

Asbóth, az Álmodó és (most) Wim Wenders

Amikor az első hírek bejárták a világsajtót Daguerre szenzációs találmányáról, sokakban túlzott remények éledtek a fényképezéssel kapcsolatban. Olyan könnyen hordozható és különösebb szaktudás nélkül kezelhető eszközök képzelték el, amellyel bárki felvételeket készíthet lakása ablakából, megörökítheti élményeit utazás közben, mozgó tárgyra vagy élőlényre irányíthatja lencséjét akár a mozgó kocsiból is, a képek pedig színesek lesznek, mint a természet maga. Ludwig Schorn és Eduard Kolloff, akik 1839-ben a *Das Kunstblatt* hasábjain először mutatták be alaposabban a német közönségnek az új eljárást¹, mindenekelőtt ezeket az elvárásokat igyekeztek lehűteni. Bonyolult, laboratóriumot és kémiai szaktudást igénylő eljárásról adtak hírt, melynek jelentősége mindenekelőtt mozdulatlan, merevedett emberek, archiválásra méltó tárgyak (épületek, romok, ásványok, növények stb.) megörökítése, a festő vagy a rajzoló hosszú és fáradságos munkájának kiváltása lehet.

Helyesebb lenne persze nem túlzott, hanem elsietett reményekről beszélni: amit akkor elképzelték, ma már minden turista számára magától értetődő valóság. A mobiltelefonokba szerelt kamerák, a digitális fotózás korában pedig az egész folyamat még gyorsabbá és egyszerűbbé vált: immár nem csupán a felvétel, hanem a felvételről való megszabadulás is csak gombnyomás kérdése.² Rögzítés és megsemmisítés felelőtlen könnyedsége a képek értékének

¹ *Der Daguerreotyp*. In: Shröttker, Detlev (Hrsg.): *Von der Stimme zum Internet. Texte aus der Geschichte der Medienanalyse*. Vandenhoeck & Ruprecht Göttingen 1999. 49–51.

² „A digitalizálással megint egyszer sokkal gyorsabbá vált minden. Úgy is lehetne fogalmazni, hogy visszafordíthatjuk amit ráfordítottunk, azaz negatív módon birtokolhatjuk az időt. A digitális készülékkel meg nem történtté tehetem a képet, amennyiben megnyomom a »delete« gombot, és eltüntettem a képet. A fényképezés aktusa le sem játszódtott, ott sem voltunk, egyáltalán nem is láttunk semmit.” Wenders, Wim: *Auf der Suche nach Bildern – Orte sind meine stärksten Bildgeber*. In: Maar, Christa / Burda, Hubert (Hrsg.): *Iconic turn. Die neue Macht der Bilder*. Köln, 2004. 283–284.

inflálódásával jár együtt. Annál is inkább, mert amikor *képet* rögzítünk, sok esetben meglévő *képeket* is újra-rögzítünk, hirdetésekkel teleragasztott falakat, graffitiket, óriásplakátokat, televíziós képernyőket és utcai kivetítőket. Fölöttük azonban könnyen elsiklik a tekintet: a modern, városlakó ember számára természetes közeg a képekkel teli világ – éppen ezért válhat érzéketlenné a képek iránt.

Ez az élmény persze nem vadonatúj. „Képek keresése, a képek »fel-keresése« értelmében egyre ritkább.”³ – fogalmaz a filmrendező Wim Wenders, majd Peter Handkére hivatkozva Cézanne-t idézi: „A dolgok eltűnnek. Sietnünk kell, ha még látni akarunk valamit.”⁴ A francia festő szavaihoz pedig a következő kommentárt fűzi: „Akar-e még egyáltalán látni a néző? Képes-e még látni? Ha a dolog, vagy a néző pillantása tetszőlegessé válik, ha többé nem a szemlélő és a szemlélt egységének nyugalma uralkodik, hanem a hektikusság és a felcserélhetőség, akkor jogos Cézanne félelme. Akkor hamarosan nem léteznek többé a dolgok, és nem létezik a szemlélő sem, legalábbis olyanként nem, aki *észre-vételez*. [...] A konzumkorban a látás kiment a divatból.”⁵

Wenders kommentárjához hasonló véleményt fogalmazott meg *Álmok álmodója* című regényében Cézanne kortársa, Asbóth János. Főhőse, Darvady Zoltán, a kora reggeli órákban betéved a velencei dózsepalota még néptelen udvarára, leül a lépcsőre, és átadja magát a gyönyörnek, melyet a múlt művészi emlékeinek szemlélésében lel. Órákig ül ott, szívja magába a hely szellemét, és azon töpreng, hogy a modern kor embere számára miért nem adatik meg a látvány ilyen mélységű *észre-vételezésének*, átélt észlelésének a lehetősége. „Külsőleg elvégzünk mindent gyorsan, belemélyedésre teljes odaadással nincs időnk, türelmünk. A munka s a küzdelem örökös lázában lázat keresünk az élvezetben is. És mint a nővel a világfi, úgy szeret, íme, végezni veletek is, művészetnek örök remekei, a mai világ fia. Ha szakít magának időt tisztább élvezetre, ha felkeresi gyönyöreidet, sem kedve, sem érkezése, sem érkeke odaadó élvezésre nincs, hanem múzeumokat állít, hogy egy-egy óra alatt futhassa végig annak ezreit, aminek egyikét is fenékiig élvezni örök

³ „Das Suchen im Sinne von »Be-Suchen« der Bilder findet immer weniger statt.” In: Wenders, i. m. 284.

⁴ „Die Dinge verschwinden. Man muss sich beeilen, wenn man noch etwas sehen will.” In: Wenders, i. m. 284.

