

Purkarthofer Benedek

ÖSSZEGYŰJTENI A VILÁGOT, ÖSSZEGYŰJTENI AZ ÉNT
A Wunderkammer világképe

Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, Doktori Iskola
Művészettudomány PhD, Designkultúra-tudományi Tagozat
Témavezető: Beck András PhD, egyetemi docens
Budapest
2025

Purkarthofer Benedek

Összegyűjteni a világot, összegyűjteni az ént. A Wunderkammer világképe

ABSZTRAKT

A disszertáció célja, hogy a gyűjtést olyan kulturális stratégiaként mutassa be, amely individuális szinten teszi lehetővé a világgal való interakciót. Ennek érdekében a hangsúly az európai gyűjtés történetén belül az első mai értelemben vett magángyűjteményekre, a reneszánsz Kunst- és Wunderkammerekre kerül.

A csodakabinetek fontos szerepet játszottak a „tudományos forradalomnak” nevezett ismeretelméleti paradigmaváltásban, amennyiben megalapozták, életre hívták és demonstrálták a természet objektív vizsgálatának új módjait és módszereit.

Ezzel párhuzamosan a gyűjtemények bekapcsolódtak abba a fordulatba is, amely a szubjektivitás terén zajlott le a kora újkori Európában. A gyűjtő és a gyűjtemény közti bensőséges viszony – legyen szó materiális, vizuális, szöveges vagy mentális gyűjteményekről – az individualitás megélésének és kifejezésének új formáihoz vezetett, összhangban a modern szubjektivitás felé mutató filozófiai, művészeti és kulturális változásokkal.

Az érvelés sarkalatos pontját képezi a kuriózumgyűjtemények és az emlékezet művészeteként ismert retorikai hagyomány korabeli kölcsönhatása. Értelmezésemben e kölcsönhatás egyik eredményének tekinthető, hogy a 17. századra széles körben elfogadottá vált az a filozófiai elképzelés, miszerint az emlékek adják a személyes identitás alapját.

A gyűjtés, az emlékezés és a szubjektivitás fogalmainak kora újkori összefonódása a mai napig meghatározza a gyűjteményekről való gondolkodást. A dolgozat ezt egy kortárs művészeti példán, Gerhes Gábor *ATLAS*-án keresztül világítja meg, ezzel helyezve el a gyűjteményt és a szubjektum perspektíváját a kortárs ismeretelmélet eszköztárában.

ABSTRACT

The aim of the dissertation is to present collecting as a cultural strategy that enables individuals to navigate the world around them. To this end, emphasis is placed, within the history of European collecting, on Renaissance *Kunst-* and *Wunderkammer*, the first private collections in today's meaning of the term.

Cabinets of curiosities played a crucial role in what is usually called the “scientific revolution,” an epistemological paradigm shift, insofar as they laid the foundation for, established, and demonstrated new, objective, ways and means of studying nature.

Simultaneously, these collections made a significant contribution to a subjective turn taking place in early modern Europe. In keeping with broader philosophical, artistic, and cultural trends pointing towards modern subjectivity, the intimate relationship between collector and collection, be it material, visual, textual, or mental, gave rise to new forms of experiencing and expressing individuality.

The argument turns largely on the historical interplay between early modern collections and the art of memory, a long-standing tradition in rhetoric. One result of this interplay is, it is advanced here, that the idea of personal identity as based on memory gained common currency in 17th-century philosophy.

The effects of the early modern marriage of the concepts of collecting, memory, and subjectivity are felt to this day. They are illuminated here with the aid of contemporary art, more specifically, of Gábor Gerhes' *ATLAS*, a work that allows us to locate the collection, as well as the subjective viewpoint, at the cutting edge of contemporary epistemology.

EREDETISÉGI NYILATKOZAT

Alulírott Purkarthofer Benedek, a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem Doktori Iskola doktorjelöltje kijelentem, hogy az *Összegyűjteni a világot, összegyűjteni az ént. A Wunderkammer világképe* című doktori értekezésem saját művem, abban a megadott forrásokat használtam fel. Minden olyan részt, amelyet szó szerint vagy azonos tartalommal, de átfogalmazva más forrásból átvettem, egyértelműen, a forrás megadásával megjelöltem. Kijelentem továbbá, hogy a disszertációt saját szellemi alkotásomként kizárólag a fenti egyetemhez nyújtom be.

