szellem között ingáznak. Sokkal inkább a fikcionális szövegek készítésének módját írják le, amely a film- és televízió-tudomány számára is – illetve éppen hogy az ő számukra – kiemelten fontos. Hogy tiszta vizet öntsünk a pohárba: bizonyos médiatudós kollegáktól eltérően, akik először francia regényekből doktoráltak, majd habilitációjukban felfedezték a francia mozit, ma pedig csak azt a feladatot látják ma-

guk előtt, hogy az irodalmi szövegek megfilmesítésének elméletéről és gyakorlatáról egyik könyvet a másik után adják ki – tehát a filológusi munka efféle olcsó modernizálásaitól eltérően arról van szó, hogy megértsük, az irodalom mely történeti formája teremtette meg egyáltalán megfilmesítésének lehetőségfeltételét. Ennek megragadása nélkül megmagyarázhatatlan marad, miért írták át mondjuk Alexandre Dumas regényeit, mint például *A három muskétást* százsámra játékfilmekké, miközben a régi európai irodalom – Ovidius *Átváltozások*jától a hatalmas barokk regényekig – egyszerűen tiltakozik a megfilmesítés ellen. Még ha az *Odüsszeiát* egyszer meg is filmesítik Hollywoodban, akkor úgy és csakis úgy, ahogy egy 19. századi regényszerző mesélte volna el.

Lotte Eisner *The Haunted Screen*¹¹⁸ című könyvében ugyan pontosan és helyesen állapította meg, hogy a korai játékfilmek nagymértékben visszanyúltak az irodalmi romantika témáira és technikáira, de a magyarázatot nála is hiába keressük.

Ha viszont a találgatásom helyesnek bizonyul, a megfilmesíthetlenség és megfilmesíthetőség, a romantika előtti és romantikus szövegek közti különbség teljes egészében a médiumok képháborújában rejlik, amelyet a romantikus irodalom egy időre – a színről lassan lelépő ellenfelekkel, például az egyházzal szemben – a maga javára döntött el. A felvilágosodás babona elleni harcában, mint minden történetben, az azonos visszatérése győzött. Más szóval, a könyvek felvilágosodásnak nevezett előállítására maga is képtechnológiává vált.

Sőt ennél is tovább mehetünk egy lépéssel, és az optikai hallucinálhatóságból, amelyre az irodalom 1800 körül tett szert, visszakövetkeztethetünk a történeti változáson keresztülment hétköznapi észlelési módra. Hiszen közismert, hogy az európaiak és az észak-amerikaiak az első sokk után meglehetősen gyorsan és problémamentesen megtanulták a játékfilm részleteit mint olyanokat kibetűzni, tehát a vágásoknál nem gondolták, hogy ezzel a cselekményt is feldarabolják, nagyfelvételeknél pedig nem gondolták, hogy ezzel az ember fejét leválasztják a törzséről. Ezzel szemben más kultúráknak, mielőtt még médiakonszernjeink a második világháború után megkezdték volna az észlelés világméretű gyarmatosítását, nehézséget okozott, hogy az eleven képekből álló szintaxist egyáltalán követni tudják. Ezért kézenfekvő a feltételezés, hogy a képszekvenciák látásának képessége abból a történelem során megszerzett képességből

fakadt, hogy a betűszekvenciákat ne mint olyanokat, hanem mint képzeletbeli képszekvenciákat kövessünk. A néma olvasás tanításával az európaiak és az amerikaiak a mozi potenciális alattvalóivá váltak.

Schiller szellemidéző hercege nyilvánvalóan nem elegendő egy ilyen merész tétel alátámasztásához. Regényolvasóként az ember nem tud meg semmit saját tényleges olvasási technikáiról, csupán nőképeiről, melyek úgy hangzanak, de csupán hangzanak, mintha Tassónál vagy Ariostónál olvasta volna őket. Épp ezért irodalomtörténeti akadályversenyünk lezárásaképp, tehát a vegytiszta média-technológiába való átvezetesképp, vessünk még egy pillantást Ernst Theodor Amadeus Hoffmannra és a legszűkebb értelemben vett romantikára.