⁵ „Will der Sehende überhaupt noch sehen? Kann er noch sehen? Wenn entweder das Ding oder der Blick des Sehenden beliebig geworden sind, und wenn nicht mehr die Ruhe einer Einheit zwischen Schauendem und Geschautem, sondern Gehetztheit und Austauschbarkeit herrschen, dann hat Cezanne mit seiner Befurchtung Recht. Dann gibt es die Dinge bald nicht mehr, und auch nicht den Betrachter, zumindest nicht als einen, der die Dinge *wahr-nimmt*. [...] Im Konsumzeitalter ist das Sehen aus der Mode gekommen.” Wenders, i. m. 284.

szépségében nem lehet soha. Nehéz munkát, fárasztó terhet csinál ebből is, undort és fásulást gyorsan szülöt. És ahol lángelme századokon át halmozta össze remekeit, kora reggeltől késő estig otromba vezető által hurcoltatja magát végig, hogy már egy óra múlva ne legyen többé képes egyébrek, mint a cicerone szellemének felfogására, hanem egynéhány nap múlva elmondhassa, hogy látott, s élvezett mindent, s rohanhasson tovább, újabbat látni, élvezni.”⁶

Darvadyn viszont a szemlélő és a szemlélt egységének Wenders által emlegetett nyugalma uralkodik, melyből angol turisták egy csoportjának érkezése zökkenti ki: a *missek* egyike útikönyvből kezdi recitálni „az udvar látványosságait, míg a többi leeresztett álkapcával hallgatja”.⁷ Fényképezőgép ugyan még nem lehet náluk, de a világhoz való viszonyulásuk már olyan, amelynek természetes tartozéka a fényképezőgép: eszköz annak gyors megörökítésére, amit csak futólag vettek szemügyre, megörökítésére annak, hogy ők *ott voltak*: a tipikus turistafotó sohasem a dózsepalota udvarát mutatja, hanem mosolygó turistá(ka)t a dózsepalota udvarán. Mindez Joachim Paech meglátását igazolja, mely szerint a technika utána siet a szemléletbeli változások keltette elvárásoknak: a fényképszerű látás megelőzte a hordozható Kodakok megjelenését, így érthető, hogy a turisták, mint ez Schorn és Kolloff idézett tudósításából kiderül, Daguerre eljárásának szabadalmaztatása után azonnal ilyen könnyen kezelhető eszközökre vágytak.

A képek inflálódása természetesen azokat érinti legérzékenyebben, akik képekkel dolgoznak. Olyan fotósokat, filmeseket és az írókat, akik a látvány felszínességével az átélt befogadást állítják szembe, akik a látvány *megszólalásában*, reflektálttá válásában érdekeltek. A rendelkezésükre álló eszközök természetesen eltérnek egymástól. Az eltérések előnyeinek és hátrányainak felmérése egyrészt a képkalkotás neurobiológiai sajátosságainak, másrészt a szavakkal való leírás, az *ekphrasis* történetével és problematikájával való megismerkedést igényli.

1. A látvány megszólalása

Wim Wenders filmjeiben *megszólalnak*, azaz intellektuális tartalommal, üzenettel telnek meg a képek. Reflektálttá azonban csak a saját alkotóművészetéről *önleírást*, kora populáris filmjeiről *másleírást* nyújtó esszéjében válnak. Ami a másleírást illeti, Wenders úgy látja, hogy a hollywoodi tömegfilmekben a történet dominál, a *good story*, míg a helyek csupán kulisszák, következésképpen a látvány, a film képi világa nem alkot a történettel szerves egységet.

⁶ Asbóth János: Álmodók álmodója. In: *Régi magyar regények II.* Sajtó alá rendezte Szilágyi Márton. Bp., é. n. [1995]. 14.

⁷ Asbóth, i. m. 16.

Wenders természetesen nem történet-ellenes, vallja azonban – és a másleírás itt megy át önleírásba – hogy nem helyszínt kell keresni a történeteknek, hanem megkeresni a helyszínek történeteit.⁸ Saját filmjeinek alakulástörténetét kivétel nélkül úgy írja le, mint a helyekre és a helyek történeteire való rátalálás történetét. A *Berlin felett az ég* például akkor keletkezett, amikor nyolc év Amerika után visszatért Európába, és Nyugat-Berlinben telepedett le. A szülőföldre való visszatérés a szülőföldön lakókra terelte az érdeklődését, és ez az érdeklődés abból a milióból táplálkozott, amelyet Berlin biztosított számára. „Igen, ennek a városnak a történetét akartam valamilyen módon elmesélni. A város még ketté volt osztva. Két különböző nép élt itt, noha látszólag ugyanazt a nyelvet beszélték. Az ég volt az egyetlen, amely akkor ezt a várost összekötötte. A projektnek ezért adtam a *Berlin felett az ég* nevet. Semmiféle történetem nem volt ehhez a filmhez, még csak halvány sejtésem sem. Nem voltak figuráim. Azon a vágyon kívül, hogy minél mélyebben ássam bele magam ebbe a helybe, nem volt semmi.” Figurákra természetesen szüksége volt a forgatáshoz, és többféle ötlet is felmerült az agyában: küldönc, taxifőőr, tűzoltó, orvos, biztosítási ügynök – mind olyanok, akik sokat járnak a várost. Egyikkel sem volt teljesen elégedett. Miközben ő maga is a várost járta, feltűnt neki, hogy Berlinben milyen sok az *angyal*: temetői és köztéri szobrok, domborművek, utcák és terek nevei. Jegyzetfüzetében, ahová az ötleteit írta fel, keményen tartotta magát a bejegyzés: „A várost az angyalok perspektívájából elmesélni...”, miközben más ötletek önmaguktól veszítették érvényüket. „A város maga volt az, amely kiválasztotta a főszereplőjét. Biztos voltam abban, hogy gondoskodni fog a történetéről is.” Forgatókönyv nélkül kezdett forgatni, a film úgy készült, mint a költemény, egyik sor hozta maga után a másikat, egyik jelenet az utána következőt.