Kelt: Budapest, 2025. június 3.



Aláírás

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

Köszönettel tartozom témavezetőmnek, Beck Andrásnak, aki felkeltette bennem a gyűjtés iránti kíváncsiságot, újra és újra elolvasta a készülő fejezeteket – még azokat is, amelyek végül kimaradtak a dolgozatból – és javaslatokat tett. Köszönöm Veszely Zsófiának és Gál Csabának, hogy elviseltek. Köszönöm Zepkó Ferencnek, hogy akkor, a Piazza della Libertà valahogy rábeszélte arra, hogy újra írni kezdjek. És végül, de nem utolsó sorban köszönöm Gáspár Júliának, hogy mindig lehetett rá számítani.

TARTALOMJEGYZÉK

ABSZTRAKT	5
ABSTRACT	6
EREDETISÉGI NYILATKOZAT	7
KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS	9
TARTALOMJEGYZÉK	11
BEVEZETÉS	13
1. FEJEZET	18
1.1 Gerhes Gábor: <i>ATLAS</i>	18
1.2 Az <i>ATLAS</i> kettős élete	23
1.3 Személyes történelem	28
2. FEJEZET	34
2.1 A csodakamra aktualitása	34
2.2 A gyűjtemény mikrokozmosza	37
2.3 A gyűjtőről	41
2.4 A szubjektív elem	44
2.5 Az objektív elem – Információs robbanás	47

2.6 A világ egyesülése	51
2.7 Narcisszus és Próteusz	54
3. FEJEZET	58
3.1 Emlékezet és identitás	58
3.2 Az ars memoriae	60
3.3 Camillo, Quicchelberg és Ruysch	63
3.4 Retorika és egyedi olvasatok	69
3.5 Az vagyok, amire emlékszem	74
3.6 Descartes	77
BEFEJEZÉS	82
BIBLIOGRÁFIA	86
SZAKMAI ÖNÉLETRAJZ	95
PUBLIKÁCIÓS LISTA	96

BEVEZETÉS

A gyűjtő voltaképpen mindig önmagát gyűjti. Jean Baudrillard teszi ezt a frappáns megállapítást *A tárgyak rendszere* című könyvében.¹ Amikor évekkel ezelőtt először került a kezembe a kötet, ez a mondat ragadott meg belőle a leginkább. Úgy éreztem, a szerző fején találta a szöveget. Ha azonban valaki megkért volna, hogy magyarázzam el, mit is kell ez alatt érteni, nem tudtam volna mit válaszolni. Azt a fajta feszengést éreztem volna, amit csak életbölcsségek és viccek megmagyarázásakor érez az ember. Talán még azt sem tudtam volna megmondani, hogy Baudrillard kijelentése melyik kategóriába esik.

De mégis hogyan lehetséges önmagunkat gyűjteni? És vajon mindig így volt ez, hogy a gyűjtők önmagukat gyűjtötték, hogy saját magukat keresték és pillantották meg a dolgokban? Olvasni kezdtem, hogy ráakadjak ennek az elképzelésnek a forrására. Egyre messzebb és messzebb mentem vissza a gyűjtés, a gyűjtemények történetében, tudtam ugyanis, hogy amit keresek, nem azokban a nagy, professzionális, intézményesített gyűjteményekben fogom megtalálni, mint amilyenek a modern múzeumok, archívumok és könyvtárak. Máshol, ezeknél eldugottabb helyeken kellett kutakodnom.

Így jutottam el a reneszánsz Kunst- és Wunderkammerjeihez, magánkézben lévő kuriózumgyűjteményeihez, amelyek Európa művészeti és természetrajzi közgyűjteményeinek elődei voltak, egyszersmind pedig fontos alakítói is annak a szemléletmódnak, amely a tudományos vizsgálódás tárgyait ilyen gyűjteményekben tette és teszi mind a mai napig közzsemlére. Ezt már önmagában is érdekesnek találtam, de még izgalmasabbnak tűnt az, hogy voltak kutatók, akik úgy vélték, a kora újkori csodakabinetek nemcsak a tudományos objektivitás, de a szubjektivitás terén is jelentős változásokat hoztak a nyugati gondolkodásban. Jó nyomon jártam!