2.3.3.2. Hoffmann

Ugyanazokban az években, amikor Étienne Gaspard Robertson hangtalanul mozgó laterna magicájának köszönhetően ódon kolostori templomokat töltött meg kísértetképekkel, jelent meg Hoffmann romantikus rémregénye, *Az ördög bájitala*. A regény hasonló régi kolostori templomokban játszódik, illetve hasonló bájitalokról és drogokról szól, nevezetesen egy általános optikai hallucinációról, amelyről még megbizonyítjuk, hogy egész egyszerűen az olvasás új, hangtalan technikájának korrelátuma. Mert ami Schillernél csupán üres ígéret maradt – a szellemek még csak most jelennének meg az olvasónak, miközben a szerző épp elhatározza, hogy félbehagyja regényét –, Hoffmann egészen szó szerint és technikai értelemben veszi. Nem csak fiktív alakjainak vannak újra és újra jelenéseik, hanem a regény egészében véve olvasók számára készített optikai jelenségként működik. Az úgynevezett kiadó előszava, *de facto* természetesen a regényszerző Hoffmanné, így hangzik az elsőtől az utolsó szöveg:

Oh, ha elvezethetnélek, kegyes olvasó, ama sötét platán alá, ahol először olvastam Medardus testvér különös történetét! Mellém ül-nél az elrejtett kőpadra, az illatozó cserjék és tarka szirmú virágok között; akárcsak én, te is vágyódva néznéd a kéklő hegyeket, amelyek csodálatos alakzatokban tornyosodnak az árnyas fásor végén, a napsütésben terpeszkedő völgy felé. De aztán körültekintesz és alig

hús lépésnyire mögöttünk egy gótikus épületet pillantasz meg, amelynek kapuját sok-sok szobor ékesíti. A platán sötét lombozatán át szentek képmásai figyelnek rád tiszta, csillogó szemekkel, a hatalmas falakat élénk színekkel díszítő freskók.

A nap izzó piros fényben áll a hegyen, esti szellő kél, élet, mozgás mindenütt. Különös, suttogó és zizegő hangok futkosnak a fák és bokrok között; messziről úgy hat, mintha lassan, lassan énekké és orgonazúgássá hangosodnának. A kert fasorain égre emelt, áhítatos tekintettel komor, hallgató férfiak járnak, bő ráncú ruhában. A szentképek elevenedtek volna meg és szálltak le a magas párkányzatról?

Az ott ábrázolt csodás mondákból és legendákból titokzatos borzongás árad s leng körül téged; mintha most játszódna le a szemed előtt, s bármi történéjék, mindenben hiszel.

Ha ebben a hangulatban olvasnád Medardus történetét, többé te se tartanád a lázas képzelet összevissza játékának a barát fura látomásait.

Kegyes olvasóm, szentképeket, kolostort és szerzeteseket láttál – valljam-e be, hogy a b.-i kapucinus kolostor pompázatos kertjébe vezettelek?

Egyszer valamikor néhány napot töltöttem itt s a tiszteletre méltó rendfőnök, mint afféle érdekességet, megmutatta Medardus bártnak a levéltárban őrzött feljegyzéseit. Nagy nehezen legyőztem aggályoskodásait s a feljegyzéseket el is olvashattam; az aggastyán szerint ezeket az irományokat rég el kellett volna égetni.

Félek, kegyes olvasóm, hogy te is a rendfőnök véleményén leszel, s ezzel a félelemmel nyújtom át neked a feljegyzésekből írt könyvet. Ám ha rászánod magad, hogy hűséges jó barátként csatlakozz Medardushoz, a sötét keresztfolyosókon és cellákon, s a tarka – lehető legtarkább – világon áthaladó útját, s vele együtt vállald élete minden borzalmát, rémületét, esztelenségét és bohóságát, úgy talán gyönyörködni is tudsz majd a Camera obscura előtted felsorakozó változatos képeiben. Megeshetik az is, hogy mindaz, amit testetlen tünénynek hittél, egyszeriben érezhetővé, kézzelfoghatóvá válik, csak mert erősebben rányitod a szemedet. Megtalálsz a rejtett csírák, amelyet a sötét végzet küldött e világra, s amely buja növénynyé fejlődve, ezer meg ezer indát bocsát, amíg csak egyetlenegy virága gyümölcsé nem érik, gyümölcsé, amely minden éltető nedűt magába szív s a csírák megöli.