Néhány titkon készült és a német belső határon átcsempézett képsor kivételével a helyszín mindig Nyugat-Berlin. Wenders ugyan azt szerette volna, ha az ő angyala a Brandenburgi kapu tetejéről tekint szét az egész városon, de a kelet-berlini forgatásra nem kapott engedélyt. *A maga láthatatlan angyalai nem fognak átjönni a falon*, közölte vele az NDK-beli filmminiszter, miután halálra rohogte magát a film ötletén. Nyugat-berlini utcák, terek, épületek és épületbelsőik láthatók tehát a fekete-fehér (bár néhány kocka erejéig időnként színesbe váltó) filmen, mégis, amikor hallgatóimmal a berlini egyetemen, akikkel Asbóth regényét elemeztük, megnéztük Wenders filmjét, az volt az érzésük, mintha a hajdani Kelet-Berlint látták volna viszont: sötéte, sötéte színek, lepusztult utcák és épületek. Pedig annak idején éppen az volt a

⁸ „Meine These ist, dass Orte Geschichten erfinden und dass sie auch dafür sorgen, dass sie erzählt werden. Für meine Filme trifft das jedenfalls zu. Paris Texas ist da keine Ausnahmeerscheinung.” Wenders, i. m. 293.

feltűnő, idézték egykori emlékeiket, hogy Kelet-Berlin sivárságához képest mennyire színes, képekben gazdag volt a város másik oldala. Wenderst azonban nem Nyugat-Berlin érdekelte, hanem a város egésze, amelynek nyugati szektorai, fallal körülvéve, éppoly szürkék és sivarak voltak az ő angyalai számára, mint a város szovjet zónája. Foglár a börtönben, ahogyan egyik hallgatóm fogalmazta, a közös szürke ég alatt.

Az ég tehát mindig szürke volt Wenders Berlinje fölött, noha sokszor süt itt, sütött akkor is a nap, de őt ez nem érdekelte, pontosabban nem ezt vette észre. Esszéjében pedig reflektált arra is, hogy miként lehet szürkének érzékelni és ábrázolni azt, amit mások általában színesnek látnak. „Filmesek és fotósok alkalmasint megtalálják, amit keresnek, pontosabban azonban inkább csak azt keresik, amit meg *akarnak* találni. Többnyire arra nyitottak csupán, amire éppen *nyitottak*.” Ilyennek írja le a saját gyakorlatát, még kifejezetten dokumentumfilmek forgatása esetén is: a rendezőnek van a valóságról valamilyen víziója, amelyhez azután megkeresi a képeket. Pontosabban nem is kell keresnie, számára ezek a képek adottak, és nem mások.

Azt látjuk-e tehát, ami van, vagy abból, ami van, azt látjuk csupán, amit éppen látunk?

Foglalkoztatta ez a kérdés az *Iconic turn. A képek új hatalma* című kötet szerkesztőit is, és megválaszolására külön fejezetet szenteltek a vaskos tanulmánykötetben *Képek a fejben: a belsőtől a külső képig* címmel. Az itt olvasható három tanulmány közös alapját a szerkesztők a következőképpen foglalták össze: „Természetesnek tűnik számunkra, hogy látunk, mégis tudjuk ma már, hogy amit észrevételezünk, az nem hű leképezése egyféle mindörökké létező valóságnak. Amit látunk, az sokkal inkább agyunk komplex konstruáló munkájának, az ott zajló interpretációs folyamatoknak az eredménye.”⁹ A fejezetet Wolf Singer tanulmánya nyitja, mely az újabb neurobiológiai kutatások eredményeiről számol be. Ezek alapján az agyat nagymértékben aktív, a benne genetikailag rögzült és az egyén által megszerzett ismereteket a különböző érzékszervek üzeneteivel összevető, önreferenciális rendszerként mutatja be, mely abból a kevésből, melyet az érzékszervek számára a világból közvetítenek, koherens képét alkotja meg a világnak. A legérdekesebb pedig az, fogalmaz Singer, hogy az ember ennek az interpretatív folyamatnak az eredményét magával a *valósággal* azonosítja: azt hiszi, hogy leképezi a világot, pedig valójában konstruálja azt.¹⁰

A neurobiológiai kutatások tehát kétségtelenné teszik, hogy mindig csak azt látjuk, amit éppen látunk, azaz amit konstruálunk magunknak, nem pe-

⁹ Maar/Burda, i. m. 55.

¹⁰ Singer, Wolf: Das Bild in uns – Vom Bild zur Wahrnehmung. In: Maar/Burda, i. m. 75.

dig azt, ami van. *Ami van*, az a luhmanni értelemben *médiumpéldaként* viselkedik, láthatatlan létezőként, amelyből a konstrukciós munka hoz létre látható *formát*. A művészi alkotás ennek a többé vagy kevésbé tudatosá váló konstrukciós munkának a sajátos tárgyasulása, befogadása pedig éppen úgy az agy konstruáló munkájának eredménye, mint bármely más, a világból származó észleleté. Fontos különbség azonban, hogy *műalkotások* esetén az észleletek *prefiguráltak*: a luhmanni rendszerelmélet nyelvén¹¹ úgy is lehetne fogalmazni, hogy alkotóik már elvégezték a különbségtételen alapuló komplexitás-redukció elsődleges munkáját, azaz *valamire* ráirányították a figyelmünket. A valóság laza médiumából formákat hoztak létre, e formák azonban a befogadó számára sajátosan prefigurált médiumokként állnak rendelkezésre, melyek éppen prefigurált voltuknál fogva befolyásolni képesek az újabb formaképzéseket.

Wim Wenders tehát azt látja csupán, amit éppen lát, a néző látását viszont már az ő látásának filmen rögzített eredménye befolyásolja. A Nyugat-Berlinben forgatott képsorok Kelet-Berlin szürkességét közvetítik, ilyen módon a képek *megszólalnak*, és finomítják azt az ekphrasis története során többször megfogalmazott véleményt, hogy csak a beszéd képes absztrakt gondolatokat kifejezésére, míg a képi kommunikáció erre nem alkalmas.