Roger Smith tudománytörténész például így fogalmaz:

bizonyára nem véletlen, hogy a modern természettudomány és a modern öntudat egymással párhuzamosan fejlődött ki. A fordulat, mely azon a téren

¹ Jean Baudrillard (ford. Albert Sándor): *A tárgyak rendszere*. Gondolat, Budapest. 1987.

következett be, hogy mit értettek a matematikai és mechanikai szempontból külsődleges alatt, és melyet Descartes neve fémjelez, szemlátomást magában foglalt egy másik, belső fordulatot is [...]. Maga a külső és belső között különbséget tevő nyelv egyszerre metaforája és része annak, ahogyan a modern ént elképzeljük.²

Egyre inkább meggyőződésemmé vált, hogy az „öngyűjtés” kérdésének kulcsa valahol ebben a párhuzamos fejlődésben rejlik. Vagyis hogy ha megismerem, hogyan járultak hozzá a kora újkori gyűjtemények az objektum és a szubjektum kategóriáinak kidolgozásához, a külső és a belső világ különválasztásához, azzal közelebb kerülök annak megértéséhez is, hogy miért keveredik össze mégis ez a két dolog a gyűjtők esetében olyannyira, hogy azt lehessen mondani róluk: magukat gyűjtik.

Ezzel a témával foglalkoztam akkor is, amikor 2022 nyarán a Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár felkért, hogy fordítsam angolra azt a tanulmánykötetet, amelyet Gerhes Gábor *ATLAS* című, a gyűjtésről szóló kiállításához terveztek megjelentetni. Az *ATLAS* az év elején volt látható a Képtár Templomterében, és sok közös pontot fedeztem fel közte és kutatásom között. Az esszék fordításának hónapjai alatt számos új szempontot kaptam a kutatáshoz. Ezek egyrészt a kötet szerzőitől származtak, másrészt további olvasmányaimból, és fokozatosan arra készítettek, hogy felülvizsgáljam készülő dolgozatom szerkezetét. Mindinkább úgy tűnt, hogy a történeti fejezetek sokat nyernének, ha az *ATLAS* révén az öngyűjtés kortárs vetülete is megjelenne mellettük. Gerhes nagyszabású projektje és a róla szóló írások rávilágítottak arra, hogy a magángyűjteményekben – akár művészeti, akár hétköznapi formákat tekintjük – nemcsak a csodakabinetek vizualitása, esztétikuma él tovább, hanem rengeteg olyan, a tudást és az individuumot illető elképzelés is, amelyek először e kora újkori gyűjteményekben jutottak kifejezésre.

Ugyancsak *ATLAS* a címe a Gerhes kiállításának gerincét adó képes enciklopédiának.³ Ez a könyv a benne található fényképekkel már csak azért is vonzott, mert a művész történetesen „önleltárnak” nevezte a vele készült videóinterjúban.⁴ Ami már majdnem „öngyűjtemény”.

Az *ATLAS*-ban, nagyon leegyszerűsítve, Gerhes a saját múltját – korábbi műveit, gyermekkori tárgyait, személyes gyűjteményének darabjait – szedte össze, és hozott létre belőle egy privát univerzumot.

A következő kérdésem ezért az volt, hogy vajon nem épp így, a múlt, az emlékek felől kell-e közelíteni az „öngyűjtéshez”? Elvégre az emlékezés ma a gyűjtés egyik legalapvetőbb funkciója. Nyilvánvaló, hogy a múlt konzerválásán dolgozó intézmények azért gyűjtemé-

² Roger Smith: Self-Reflection and the Self. In Roy Porter (szerk.): *Rewriting the Self. Histories from the Renaissance to the Present*. Routledge, London – New York. 2002. 56. Nagyon elgondolkodtató – és korai – írás a témában Martin Heidegger (ford. Koch Valéria): A világkép korszaka. *Vigília*, 1980/3. 171–9.

³ Gerhes Gábor: *The ATLAS. Creating the Imaginary*. Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, Budapest. 2022.

⁴ Bognár Benedek; Mucsi Emese; Simon Zsuzsanna: *Gerhes Gábor: ATLAS*. Videóinterjú. 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=KofCnIhbLo4>. Az idézet 24:11-nél.

nyeznek, hogy emlékezzünk, kollektív szinten; hogy megőrizzék a történelemből, amit meg lehet őrizni. De gyakran ugyanez a cél vezérli a magángyűjteményeket is: azért gyűjtünk szuveníreket, tárgyakat vagy fényképeket, hogy emlékezzünk egy-egy pillanatra, érzésre, egyszóval egykori önmagunkra.