Amikor Medardus feljegyzéseit nagybuzgón végigolvastam – ami nem ment könnyen, mert a megboldogult igen apró, olvashatatlan szerzetes-betűkkel írt –, magam is arra a véleményre jutottam, hogy amit mi általában álomnak és képzelgésnek nevezünk, valójában annak a titokzatos fonálnak a látható megnyilatkozása, amely egész életünket áthatja, s minden vonatkozásban megrogzít; ám elvesztett ember az, aki azt hiszi, hogy e felismeréssel együtt oly erő birtokába jutott, hogy kényekvére szétszakíthatja e szálát és ellenszegülhet a fölöttünk uralkodó sötét hatalomnak.

Kedves olvasóm, talán te is ugyanezt fogod érezni – nyomós oka-im vannak, hogy tiszta szívből ezt kívánjam neked.¹¹⁹

Ez egyszer teljes terjedelmében idéztem, hogy bemutassam azt a következetességet és rendszerességet, amellyel a romantikus regény minden könyvtechnikai kérdést képteknikaiba vezet át. Hoffmann, aki sem *Az ördög bájitalának*, sem többi elbeszélésének nem volt kiadója, s nem is csak régi könyvekből másolta ki őket, hanem (amint *A homokemberben* írja) történeteit először színes víziókként látta maga előtt – ez a Hoffmann tehát azt találja ki, hogy a szöveget egy régi kéziratból vette, mely a maga olvashatatlanságában a könyvek másolásának Gutenberg találmánya előtti, szerzetesi gyakorlatára utal vissza. Hoffmann azonban nem akarja olvasóit a betűk kibogarászásának problémáival zaklatni; az előszó nem az említett szerzetesi kéziratot mutatja be, hanem azt a tájat, amelyben Hoffmann először olvasta a kéziratot. Freud szép megjegyzése nyomán betűk „nem bukkannak fel a szabad természetben”,¹²⁰ az olvasók tehát, akiket Hoffmann *de facto* természetesen csak betűi segítségével vezethet a „sötét platán” alá, semmit nem vesznek észre abból, hogy olvasnak. A néma és tudatlan olvasás 1800 körüli gyakorlása első győzelmét aratta. A második, stratégiai szempontból döntő jelentőségű nemskára követi az elsőt: a táj, ahova Hoffmann vezeti vagy csábítja az olvasót, nem más, mint amelyben a kolostor található, ahol maga a regény cselekménye kezdődik és végződik. A képzelet segítségével e tájba helyezett olvasók tehát ugyanazokat az egyházi festményeket és szentképeket látják, amelyeket a hős látott. És amikor ezek a képek „megelevenednek” és leszállnak „a magas párkányzatról”, az olvasók is pontosan abba a kábult vagy hallucinatorikus állapotba kerülnek, mint a regény hőse: ők is egy festett szent „fura látomásában” része-

sülnek, aki egyben az összes regényalak szerelmének egyetlen és vérfertőző tárgyává válik.