2. Velence mozgó- és állóképei

Az *Álmok álmódójának* mindjárt az első sorai utalnak arra, hogy a regény lehetséges világának kialakításában fontos szerepe lesz Velencének. Hamarosan világossá válik az is, hogy Velence *látványként*, pontosabban látványok egymást követő, gondosan szerkesztett soraként lesz regénykonstruáló szerepű, s e látvány-sor a negyedik könyvben a svájci Alpok örök hóval borított csúcának, a Jungfraunak a látványával konfrontálódik. A konfrontáció azonban csak látszólagos. Darvady eredetileg Velencébe is azt látta bele, amelyet a lagúnák városában csalódva, onnét menekülve a havasok érintetlen és érinthetetlen tisztaságában vél felfedezni. Velencében sem a jelen nyüzsgését, hanem a múlt méltóságteljes nyugalma kereste, éppen ezért a menekülés motívuma már a lagúnákat járva meghatározta mozgását. A Zattere „csicsergő, csevegő, kacérkodó nagyvilágától” megriadva a szemben lévő Giudecca szigetére, a Megváltó templomához, a Redentoréhoz viteti magát gondolásával. S a gondolából kiszállva ugyanazt érzi, amit majd a Jungfrau csúcsa alatt:

„A zajos, nyugtalan, kicsinyes mai világon, a gyűlölt való világán menyire felülemelkedettnek látszik ez eszményi templom. A vízbe lenyúló festői lépcsőzet, a korinthusi kolosszális oszlopsorozat, a tág kupola: mi imponáló

mérvek, mi hathatós arányok, minő világos egyszerűség és az egyszerűségben is mi merész és mégis biztos szerkezete a nyugodt erőnek! Itten nyugalom, itten béke van! Feltártam a nehezen forgó ajtót és beléptem. – Itten béke van... – Ugyanaz az egyszerűség, az a világosság, azok a hatalmas oszlopsorok bent is. Mi keresetlen hatása a sík és kúpfölületek hatalmas metszéseinek. Léptem visszhangzottak. Egészen egyedül voltam. Itten béke van...”¹²

„[...] magam voltam a háznéppel, és csöndes éjjeleken át még inkább magam a Jungfrau óriás hótömegeivel. Napokig mentem, mindég előttem e hótömegek, míg ide jutottam. Most közvetlen előttem emelkedtek, fenéges mozdulatlanságban, nyoma nélkül a nyugalmat háborító életnek. [...] Ablakomból úgy tetszett, mintha csak puskalövésnyire kellene áthaladnom a sziklamezőkön, hogy kezemmel foghassam az óriás güla tiszta havát. Itten béke van! Ez ezredéves, megközelíthetetlen, zavarhatatlan tiszta tömeg mellett eltörpülnek lázas szenvedélyeink, hiú vágyaink múltó céljai! [...] Miért nem tudunk tanulni a természettől? Miért akarással háborítani a létnek békéjét?”¹³

Velencében tartózkodva Darvady a képek hasonlóságának, áttetszőségének áldozatává válik: sokáig azt hiszi, hogy a múlt nyugalomára talált rá a mában, miközben már régen a nagyvilág zaja veszi körül. Erről szól a regény középső része, ez bontakozik ki a középső rész egymásra utaló, egymást értelmező képeiből. A várost akkor hagyja el, amikor rájön tévedésére, és akkor lélegzik először újra szabadon, amikor az Alpok oldaláról visszatekint a lombard síkságra. Más kérdés, mely már a regény befejezéséhez visz közelebb, hogy fönt a havason gyorsan belátja: a lét akarat által nem háborgatott békéjében, a természet nyugalomában az embernek életében soha, csupán halálában lehet része.

Velence az első könyvben képek és mozgóképek formájában tárul az olvasó elé. E képek a városba érkező főhős konstrukciói, melyeket betűk, szavak, mondatok, az énrégény szövege tesz *láthatóvá* a könyvet *olvasó* számára. A képek felbukkanásának sorrendjét Darvady mozgása határozza meg, pillantása pedig hol fényképezőgépként, hol filmfelvevőként működik. Vonaton érkezik a lagúnák közé, a mozgó vonat ablakának keretében pedig mozgófilm pereg, a közeledő város képei. Amikor a vonat „[...] Mestrénél végre egészen elhagyja magát a szárazföldet is: mintha csakugyan más világba törtetne. [...] A kocsiban középen ülve mitsem látni a vonat alatti keskeny, hosszú kőhídból, mely a partot a lagúnák városával köti egybe. Jobbról-balról csak a sima lagúnának a napnak aranyában csillogó kék vizei terülnek el odáig, ahol összefolynak a távol tenger habos zöldjével; elfog az az érzés, mintha a vonat

¹² Asbóth, i. m. 50.

¹³ Asbóth, i. m. 105–106.

magának a tengernek végtelen tükrén készülne már most folytatni akadályt nem ismerő útját. De felvetődnek a szigetek, ódon falaikkal, avatag épületekkel, a magasba nyúló campanilékkel. A porlepte faközöldhöz szokott magyar szem előtt a babér és a mirtusz zöldje sötétlik. Sajkák himbálóznak, dagadozik a halászbárkának tarka ábrákkal kifestett vitorlája. Minden ragyog a napban, és derült pompában borít be mindent egy mennyboltozat, mely nem olyan fakó, mint a miénk. És végre elterül előttünk Velence, lebegve, mint a tóvirág a vizeken, hatalmas kupoláival, palotáinak özönével.¹⁴ A mozgófilm képeinek pergése lelassul, amikor megérkezik Velencébe, de meg nem áll: most a lassan sikló gondola ablakának keretében úsznak el Darvady szemei előtt a Canale Grande palotái. „Nesztelen evezőcsapással hajtja a gondolás a nagy csatornán végig fekete nyúlánk bárkáját, melynek élén a hagyományos halabárd villog, közepén mint ravatal áll a sátor. A párnákba dőlve, a sátor ablakai előtt el hagyok vonulni templomot, palotát jobbra-balra egyik a másikán, némán, csöndesen.”¹⁵