Nem kell sokáig keresgélni, hogy a gyűjtésről szóló irodalomban rábukkanjunk az emlékezés nyomaira. A 20. század közepe óta sokan tanulmányozták a kora újkori gyűjteményeket az *ars memoriae*-ként vagy *ars memorativaként*, azaz az emlékezet művészeteként ismert retorikai hagyomány kontextusán belül. Ez a művészet olyan technikákat foglalt magába, amelyek nagy mennyiségű információ elraktározását tették lehetővé, külön erre a célra kialakított mentális terek segítségével. A terület kutatói egyetértenek abban, hogy a 15–16. század során élénk kölcsönhatás alakult ki e mnemonikus struktúrák és a valódi gyűjtemények között. Írásaikból ugyanakkor az is kiderül, hogy ezeknek az „emlékeknek” alig van köze a tárgyainkban lakó, identitásformáló, szubjektív emlékekhez.

Hogy magyarázatot találjak arra, hogyan és mikor ment végbe az emlékek metamorfózisa, ki kellett szélesítenem a kutatás fókuszát a filozófia történetére. Rövidesen kiderült, hogy az emlékezés épp az általam vizsgált időszakban kapott új filozófiai jelentést és jelentőséget, amennyiben a 17. századra az emberi szubjektivitásról való nyugati gondolkodás középpontjává vált. Innentől fogva az emlékezetre elsősorban nem a mindentudás, hanem az önismeret, a személyes identitás kulcsaként tekintettek a filozófusok.

Itt volt tehát egy konkrét fejlemény modern szubjektum-fogalmunk kialakulásában, amit összefüggésbe lehetett hozni a csodakabinetekkel. Az a feltételezés fogalmazódott meg bennem, hogy a szubjektív emlékek úgy kerültek a gyűjteménybe, hogy egyszerűen elfoglalták az *ars memoriae* nem szubjektív emlékeinek helyét. Hogy e szubjektivizálódás azzal párhuzamosan zajlott le, hogy a gyűjtemények révén kialakultak a tudományos objektivitás gondolkodási formái és mentális habitusai, szépen beleillett a fent említett tudománytörténeti sémába.

A szubjektív és objektív perspektívák egymásba játszása az *ATLAS*nak is fontos része. Gerhes képes enciklopédiája olyan kérdéseket vet fel, mint például hogy lehet-e személyes elemekből objektív világot építeni? És fordítva: mennyi szubjektivitást tűr meg egy objektív világlátás mielőtt darabjaira hullana? E kérdések túlmutatnak a művészet határain, és átnyúlnak a tudomány és a tudásfilozófia birodalmába. Relevanciájukat, mint arra a kiscelli kiállítás egyik kurátora, Mucsi Emese is felhívta a figyelmet bevezetőjében, a „poszt-igazsághoz” és az „alternatív tényhez” hasonló fogalmaktól kapják, amelyek az utóbbi években hatalmas társadalmi vitákat generáltak.

Az én kutatásom szempontjából a dolog valódi érdekességét az adta, hogy az *ATLAS* arra tett kísérletet, hogy a gyűjtemények történetén belülről találjon választ ezekre a kérdésekre. Hogy mintegy felszabadítsa a gyűjtésben rejlő szubjektív potenciált annak az objektivitásnak az ellenében, amely részben maga is a gyűjtés terméke.

Ez a vonása azoknak a művészeti alkotásoknak a széles csoportjában helyezi el az *ATLAS*t, amelyek a gyűjtésen, gyűjteményeken alapulnak. A modern művészet egyik nagyon

fontos és markáns stratégiájáról van szó,⁵ amelynek értelmezése olyan fogalmi ellentétpárok teoretikus mozgósítását teszi szükségessé, mint művészet és nem művészet,⁶ fogyasztás és termelés,⁷ megőrzés és kiselejtezés.⁸ De amikor a művészek gyűjtenek, annak legtöbbször az az elsődleges hozadéka, hogy magán a gyűjtés logikáján, illetve történelmi vonatkozásain kell eltöprengenünk.