Hoffmannnak csak nyugtáznia kell ezt az optikai eksztázist, s jó osztályzattal jutalmazni: „Kegyes olvasóm, szentképeket, kolostort és szerzeteseket láttál – valljam-e be, hogy a b.-i kapucinus kolostor pompázatos kertjébe vezettelek?” Jelen előadás kontextusában viszont ennél több szót kell ejteni erről: a tény, hogy a romantikus regény cselekménykészletét „szentképekkel”, „kolostorral” és „szerzetesekkel” kimerítően számba lehet venni, semmi másnál nem erősíti jobban a tételt, miszerint e regény eredete éppen az e hatalmak elleni képháborúban keresendő. Annak a kolostornak a priorja, ahol a regény cselekménye játszódik és ahonnan a regénybeli ön-életrajzi kézirat származik, el akarta égetni az „irományokat”, ezzel szemben a szerző Hoffmann áthág minden feleslegessé vált, mert vallásos tilalmat (csupán egy évtizeddel az összes kolostori könyvtárnak a Birodalmi Választmány 1803. február 25-i főhatározata értelmében történt kifosztása után, ami a szerzetesi tudást egyetemi tudássá változtatta, s ezen felül a müncheni Egyetemi Könyvtár gazdag kéziratállományát eredményezte), és az említett irományokból először is szerzői jog által védett regényt, másodsor pedig köztisztviselői jog által védett melléktevékenységet csinál. Mégpedig azzal az eredménnyel, hogy a regényolvasó tulajdonképpen egyáltalán nem is „a feljegyzésekből írt könyvet” veszi meg; amit megszerez, inkább – idézem – a „Camera obscura előtted [ti. az olvasó előtt – F. K.] felsorakozó változatos képei”.

Erre már csak azt mondhatjuk, amit a matematikusok: *quod erat demonstrandum*. Egyszerűen írva áll, hogy maga a német romantika sikeresen örökébe lépett a reneszánsz camera obscuráinak és a barokk laterna magicáinak. Mindazonáltal még szólunk e győzelem magas áráról, arról a tényről, hogy majdnem egy fél évszázadig fékezte a német médiakutatást, mert úgy tűnt, hogy az olvasók lelkének képzeletében már minden történeti vágy beteljesült a képek iránt. Ha – Novalisszal szólva – a „valódi olvasás során”, tehát az alfabetizálás új, általános iskolai technikáinak elvégzése után tetszőleges regényszerzők „a szavak szerint látható, benső világa” bomlik ki, vagy Hegellel szólva, a napnyugati gondolkodás egész története e történet hegeli leírásának átfutásával „képek galériájává”¹²¹ zsugorodik, akkor az irodalom az írás általa birtokolt monopóliumának

történelmi leáldozásával behozta a camera obscura és a laterna magica összes privilégiumát. 1820 körül már csak e varázs tökélyre fejlesztésének vagy technizálásának ellentétes választási lehetőségei kínálkoztak. A technizálás pedig azt jelentette – s erről a következő alkalommal lesz szó –, hogy éppen az az alapvető hiányosság szűnik meg, amelyből az irodalmi, s ezáltal képzeletbeli camera obscurák éltek. Hogy az olvasók továbbra is vegyék a romantikus regényeket, teljesen lehetetlennek kellett lennie, máshol, mint papíron tárolni azt, amit Hoffmann „belső arcnak” nevezett, azaz életre keltését és kiszínezését a tökéletesen alfabetizált olvasóra és annak bensőséges-ségére kellett hagyni. Attól a pillanattól fogva, amikor mozgó képek mindenféle irodalmi leírás vagy a festő kezének mindenféle segítségével nélkül, még ha az egy camera obscura által készített mintát követett is, kerültek papírra, véget ért az írás és a papír monopóliuma. Ezt a lépést a Niépce és Daguerre által feltalált fotográfia tette meg, s már az utóbbi feltaláló neve is háborút jelent. *Post tenebras lux*, a sötétség után fény – ezt a címet adta Niépce fia egyik vitairtának. Mielőtt azonban szemügyre vennénk ezt a fényt, amely egyébiránt az infravörös vagy az ultraviola egészen új típusú sötét-ségeit hozta létre, néhány megjegyzést teszünk e romantikus olvasási technika filmtörténetéhez.