A hosszú bekezdés hátralévő részében pedig mintha egy nagyszabású történelmi film csúcspontjai, befejező diadalmas képsorai peregnének szemei előtt. A jelenből elvágódva a régmúltba képzelettel magát vissza, diadalmas hadvezérként tér meg Velencébe fényes sereg élén, a dózsepalota csúcsos ablakából hírnök hirdeti jöttét, a Szent Márk téren ünneplő, színes tömeg fogadja, és maga a dózse, körülvéve Velence előkelőivel, „Paolo Veronese és Tintoretto virító festményeit elhalványítja a nagyok és nemesek pompája”, a hölgyek emelvényéről a dogaressa tekint le „az egész világ követeire és Velence nemességének virágára”.¹⁶ A múlt fényes és mozgalmas jeleneteit azután a jelen pusztuló, a hajdani ragyogást már csak nyomaiban őrző képeivel állítja szembe. A hold rezgő fényében zöldes árnyat vet a Rialto, elkésett gondola siklik át a méla képen, a paloták a múltból álmodnak, Tiziano freskóit rég lekoptatta a sós és nedves levegő: „minden csak árnya a múltnak, de a múltnak ez az árnya is szebb a jelen valójánál”.¹⁷

A regény első könyvében múlt és a jelen szembesítése másnap reggel folytatódik tovább, a dózsepalota udvarán játszódó, korábban már idézett jelenetben. A második könyv azután a főhős személyes múltját tárja fel, majd a harmadik könyvvel visszatérünk Velencébe. Darvady itt menekül a Giudecca szigetére a Zattere nyüzsgése elől, hogy most Redentore templomába lépve adhassa át magát a zavartalan szemlélődésnek, a múlt nagyságából áradó nyugalomnak, melyben korábban a dózsepalota lépcsőjén üldögélve volt része. Előbb a hatalmas oszlopsorok között tekint szét, majd belép a sekrestyé-

¹⁴ Asbóth, i. m. 10.

¹⁵ Asbóth, i. m. 10–11.

¹⁶ Asbóth, i. m. 11.

¹⁷ Asbóth, i. m. 11.

be, ahol egy madonnát gyermekével ábrázoló képpel találja magát szembe: a regény ekphrasissai (szavakkal festett képei) most egy kép leírt képével, a szó legszűkebb értelmében vett ekphrasisszal egészülnek ki.

3. Kitérő: az ekphrasis alakzatai

A látvány szavakkal való festésének, az ekphrasisnak a történetéről és értelmezési lehetőségeiről Murray Krieger írt összefoglaló tanulmányt¹⁸ a *Leíróművészet–művészetleírás* című kötetben. Úgy látja, hogy az ekphrasisnak történetileg háromféle jelentése, értelmezése alakult ki. Az első az eredeti, klasszikus jelentés, amikor a költő egy műalkotást ír le szavakkal: ennek sokat emlegetett példája Homérosz leírása Akhilleusz pajzsáról, vagy Keats *Óda egy görög vázához* című költeménye. Tágabb értelemben ekphrasissok azok a leírások is, amelyek valamely természetesen létező tárgyról (tájról, városról, épületről, személyről stb.) szólnak. Végül pedig a szó legszélesebb értelmében vett ekphrasisról akkor beszélhetünk, amikor a szavakból álló irodalmi mű egyben képzőművészeti objektummá válik – gondolhatunk itt például Apollinaire vagy Kassák Lajos képverseire. Az első két jelentés tovább differenciálható, mégpedig annak alapján, hogy a leírás tárgya valóban létezik, illetve létezett-e, vagy pedig csak az író fantáziájának terméke. Krieger itt Akhilleusz pajzsára hivatkozik, amely nem létezett ugyan, Homérosz mégis úgy ad róla leírást, mint egy létező, pontosabban éppen keletkezőben lévő műről, míg például a művészettörténészek képleírásainak valódi műalkotások a tárgyai.

Az Akhilleusz pajzsáról szóló leírás alkalmat ad Kriegernek arra, hogy eltöprengjen az előnyökről, amelyet a szavakkal való képleírás biztosít az író számára a festéssel és ecsettel dolgozó művésszel szemben. Az *Iliász*ban a pajzsot készítő Héphaisztosz – Homérosz szavainak köszönhetően – különös hatalommal rendelkezik: állóképen ábrázol történetet. A szavakkal való festés lehetővé teszi Homérosz számára azt is, hogy egyszerre ábrázolja a műalkotást és a műalkotás tárgyául szolgált valóságot. Ennek illusztrálására Krieger a következő sorokat idézi az *Iliász* 18. énekéből: „Dunkel wurde dahinter das Land und glich dem gepflügten / Boden, obgleich aus Gold ein Wunder von künstlicher Arbeit.” Majd az idézetet a következőképpen kommentálja: „Fekete föld aranyból: ez már sokkal inkább a *szavakkal való kovácsolás* csodája, amely az ekphrasisnak ebben a példájában az egymással össze nem egyeztethető – időt és teret, történeti vagy lineáris és cirkuláris időt, megélt életet és művészetet – hozza együvé. Nem egy aranyozott pajzs

¹⁸ Krieger, Murray: Das Problem des Ekphrasis. In: Boehm, Gottfried / Pfothenauer, Helmut (Hrsg.) Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart. München, 1995. 41–58.

képét kapjuk, hanem egy szóbeli pajzsot, szöveget valamely rajta kívül eső létezőről. Csak a nyelv képes számunkra mindkettőt egyszerre nyújtani.”¹⁹

Krieger ezzel végső soron állást is foglal abban a több évszázados vitában, amelynek bemutatására tanulmánya voltaképpen vállalkozik. Véleménye szerint ugyanis az ekphrasis egész problémakörének alapkérdése az, hogy képesek-e, s ha igen, miként képesek a szavak – mint önkényesen kialakított jelek – látványt megjeleníteni, azaz helyettesíteni az olyan természetes, a létezőt a maga vizualitásban ábrázolni képes jeleket, amilyenek például az ecsetvonások. A szavak kétségtelenül alkalmasak annak kifejezésére, ami a dolgok látható, lefesthető felszíne mögött meghúzódik – de valóban képesek-e *festőivé* válni mondjuk egy költeményben?²⁰ Valamilyen szinten igen, ezt az ekphrasis története során nem is vitatta senki. De amíg például a neoplatonikusok a szavakkal való festés magasabbrendűsége mellett érveltek, mert általa láthatóvá tehető az is, amit a látvány eltakar, addig Joseph Addison a képzőművészetet részesítette előnyben, amely tökéletesebben adja vissza a látványt, mint a legnagyyszerűbb költemény legsikerültebb leírása.