A gyűjtéssel szemben felvett kritikai-történeti pozíció ugyanakkor hozzákapcsolja az *ATLAS*t két olyan, ugyancsak a gyűjtői szemléletben gyökerező „képes enciklopédiához” is – Aby Warburg *Bilderatlas Mnemosyné*jéhez és Walter Benjamin *Das Passagen-Werk*jéhez –, amelyek a történelemírás keretein belül vállalkoztak arra, hogy érvényt szerezzenek a szubjektív nézőpontnak, és amelyek éppen ennek köszönhetik máig tartó hatásukat.

A személyes okokon túl tehát azért esett az *ATLAS*ra a választásom, mert egyszerre illeszkedik bele a modern és kortárs művészet „gyűjteményes” trendjébe, felvonultatva annak minden rétegét, és lóg ki belőle azáltal, hogy saját értelmezésének bizonyos történeti/filozófiai elemeit beépíti önmagába, kapcsolódási pontokat kínálva az olyan fajta vizsgálat számára, amelyre az alábbiakban vállalkozom.

A dolgozat három nagy fejezetre tagolódik. Az elsőnek Gerhes Gábor *ATLAS*a a tárgya, annak leírása és elemzése. Itt kijelölöm és ismertetem a gyűjtés kulturális gyakorlatának azokat az aspektusait – ismeretszerzés, szubjektivitás, emlékezet –, amelyeket aztán történelmi távlatba fogok helyezni. Amellett érvelek, hogy az *ATLAS* annak a korai újkorban meginduló hagyománynak a folytatója, amelyben a gyűjtemények újra és újra sikerrel adaptálódtak a különböző korok ismeretelméleti kihívásaihoz.

A második fejezet a csodakabinetekről szól, illetve az őket kitermelő reneszánsz kultúra tudásról alkotott elképzeléseiről. Alfejezetei úgy következnek egymás után, hogy minél jobban „kijöjjön” a teljes gondolatmenet háttérében álló párhuzam „a modern természettudomány és a modern öntudat” kialakulása közt, és azt állítják, hogy ebben a folyamatban fontos szerepet játszottak a korabeli gyűjtemények. E rész végére a gyűjtés olyan tevékenységként fog előttünk állni, amelynek legalább annyi köze van az objektivitáshoz, mint a szubjektivitáshoz.

⁵ A gyűjtés szerteágazó művészeti megnyilvánulásairól és hatásáról átfogó képet ad: Ingrid Schaffner és Matthias Winzen (szerk.): *Deep Storage: Collecting, Storing, and Archiving in Art*. Prestel, München. 1997.

⁶ Boris Groys: *Logic of the Collection*. Sternberg Press. 2021.

⁷ Martha Buskirk: Consumption as Production. In Karen Kelly; Lynne Cooke; Bettina Funcke (szerk.): *Francis Alÿs: Fabiola. An Investigation*. Dia Art Foundation, New York. 2008. 43–59.

⁸ Odo Marquard: Wegwerfgesellschaft und Bewahrungskultur. In Andreas Grote (szerk.): *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450–1800*. Springer Fachmedien, Wiesbaden. 1994. 909–18.

A harmadik és egyben utolsó fejezet a szubjektivitás és az emlékezet kapcsolatát vizsgálja a kora újkori gyűjteményeken keresztül – legyenek azok materiális, mentális vagy textuális gyűjtemények. Azt mutatja be, hogy a gyűjtés széles körben való elterjedése hogyan formálta át az emberek emlékezéshez való viszonyát, és járult hozzá egy olyan szubjektum-felfogás kialakulásához, amelynek a személyes emlékek adják az alapját.

1. FEJEZET

1.1 Gerhes Gábor: *ATLAS*

Miről beszélünk, amikor azt mondjuk, hogy *ATLAS*? A kiállítás egészéről vagy az annak középpontjában álló könyvről? Hogy e kettőt jobban el tudjuk választani egymástól, a kiállítással kezdem a leírást. Erre azért van szükség, még ha a későbbiekben a könyvre koncentrálok is elsősorban, mert a közönség kizárólag itt, a kiállításon találkozhatott Gerhes enciklopédiájával. Az ugyanis nem került (mű)kereskedelmi forgalomba. A bemutatás körülményeinek jelentősége mellett szól az is, hogy ezek adták a csodakabinetként jellemezhető könyvnek azokat a térbeli, vizuális dimenzióit, amelyek szerves részét képezték a valódi kuriózumgyűjteményeknek. Gerhesnél a prezentálás módja éles kontrasztban áll a kora újkori gyűjtemények „vizuálításával”. Azzal a színes látvánnyal, amit még a leginkább értünk ezekben a gyűjteményekben, mert nincs benne mit érteni, hiszen valami alapvető, emberi kíváncsiságot ébreszt fel bennünk. Hogy a kiállításból éppen ez hiányzott, azzal Gerhes már egyből jelezte, hogy a gyűjtéshez való viszonya összetettebb annál, mintha megpróbálta volna egy az egyben megidézni a Kunstkammerek atmoszféráját.