2.3.4. Romantikus költészet

Ismét úgy tűnik, mintha a filmtörténészek között csak Virilio ismer-te volna föl a kapcsolatot egyfelől a néma, romantikus olvasás és a filmnézés között. A lutheránus családapák közül, akiknek nagycsaládjuk körében minden vasárnap hangosan fel kellett olvasni az Új Testamentum vonatkozó passzusát, senki nem jutott volna arra a gondolatra, hogy a szöveget egy laterna magica képéhez hasonlóan hallucinálja. Csak a csendes, magányos olvasó olvasása működött úgy, mint a szövegben megnevezett optikai adatokra nyíló perspektíva.¹²² Ez az olvasó azonban mindenekelőtt, ellentétben a sztereoszkopikus színház sok száz látogatójával, egyedül volt. Ezért és csak ezért volt képes ellátni perspektíváját – amelyet egyetlen színházlátogató társa és annak az övétől eltérő nézőtéri helye sem vont kétségbe – minden szükséges hittel, ami azt jelenti, minden szüksé-

ges illúzióval. Virilio francia gondolkodóként a párizsi metrón utazó újságolvasó példáját választja, hogy ezzel igazolja, senki sem szereti, ha valaki a válla fölött az ő újságját olvassa. Nekem pedig, egykori germanistaként inkább Goethe *Vonzások és választások*ának klasszikus példáját kellene hoznom, amely 1809-ben először fogalmazta meg ezt a szabályt, de a szabály alóli kivételt is: Eduard, Goethe magányos olvasója ugyanis kivételt tett, ha a válla fölött vele együtt olvasó lényt Ottiliának hívták, tehát egy nem kevésbé képzeletbeli szerelem tárgya volt.

Nem eshet nehezünkre, hogy a magányos olvasó épp annyira vitathatatlan, mint amennyire képzeletbeli perspektíváját Virilio nyomán a játékfilm érzékelésére vonatkozó képesség történeti előtanulmányaként ismerjük fel; az olvasás kizárólagossági szabálya alóli kivételben pedig – Virilión egy kis lépéssel túlmutatva egyúttal – a filmcsillagok egyfajta történeti előtanulmányát. Végére még előttem áll a feladat, hogy meghatározzam a *pinup-girl* fogalmát. Ehhez Hoffmann regényének előszaván túlmenően magának a regénynek a szövegébe kell bepillantunk. Az előszó szerint a kolostor kertjében, magányos olvasás közben az olvasó belső szemei előtt alászállnak a szentek a párkányzatról. Nem árulunk el túl sok mindent azzal, ha elmondjuk, hogy Hoffmann regénye belső cselekményében is – illetve éppen hogy abban – nem szól másról, mint erről. A Medardus nevű barát, akinek szubjektív perspektívája körül forog *Az ördög bájitalában* minden, alapvetően csak olyan hölgyekbe szeret bele, akik Szent Rozália – az említett kolostor templomában felállított – festményére hasonlítanak. Ezen égi-földi kavargás történelmi oka megint csak az ellenreformáció, közelebbről pedig egy festő, aki a regényhős ósátyjaként olyannyira szó szerint vette a barokk templomi megbízást, miszerint olyan szentképeket kell alkotnia, amik a templomlátogatók érzékiségét is – illetve éppen azt – felajzzák, hogy Szent Rozáliájához egy világnagy örömlányt választott (akit Vénusz asszonynak is neveztek). És még ha az egyház ezt a bűnt a festő egész nemzetiségére kiterjedő átokkal jutalmazza is, azért ez nem jelent akadályt számára abban, hogy az örömlányt ábrázoló szentképet továbbra is közszemlére bocsássa: ennyire nyilvánvalóan szükségük volt már az európai hatalmaknak is a maguk *pinup-girl*jeire.