Krieger tehát, bár ezt nem fogalmazza meg *expressis verbis*, a szavakkal való festés magasabbrendűsége mellett foglalt állást. Wim Wenders képei viszont megszólalnak, s megszólalásukkal azt is képesek láthatóvá tenni, amit a látvány eltakar: például a kettéosztott Berlin sivárságát a nyugati szektorok csillogása mögött. Ugyanez sok festményről, szoborról, fényképről, sok más filmről is elmondható. Sokról persze nem. Ezért én a magam részéről inkább remít ajánlanék a küzdő feleknek, nem vitatva azt a tényt, hogy a konkrét sakkjátszmákban sokszor eldönthető: a fehér vagy a fekete bábuk erősebbek-e.

4. Velence mozgó- és állóképei tovább peregnek

Míg Darvady korábbi leírásai Velencéről az ekphrasisok második csoportjába sorolhatóak, addig a Redentore sekrestyéjében található, annak idején még Bellininek tulajdonított kép bemutatása a létező műalkotásokról szóló osztályhoz tartozik. Persze nem a művészettörténész minden részletre kiterjedő leírása ez, ugyanakkor kihasználja a szavakkal való festés előnyét: a kép leírása egyben Bellini Velencéjének, illetve a leírást készítő főhős Bellini Velencéjéhez való viszonyának a leírása is. „Minő kép ez a Madonna gyermekével! – Nem festett sem azelőtt sem azután ebben a modorban senki sem, csak Gian Bellini, a velencei iskola atyja. – Csak ilyen odaadó, szeretetteljes, nyugodt gonddal lehetett ilyen mélyen hatni a legegyszerűbbel is. A régibb festők sötét világnézetének már vége van. Nem lehetséges ez többé a viruló vidám Velencében. A kemény szögletesség helyett puha finom idomok. A

¹⁹ Krieger, i. m. 48–49.

²⁰ Krieger, i. m. 41–42.

fehér világossággal és fekete árnyal festés helyett színek mindenütt, lágy, olvadozó színek enyhítenek árnyat és világosságot, tündöklő erővel emelkedve ki a csodabájú clair-obscurból, mely a rejtelmes mélységnek és eleven fénynek varázsát egyesíti. – Viruló színgazdagsága ez annak az egészségesen fejlődő életnek, mely a serdülés sejtelmes, titokzatos báját még nem cserélte fel a teljes kifejltség pompájával, Tizian hódító káprázatával, duzzadó erejével. [...] Mi szelíd komolyság vegyül e képben gyermeki csöndes örömmel; cselekvés nincs semmi egyéb, mint egyszerűen a boldog és boldogító, nyugalomteljes lét; és mégis alakjai milyen elevenek! [...] Nem Rafael magas eszménye; nemcsak vendégei ezek a földnek, nem vágyódnak, nem emelkednek az égbe; de bennük maga a mennyország meghonosodott a földön; szépségük sem eszményi, hanem egészen földi, egyéni, csaknem arcképszerű, de a nemes bensőség és ájtatosság sejtelem-, rejtelemteljes bűbája túlemeli őket a közönséges való világán. – Béke, béke, itten béke van!”²¹

Wim Wenders filmjében a képek beszélni kezdenek, de nem válnak reflexiók tárgyává, mint esszéjében; esszéjének képei viszont nem lehetnek olyan plasztikusak, mint filmjének kockái. A képekre való reflektáláshoz önléírásra van szüksége, míg Asbóth számára ugyanehhez természetes terepet biztosít maga a regény. Ez a szavakkal való festés kétségtelen előnye. Hiába van viszont tele Asbóth regénye képekkel, azok a képek, amelyek regénye befogadása közben olvasója tudatában megképződnek, sokkal esetlegesebbek, mint amelyek Wenders filmjének láttán a nézők agyában létrejönnek. Wenders nézője, ha ismerte a régi Berlint, vagy ismeri a maít, a saját maga képeivel *szembesíteni* fogja Wendersét. Asbóth olvasója, ha ismeri Velencét, nem csupán szembesíteni fogja Asbóth képeivel a sajátjait, hanem *behelyettesíti* őket velük. Valami azonban mégiscsak határt szab ennek az önfelelt behelyettesítő munkának: mégpedig az, hogy Asbóth mindjárt reflexiókat fűz a szavak által megidézett látványhoz, *beszél* a látványról, míg Wenders kénytelen beérni a látvány *beszéltetésével*.

Akkor hát most kinek könnyebb a dolga: Asbóthnak vagy Wendersnek?

Wenders filmjeiben a képeket hangok és zörejek kísérik, van olyan filmje is, a *Lisszaboni történet*, amelyről kifejezetten állítja, hogy a város hangjai ihlették.²² A város képei azonban itt sem válnak pusztá kulisszákká. Velence hangjai (a gondola evezőinek csobbanása, a szerzetesek zsolozsmázása vagy éppen Irma éneke) Asbóth regényében is fontos szerepet játszanak. Neki azonban a hangokat éppen úgy szavakkal kellett érzékelhetőekké tennie, mint Velence képeit. Reflektálttá tehette viszont, hogy amit hőse látni és hallani képes Velencében, az különleges látásra és hallásra utal: a modern

²¹ Asbóth, i. m. 51–52.

²² Wenders, i. m. 293–294.

ember ugyanis többnyire már csak azt látja és hallja, amit számára (például útikönyvekben) láthatóvá és hallhatóvá tesznek. Másként fogalmazva, a szavak, mint az ábrázolás eszközei, lehetőséget biztosítanak Asbóth számára, hogy a regény neuralgikus pontjává látás és látvány feszültségét tegye – a szüzsében rejlő „intellektuális potenciál” felfejtésének azonban ugyanúgy *hely* és *történet* organikus összetartozása az alapja, mint Wenders esetében.

Elsietett megállapítás volna-e vajon mindennek alapján úgy fogalmazni, hogy közönségfilm és közönségregény legalapvetőbb közös eleme éppen hely és történet szerves kapcsolatának édeskés, keserűes vagy éppen keserű sztereotípiák (cselekménymodellek + kulisszák) által való helyettesítése?