A kiscelli Templomtérbe lépve a látogató egy kívül-belül feketére festett építménnyel találkozott. E fekete kockának volt bejárata és voltak ablakai, nem volt viszont teteje. Elég tágas volt ahhoz, hogy egyszerre többen is elférjenek benne. A kiállításnak három további eleme volt: két nagy asztal, egy Gerhessel készült videóinterjú és egy aprócska szobor. Utóbbiról első pillantásra nemcsak azt nem lehetett megállapítani, hogy mit keres itt, hanem – és ezen a ponton talán ez a lényegesebb – azt sem, hogy egyáltalán mit ábrázol. Úgy nézett ki, mint egy fekvő figura, aki bal könyökén támaszkodik, jobb lábát pedig lazán felhúzza, úgy, mint a lakomázók az ókori ábrázolásokon.

A szoborban ugyanakkor semmi nem volt az antik lakomák vidámságából. Épp ellenkezőleg, komorságot árasztott magából, amit a drámai megvilágítás, illetve a talapzat és posztamens egyöntetű feketesége csak tovább fokozott. Síri csend vette körül.

Egy valamit azonban mégiscsak közölt a szobor a látogatókkal. Azt, hogy komoly dolognak lehetnek majd a szemtanúi. És erre a komolyságra rá kell hangolódni. Persze ezt az átváltozást jól ismerjük; levettük kinti, hétköznapi énünket, mintha az holmi ruha lenne, és magunkra öltjük a műélvezethez vagy az elmélyült ismeretszerzéshez szükséges magatartást és a hozzá tartozó szenvtelen arckifejezést. Itt azonban ennél többről van szó. Az *ATLAS* tündetőleg komoly. Legalábbis kívülről annak tűnik.

Komolysága mellett a másik legfontosabb vonása a kiállításnak az, hogy milyen kevéssé „kiállításszerű”. Noha Gerhes képalkotó művész, a látogatónak azzal kellett szembe-sülnie, hogy a kiállítótérben egyáltalán nincsenek képek. Helyettük mindössze néhány hasábnyi szöveg meg egy videó volt látható rajtuk, amelyeknek az volt a céljuk, hogy segítsenek a művek értelmezésében. De milyen művekében?

Ne feledjük, magukból a művekből, vagyis az *ATLAS* című könyv fényképeiből – feltéve, ha valóban ezek a „művek” – még továbbra sem láttunk semmit. Ezek ott lapultak a vaskos kötetekben, amiket a fekete kocka rejtett, ami meg – maga is önálló tér – ott állt a tér közepén. A fényképekhez tehát csak úgy lehetett eljutni, mint egy matrjoska-baba legkisebb figurájához: lehámozva róluk az összes külső héjat. De még mielőtt a közelükbe férközhettünk, a kezünkbe vehetnénk őket, már kapunk egy sor olyan benyomást, ami alapvetően befolyásolni fogja, hogy milyen szemmel nézünk majd rájuk. A kiállítás úgy volt felépítve, hogy hosszan elodázza ezt a művekkel való közvetlen találkozást, és közben kondicionálja, akklimatizálja a látásunkat.

Egy hasonlattal élve a lencse, amelyen keresztül végül megpillantjuk Gerhes enciklopédiájának képeit, olyan, mint azok a kis kormozott üvegdarabok, amikkel gyerekkorunkban szerelkeztünk fel egy-egy napfogyatkozás alkalmával, hogy azokon át követhessük figyelemmel az egyszerinek és megismételhetetlennek ígérkező égi történeseket. Itt azonban fordított a helyzet. Az *ATLAS* esetében nem az extrém fény, hanem az extrém sötétség jelenti a veszélyt. A tér közepén álló, sugárzóan fekete kocka látványához – és feltehetően tartalmához – kell hozzászoktatni a látogatók kíváncsi szemeit.