Medardus, a festő leszármazottja regényhősként azonban sajnálatos módon éppen hogy nem jut arra a nyilvánvaló következtetés-

re, hogy minden érzékisége egy történelmi hatalom műve. Minden romantikus olvasó prototípusaként – az Önök közt ülő hölgyek pedig bizonyára észrevették, hogy Hoffmann előszava csak férfiaknak szól – a hős inkább azon fáradozik, hogy a Roózáról készült szentképet a saját válla fölött áthajoló, vele együtt olvasó hölgygel azonosítsa. Az, hogy szerelme saját vérrokonának bizonyul, nem sokat változtat a dolgon. Ennél fontosabb, hogy Medardus a fiatal lány gyónatójaként és hitoktatójaként minden tudását latba veti, hogy a keresztény hit szavait olvasható, mögöttes erotikus értelemmel lássa el:

Látni Auréliát, a közelében lenni, csak épp ruháját megérinteni! Elég volt ennyi, hogy lángba boruljak. Éreztem, hogy vérem izzó árama felszáll gondolataim titokzatos műhelyébe, s ím a vallás csodás titkairól kezdtem beszélni, tüzes szavakkal, amelyeknek igazi értelmé forró, sóvárgó szerelem s eszeveszett kéjvágy volt. Azt akartam, hogy parázsló szavaim villanyos ütésként hatoljanak be Aurélia lelkébe, s ne tudjon ellenállni nekik. A lelkébe dobott képek észrevétlenül bontakozzanak ki benne, rejtett jelentésük ragyogva, lángolva bújjon elő, árásszák el keblét ismeretlen élvek sejtelveivel, amíg csak kimondhatatlan vágytól gyötörve és tépve karjaim közé nem dobja magát!²³

Más szavakkal: amíg a regény az előszó szerint camera obscuraként működik, a regényhős laterna magicaként jár el, illetve csábít. A képek reprodukciója képek produkciójába csap át. És az erotikus *images* női lélekbe történő vetítése sikerrel jár. Aurélia a barát menyasszonya lesz. Medardusnak ugyan nem sikerül beszélgetés közben elcsábítania menyasszonyát, egyszerűen azért, mert az átkarolás pillanatában Szent Rozáliának, a hölgy hasonmásának figyelemzetően szemérmes képe jelenik meg belső szemei előtt. Amikor viszont Aurélia romantikus-magányos olvasóvá válik, már szinte semmi nem áll a regény cselekménye és a *coitus*, a szentkép dicsérete és a vérfertőzés közé.

Most már több napja nem láttam. A hercegnővel egy közeli vadászkastélyba kocsizott. Nem bírtam ki tovább, odasiettem én is.

Késő este érkeztem meg. A kertben belebotlottam a komornám-ba, az megmutatta Aurélia szobáját. Halkan, nagyon halkan nyitot-

tam ki az ajtót, beléptem: fülledt levegő, csodás virágillat szállt bódítón felém. Emlékek ébredtek bennem, megannyi sötét álom... Nem Aurélia szobája-e ez a báró kastélyában, ahol... Mintha ott ólalkodnék mögöttem valaki... Lelkemben felsír a kiáltás:

– Hermogén!

Iszonyodva rohantam előre, a füle ajtaja félig volt betámasztva. Aurélia, háttal felém, egy zsámoly előtt térdelt. Remegve pillantottam hátra: senki...

– Aurélia, Aurélia! – suttogtam erre nagy gyönyörűségemben. Megfordult, gyorsan, de még mielőtt felállott volna, már mellérogytam és szorosán átkaroltam.

– Leonard, szerelmem! – súgta fülembé.

Tomboló vágy, vad, bűnös éhség erjedt, pezsgett ereimben. Aurélia erőtlenül csüggött karomban, haja kibomlott s vállamra hulltak gazdag fürtjei; lányos keble duzzadt; lihegett – nem ismertem magamra... Magamhoz rántottam, ő erőre kapott, szemében izzó láng gyúlt ki, amelyet nem láttam még nála, tüzesebben viszonzta kéjes csókjaimat.¹²⁴