A kérdés által szuggerált válasz talán túlságosan is leegyszerűsítő. Tény mindenestre, hogy azok a Wenders-filmek, amelyek valamely konkrét helyszín ihletéséből születtek ugyan, de forgatásuk nem az eredeti helyszínen zajlott, nem váltak ugyan közönségfilmekké, de a rendező saját értékelése szerint furcsa torzók, sikerületlen alkotások lettek csupán.²³ Amikor viszont egy hollywoodi rendező újraforgatta a Berlinről szóló film történetét Los Angelesben, *Az angyalok városa* címmel, a cselekmény helyszínére való banális utalás, a sztereotipikus szerelmi történet nézők tömegeit vonzotta... Asbóth munkájából nem készült film, így az elemző nem töprenghet el azon, hogy a rendezőnek sikerült-e a reflexiókat látványba átfordítania, sikerült-e Wenders módján megszólaltatnia a képeket, vagy éppen képi sztereotípiákat alkalmazott, és hogy mindez kapcsolatba hozható-e a film fogadtatásával.

Ami a regényt illeti, a *látvány* reflektált leírása a Redentoréban *hangok* reflektált leírásával kiegészülve folytatódik. Darvady mögött, miközben a képet csodálja, templomi ének csendül fel: az oratóriumban barna csuhás barátok énekelnek, arcukon a lemondás nyugalmával és az odaadás komolyságával. „[...] csöndes, mély hangú ének rejtelmes tompa zöngedelemmel”.²⁴ *Észre-vételezését* ezúttal nem zavarja meg turisták érkezése, sőt a templomból kilépve mintha a múlt állóképe elevenedne meg előtte, jelenne meg egy felvillanó mozgókép (gyors snitt) mozdulatlan elemeként. „Nyílsebesen siklik el mellettem egy gondola, végső hegyén kifeszített karokkal, egész testével hatalmasan az evezőnek neki-nekidőlve dolgozik a bárkás, máris eltűnt az óriás indiai hajó mögött, melyről oly bután tekintenek le a ronda kínai matrózok – de a gondolásban az én Madonnám ült, szakasztott az az arc, szakasztott abban a félvilágításban, csakhogy a fájdalomnak merengésével színtelenebb ábrázatán...”²⁵ A képek itt kezdenek áttetszővé válni. Bellini madonnája egy valóságos nő képében jelenik meg, s a két arc hasonlósága, egymásba való áttűnése sokáig leplezni képes a közöttük lévő alapvető különbséget.

²³ Wenders, i. m. 296–298.

²⁴ Asbóth, i. m. 52.

²⁵ Asbóth, i. m. 53.

A látszólagos azonosság, az *áttetszőség* lelepleződésében újabb ekphrasisek játszanak fontos szerepet. Darvady legközelebb a bálteremmé alakított színházban látja viszont madonnáját: „Ott van abban az alsó sarokpáholyban, ott van megint az én Madonna-arcom. És mégsem az. Az arc az. De nem Madonna-arc többé, és a bánatosság ama kifejezése sem ül rajta többé. Mintha az egyszerű, de mégis ünnepies, csipkés-fodros, könnyű lila ruhával, és kevés, de nem közönséges ékszerével bágyadtan fénylő barna hajában, egészen más lelkületet is öltött volna. [...]” Néhány sorral később pedig most már olyan részletességű leírást kapunk e különös női arcról, amely már valóban a művésztörténészek képleírásaira emlékeztet. Egészében idézni túlságosan is terjedelmes lenne; ízelítőül néhány sor csupán: „[...] szembetűnik gyöngéd harmóniája mellett az idomok lágyságát nemesítő bizonyos erély, sőt erő, mely különösen a halvány homlok hullámos határvonalain és emelkedésében, az állnak kikerekített körvonalaiban nyilvánul, de különösen a különben közönségesnek látszó orr szárnyainak egy-egy önkéntelen megrezzenésében a féktelen szenvedély sejtetéséig emelkedik. Az arcnak kimondhatatlan bája főképp az édes, puha és színmeleg ajkakban van, de van ez ajkakban a szenvedés valami vonása, mely a mosolyban sem tud végképpen felolvadni. Az arc nyugodt, nyugalalmát emeli, hogy a szem félig leereszkedik, és hosszú, fekete pillák fátyolozzák el azt is, ami zománcából látható, úgy, hogy színei nem, csak olvadó fénye tetszik át. De emeli nyugalalmát a barnába játszó sápadt szín, melyet a pírnak csak az a bőr alatti lehelete élénkít, mely jön és megy, mint az esti felhőn áttörő napsugár, és elválhatatlan a finom idegektől és nagymérvű impresszionabilitástól.”

Darvady itt is él a szavakkal való festésnek azzal az előnyével, hogy a látványt mindjárt értelmezheti is. Értelmezéséből világossá válik, hogy az újra megpillantott arc meghatározó vonása, akár Bellininek tulajdonított madonna esetében, a csendes nyugalom, melyet azonban szenvedésre és szenvedélyre utaló vonások egészítenek ki, vagy ha úgy tetszik, zavarnak meg. Az arcról szóló ekphrasist követően Darvady hasonlóan részletes leírást ad a számára még mindig rejtélyes ismeretlenként létező nő társaságában lévő két férfúról is, ezt azonban most nem idézem, amint a regény képi világának komplex értelmezése helyett a továbbiakban is csak azt a folyamatot mutatom be, ahogyan a madonna és az élő nő első pillantásra egymásba kölcsönösen áttűnő vonásai elkülönülnek egymástól.