Gerhes tehát ürességgel és sötétséggel párnázta körül atlaszát. Veszélyes anyagokat és nagy titkokat szokás így becsomagolni, ilyen monolitikus épületek – piramisok, erődítmények vagy betonszarkofágok – mélyére rejteni. A titok atmoszférája lengte körül a könyvet, amit olyan további elemek fokoztak, mint a kiállítás plakátja, amely egy fekete háttér előtt felsejlő göcsörtös gombócot ábrázolt, a grafikai arculat – beleértve annak következetes fekete-fehérségét, a cím talpas kapitálisait és angolos írásmódját –, a kurátori szövegek (amelyek olyan bekezdésekre tagolódtak, mint „Melankólia-gyakorlatok” vagy „Opera aperta”) és a kis fekvőalakos szobor erodált formái.

Mindebből talán már látszik, miért mondtam, hogy az *ATLAS* nem rejti véka alá saját komolyságát. Magának a térnek és az annak közepén magasodó épületnek is volt némi szerepe abban, hogy az ember kicsit összébb húzta magát a Templomtérben. Noha a csarnok már régóta nem lát el szakrális funkciókat, az egykori szertartások levegője mélyen bele-

ivódott a falaiba. És míg más kiállítások alkalmasint e levegő ellenében, a tér kiszellőztetésén dolgoznak, addig az *ATLAS*nak ez az egyik éltető eleme.

A kiállítás egyetlen szó szerinti értelemben látványos része, a fekete kocka, ebből a szempontból akár hely-specifikusnak is nevezhető. Amivel leginkább felerősítette környezetének szakrális akusztikáját, azok a benne testet öltő építészeti visszhangok. Ahogy a kísérőszövegben állt, a kocka utalás Aldo Rossi osszáriumára, azaz csontházára, amelyet a modenai San Cataldo temetőbe tervezett az 1970-es években.¹ Rossi kocka alakú épületének négy teljesen egyforma homlokzata van, amelyeket négyzetes ablaknyílások szabályos raszterhálójá tagol. A földhöz közelítve az ablakok „egymásba torlódnak” és ajtókat hoznak létre, amitől úgy néz ki, mintha az épület lábakon állna. Gerhes és a vele dolgozó építészek ezt nem vették át Rossitól: az ő kockájuknak csak egy bejárata van. De ha már itt tartunk, a legnagyobb különbség nem is ebben, hanem a színek terén mutatkozik a két épület között. Rossié terrakotta színű, Gerhesé éjfelete.

Miért pont Rossi kubusára esett Gerhesék választása? Elvégre az utóbbi száz év építészetiében bőven akad példa kockaházakra. Ezek közül bármelyiket használhatták volna kiindulópontnak. De nem, nekik Rossié kellett. Mármost utóbbit két tulajdonsága emeli a kockakarengeteg fölé. Először is a funkciója, tehát az, hogy halottak, emberi maradványok őrzésére készült. Másodszor pedig a színe. Ez a meleg, narancssárgás rózsaszín, amivel nem sűrűn találkozni temetőkben, és ami nélkül az osszárium valószínűleg sosem tett volna szert akkora hírnévre, mint amilyennek így örvend. A Templomtérbe való átültetés során ez a szín lekopott az eredeti kockáról, helyét pedig a fekete vette át. Miért?

Természetesen semmi nem mondja ki, hogy az *ATLAS* kockájának az utolsó részletig meg kellett volna egyeznie a San Cataldo-bélivel. Egyik markáns ismertetőjegyének megváltoztatása azonban mégiscsak figyelemre méltó tény. Azt gyanítom, hogy a Rossi-féle kocka színe egyszerűen nem volt elég komoly, nem volt elég ünnepélyes az *ATLAS* tervezőinek. Így kimondva ez igencsak furcsán hangozhat, tekintve, hogy egy csontháznál komolyabb dolgot nehéz elképzelni. De amilyen jelentős, hogy Rossi csontháza nem fekete, ugyanolyan sokatmondó, hogy Gerhes kockája az. Ezáltal ugyanis épp azok az asszociációk – halál, temetés, emlékezet, káosz, enyészet – kapcsolódnak vissza az épület jelentésmezőjébe, amelyek előképéből direkt hiányoztak.