Ezt az erotikát már csak médiatechnikailag kell továbbfejleszteni, azaz az olvasóközönséget mozilátogatókkal és filmkészítőkkel helyettesíteni, hogy megértsük századunk szexualitását. A *Gravity's Rainbow*-ban, Thomas Pynchon terjedelmes világháborús regényében szerepel egy Gerhard von Göll nevű, fiktív expresszionista rendező, akinek mesterműve az UFA gyártásában készült, s a beszédes *Alpdrücken* címet viselő film. Margarethe Erdmant, az összes von Göll-produkció filmszillagát a film (a szó minden értelmében vett) csúcspontján először (amint azt már Önök is meg tudnák jósolni) az ellenreformáció egy sötét nagyinkvizitora kínozza, rögtön ezután viszont megérkezik az úgynevezett „sakálférfiak”, azaz beöltözött babelsbergi statiszták, és „rávetik magukat a megkötözött bárónőre, hogy megerőszakolják és szétszaggassák. Von Göll egyszerűen hagyta tovább venni a kamerákat. A kópiák számára természetesen megvágta az anyagot”. A „vágatlan eredeti” ezzel szemben – pont úgy, ahogy a szerzetes kézírata jutott el a priortól az E. T. A. Hoffmann nevű szerzőig – Dr. Joseph Goebbels „magángyűjteményében landolt”.¹²⁵ A film szó szerinti értelemben vett csúcspontja által viszont nemcsak a női filmszillag esett teherbe – miközben a gyer-

mek lehetséges apjának találgatása közkedvelt társasjátékká vált –, hanem médiatechnikai fertőzés révén mozilátogató nők ezrei, de még azok barátnői is. Végezetül a filmet megtekintő egykori V2-mérnök élményét idézem:

Aznap este erekcója volt, amikor kilépett az UFA-moziból a Friedrichstrasséra, és mint bárki más, kizárólag arra gondol, hogy hazamegy és gyorsan megbasz valakit, egészen addig, amíg teljesen meg nem alázza. ... Istenem, Erdman gyönyörű volt. Vajon hány férfi csoszog ki innen, bele a berlini gazdasági válságba, ugyanezt a képet cipelve magával az *Alpdrücken*-ből egy nő valami halvány, kövér mentségeként? Vajon mennyi árny-gyermeket nemzenek Erdmanon ma este?¹²⁶

A regény szerint éppen ezek az árnyékgyermek szolgáltatták a második világháborúnak és a német hadseregnek a katonák számára szükséges *pinup-girl*öket, akik sok esetben erotikus filmek kimevített képei voltak, és azok mind a mai napig.

Nekünk azonban e csúcspont után el kell hagynunk az irodalmat annak minden álom- és árnyképével, hogy végre belekezdjünk a valós képek archeológiájába, tehát a fotográfia előtörténetébe. Előbb azonban hadd mutassak rá arra, hogy *Az ördög bájitalában* szereplő egyszerre szent és istentelen *pinup-girl*, ez a Rozáliából és Auréliából összeálló kettős megvilágítás önmagáért beszélő módon még nem rendelkezett a tömegművészet korunkra jellemző hatásával. Épp ellenkezőleg: minden kudarcra ítélt kísérlete ellenére, hogy elcsábítsa Auréliát és ágyba bújthasson vele, Medardus maga lesz az individuum, nevezetesen a romantikus szerző. Megbánja bűnös világi életét, visszatér a kolostorba, ahonnan egykor Rozália-Aurélia csábítása elcsalta, és újból aláveti magát szerzetesi előjárója autoritásának. Aki azonban gyakorlatias bünbánatként valamilyen, az óeurópai időkben teljesen hallatlan és egyáltalán nem jámbor dolgot parancsol meg neki – azt ugyanis, hogy egyszerűen írja meg életének regényét.

– Még egy vezeklést mérek rád [szól a prior Medardushoz – F. K.], Medardus testvér!

Alázatosan megkérdeztem, mi az.

– Jegyezd fel pontosan életed történetét – felelte a prior. – Nem szabad elhagynod egyetlen szakaszát sem, semmit abból, amin átesél. Még a legjelentéktelenebb részletet is le kell írnod, főleg mindazt, ami világi kóborlásaid tarka forgatagában történt veled. Képzleted varázsoljon vissza a világi életbe! Még egyszer át fogod érezni egykori léted borzalmait és sivár kedvteléseid, azt, ami iszonyatos és kacagtató volt benne. Talán itt-ott Auréliát másként fogod viszontlátni, nem éppen a vértanúhalált halt Rozália nővér képében. De ha valóban megszabadultál a gonosz szellemtől és túl vagy minden földi kísértésen, úgy felette maradsz az eseményeknek, szárnyalón, mint magasabb rendű szellem, és minden felújult benyomás nyomtalanul suhan át lelkeden.¹²⁷