A két férfúval (egyikük régi ismerőse) való beszélgetésből végre kiderül, hogy a nő nem más, mint Mira, a velencei felső körök ünnepelt énekesnője, akit Darvady még kis kóristalány korában, Irmaként ismert meg a pesti színházban. Amikor pedig Irma énekelni kezd, egyszerű nápolyi népdalt, a róla szóló leírásban a szenvedély vonásai erősödnek fel: a madonna-arc démonivá válik, a regény megfogalmazása szerint a kék mámorát ígéri a sira-

lom gyermekeinek. Ez a metamorfózis azonban még nem végleges. A báli forgatagban Irma ismét eltűnik Darvady szemei elől, s csak akkor talál rá ismét, amikor már éppen hazafelé készül. Néhány üres, nagyobb termen halad át, amikor sajátos, tündéri egyszerűsége által megtorpanásra készíti egy ugyancsak üres, kisebb szoba látványa, melynek egyik, fehér kaméliákkal borított falán az érett Velence festőjeként jellemzett Tiziano festményét véli felfedezni. A báli forgatagból kifelé haladva tehát a régi Velence állítja meg ismét: nyüzsgés helyett a csend és a nyugalom, a Zatterével szemben ismét a Redentore. A Bellini helyét elfoglaló Tiziano azonban már finom, de fontos különbséget jelez: emlékezzünk arra, ahogyan művészetüket korábban egymás tükrébe állítva jellemezte. Még fontosabb azonban, hogy az állókép megmozdul: „[...] És amint állok, és amint nézek, a kép előtt a káprázatos fehérségben egyszerre mozdulni kezd valami, és kibontakozik zavart szemem előtt fehérben egy női alak, és lassanként felém fordul, és halványságában a kamélia virágával vetekedő arcából egy pár csodálkozó szem tekint reám, hosszan, némán, és megszólal egy kimondhatatlanul szomorú hang: »Miért jön Ön mindig csak akkor eléem, ha megalázva érzem magamat?»²⁶ Az utalás arra vonatkozik, hogy még Pesten, amikor a kis kóristalány korában egyetlen piros cipőjét mázolta feketére, Darvady pénzt adott neki egy új cipőre. Ennél azonban fontosabb, hogy Irma alakja a csend és nyugalom melankolikus világából, egy Tiziano-kép szomszédságából lép elő, mintegy részeként, alkotóelemeként ennek a világnak: a hús-vér nő és a festő esetje nyomán keletkezett eszményi alak megint egymásba tűnnek át. A kaméliák ugyanakkor, Dumas *Kaméliás hölgyére* való félreérthetetlen utalással, megint a démoni, a rossz nő képzetét keltik fel.

Áttetszőség és felerősödő kontúrok által jelzett eltérések, ismét az áttetszőség érzete: ez jellemzi Irma későbbi felbukkanásait is. Lakosztályának és otthoni öltözetének egyszerűsége, melyekről ismét bő ekphrasisok számolnak be, a csendes nyugalom érzetével töltik el Darvadyt. Tudatosan igyekszik öröködni kapcsolatuk szenvedélytől és testiségétől mentes tisztaságán, míg csak a nő testi közeledésének hatására el nem hatalmasodik felette a szenvedély. A leírás most a madonna-arc kéjtől vezérelt színeváltozásairól nyújt mozgóképet, követve a szerelmi aktus lefolyását: „Nyitott szeme kísértetiesen meg volt törve; soha nem fogom feledni ezt a soha nem látott tekintetet, melyen a nyitott szem azt mutatja, hogy elveszítette látképességét a bódulatban; a megtört szemek alatt kidudorodtak a hevült orcák; az imént ellágyult tagok majd a görcsnek erejével tapadtak hozzám; a megtörött szem visszanyerte fényét, és messze kitágulva tündöklött a homályba, de tudat és látás nélkül mostan is; az izgatott arc ismét lesimult, sima és sápadt lett, mint a márvány,

csak a nyitott ajkak piroslottak a hevüléstől, és ismét elerőtlenedve hullottak le a karok, és hanyatlott még hátrább a sápadt fő, és lecsukódtak, mély árnyat vetve, a sötét pillák, és életről csak a pirult ajkak rebegése szólt: – Édes... édes...”²⁷

A szerelem Darvady számára egyre gyötrelmesebbé váló napjaiban mind világosabbá válik, hogy Irma sokkal inkább a kaméliás hölgygel, mintsem Bellini madonnájával identifkálható. Mégsem hajlandó lemondani Irma Madonna-arcának képzetéről, a két arc áttetszőségéről: „Néha órákig elmerengtem Bellini Madonnája előtt, és Irmát néztem ki belőle.”²⁸ Máskor tudatosan igyekszik más nőknél vigaszt találni, de mindegyiküket unalmasnak és kiállhatatlannak találja. Végül eljut a Jungfrau, a *Szűz* érintetlen tisztaságot hordozó csúcsának közelébe, majd annak belátásához, hogy Madonnát birtokolni, Madonna-voltát megőrizve, földi ember képtelen. Velencébe visszaindulva voltaképpen a megbocsátás felé indul el, még ha ennek kimondásáig nehéz napokat kell is még átélnie: „Kielégíthetetlenek mi mind a ketten, épp úgy kellett egymáshoz vonzódnunk, mint amilyen lehetetlen volt, hogy egymásnak megmaradjunk. Ez volt a szükséges. Minden egyéb csupán esetleg volt.”²⁹

5. Utolsó mondatok, szintézis helyett: amit éppen látok

Az iménti mondatokat idéztem már az *Álmok álmodójáról* szóló korábbi tanulmányomban, és úgy gondolom, amit a regény képi világáról most elmondtam, az egyéb vonatkozásaiban is jól beépíthető lenne Asbóth munkájának schopenhaueri szerkezetéről szóló, annak idején kialakított gondolatmenetembe. 1994 nyarán, egy zebegényi manzardszobában azonban még nem láttam azt, amit most Berlinben, 2006 márciusában látok. Mert az ember, ahogyan Wim Wenders fogalmaz, mindig csak arra nyitott, amire éppen nyitott, tartsa bár ugyanazt a könyvet a kezében. És valami nagyon hasonlót idézhetnék most még Niklas Luhmanntól is.

Előzmény: Asbóth, az Álmok álmodója és Schopenhauer. In: Szajbély Mihály: Álmok álmodói. Irodalomtörténeti tanulmányok. Bp., 1997, [Magvető K.]

²⁷ Asbóth, i. m. 75–76.

²⁸ Asbóth, i. m. 85.

²⁹ Asbóth, i. m. 122.