A rendfőnök e parancsával zárul számunkra az érvelés köre. A regény elején, a kiadó előszavában az olvasó azt az ígéretet kapta, hogy Medardus életének „minden borzalmát, rémületét, esztelenségét és bohóságát” úgy látja majd maga előtt, és úgy gyönyörködik majd benne, mint a „Camera obscura [...] változatos képeiben”. A regény végén pontosan ugyanezt ígéri Medardusnak, a jövőbeli regényhősnek és regényszerzőnek, ha az írás útján idézi fel saját életét. Tehát teljesen ellentmondásosan egy egyházi instancia engedélyezi, hogy a „fantázia” Auréliát, aki ugyan időközben jámbor halált halt, mégis szexuális tárgyként vagy *pinup-girl*ként optikai úton hallucinálja. Az egyház, más megfogalmazásban, már nem is egyház; a camera obscura és a laterna magica trükkjeinek elsajátítása révén romantikus irodalommá változott, amely mind a fiktív szerző, mind pedig a célba vett olvasó számára optikai hallucinációként működik. A belső képeket, amelyeket ez a szerző úgy mond laterna magicaként sugároz, az olvasókat mint camera obscurákat érik el, mert a romantikus irodalom mint olyan minden erotikát magába gyűjtött.

Ezzel ér véget az optikai médiumok rövid művészettörténete. Remélem, legalább az irodalmi alfejezet szórakoztató volt a sok kísértettel és szexualitással. Most viszont kérem, nyissanak egy új, ennél szárazabb fejezetet, amelynek hosszú ideig meg kell lennie nők és erotika nélkül, egyszerűen azért, mert az európai tudományokról szól.

3. OPTIKAI MÉDIUMOK

3.1. FOTOGRAFIA

3.1.1. Előttörténet

Mostantól nem a laterna magicáról és camera obscuráról lesz szó, amelyek csupán hatáspoétikai metaforák voltak olyan regényekben, mint amilyen Hoffmanné is. Ahhoz, hogy új fejezetet nyissunk, melyet a fotográfia elő- és korai történetének hívhatunk, e két berendezés csupán eszközszerű valóságában fontos, amit pedig a 15., illetve 17. századtól számíthatunk. A camera obscurával adott volt az első képeket vevő, a laterna magicával pedig az első képsugárzó technika. Az egyetlen dolog, amely a fotográfia kialakulása előtt egyáltalán nem létezett, a tárolás technikája volt, hogy a fogadott képeket tértől és időtől függetlenül továbbíthassák, illetve a tér egy másik pontján vagy egy másik időpontban újra elküldhessék azokat. Tehát a fotográfia kialakulásához (az itt még helyüket nem nagyon lelő shannoni funkciókra visszanyúlva) egy neki megfelelő csatornára volt szükség. A romantikus irodalom e csatorna nemlétének szisztematikus kihasználásán alapult. Ha a regényeknek sikerült a magányos olvasóban laterna magica-szerű képeket előhívni, úgy ezeknek a belső képeknek – már csak a regény sikeres eladása miatt is – alapvetően nem volt szabad tárolhatóknak lenniük. Walgenstein óta a valós képeket közismert módon csak akkor lehetett tárolni, ha – mint például a növényi levelek esetében – a pusztá vázokra csupaszították le, majd nyomdafestékebe mártották azokat. A természet önmagáról készített lenyomatának e fáradságos eljárása képezte az egyetlen kivételt az alól a szabály alól, hogy a képek tárolásának az emberi szem és az emberi kéz köztes állomásain kellett keresztül mennie, azaz festészeté, s ezzel művészetté kellett válnia. És amint az elméleti részben jeleztem, az emberi szem nevű interfész a képbe mindig beviszi a képzeletbelit is,