Nem áll szándékomban az egyik kockát kijátszani a másik ellen, ahogy „komolyságukat” sem szeretném mérlegre tenni. Ugyanakkor fontosnak tartom lekövetni annak az értelmezési horizontnak a vonalát, amely elé az *ATLAS*, mint kiállítás és mint könyv, önmagát helyezi. Merthogy ez a horizont hangsúlyosan széles, és olyan nagy filozófiai kérdések gomolyognak felette, mint hogy mi tudható a világról; hogyan lehetséges ezt a

¹ Az építészeti vonatkozásokat részletesen tárgyalja Róka Enikő: A fekete kocka. In Mucsi Emese és Gerhes Gábor (szerk.): *Gerhes Gábor: ATLAS. Szöveggyűjtemény*. Budapesti Történeti Múzeum, Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, Budapest. 2022. 135–48. Az alábbiakban erre az értelmezésre támaszkodom. A Rossi vagy Boullée iránt érdeklődők bővebb szakirodalmat is találnak a hivatkozott tanulmányban.

tudást összegyűjteni, konzerválni és megmutatni; valamint hogy van-e kiút abból az ismeretelméleti zsákutcából, ahová a modern tudományok bekormányozták önmagukat?

Az *ATLAS* kockája Rossin túl egy másik építésszel, az úgynevezett francia forradalmi építészet jeles képviselőjével, Étienne-Louis Boullée-val is párbeszédben áll. Boullée a 18. században élt, és grandiózus tervei közül szinte egy sem valósult meg. Jóllehet nem is feltétlenül arra készültek. Rajzaiban hatalmas, a legegyszerűbb mértani testekből – kockákból, gúlákból, gömbökből és hengerekből – álló épületeket vizionált. Az éteri formatisztaság érvényesítése érdekében Boullée nemcsak korának építészeti konvencióit hágtta át, hanem technológiai lehetőségeit is messzemenőig figyelmen kívül hagyta.

Az *ATLAS*-ban felbukkanó – és egyúttal leghíresebb – terve egy kenotáfium, egy sír, amely Sir Isaac Newtonnak, a modern természettudományok atyjának állít emléket. Kívülről úgy lehetne leírni az épületet, mint egy íves „foglatban” ülő óriási, 150 méteres átmérővel rendelkező gömböt, amelynek egyetlen dísz a közepén, illetve valamivel az alatt, a foglat tetejének magasságában körbefutó ciprussor. Az íves falazat nem ér egészen körbe: a főhomlokzaton megszakad, majd a gömb körvonalát követve ereszkedik a föld felé. Vagyis szemből nézve egy majdnem tökéletes kört látunk. Ez a „kör” rejtje az egyetlen belső teret, egy gömb alakú csarnokot.

Boullée-nak az a törekvése, hogy lecsupaszított formákkal és egyszerű tömegekkel maximális hatást váltson ki, Gerhes kiállításában is ott dolgozik. Ám talán ennél is fontosabb, hogy a Newton-emlékmű, akárcsak Rossi osszáriuma, olyan épület, amely valamilyen módon a halálon túl fekvő területek, másszóval a végtelen, az emberi ésszel felfoghatatlan, a kimondhatatlan felé nyitja meg a távlatokat.

A *kenotáfium* sírhelyet jelent, csak hogy nem akármilyen sírhelyet, hanem olyat, amely üres. Boullée ebből a hiányból kovácsolt tőkét. Tervezhetett volna kenotáfium helyett emlékművet is, csak hogy egy emlékműhöz – amiből bármennyi lehet – máshogy közelítünk, mint egy sírhoz, amiből elvileg csak egy van. És megint más a kapcsolatunk azzal a sírral, amelyről tudjuk, hogy sosem feküdt benne senki.

Ha a holttestek ottlétéről vagy távollétéről és a hozzájuk tapadó auráról szóló kis eszmefuttatásom morbidnak tűnne, hadd emlékeztessenek arra, hogy az *ATLAS* című kötet elsődleges médiumával, a fényképpel összefüggésben gyakran az effélékhez rendkívül hasonló problémák foglalkoztatják az értelmezőket. Eredeti és másolat, valóság és reprezentáció, szubsztancia és hiány – tulajdonképpen a fotográfiáról való gondolkodás teljes történetét fel lehet fűzni ezekre a dichotómiákra. És arról se feledkezzünk meg, hogy maga a kiállítás is egy üres tér, abban az értelemben, hogy nem láthatók benne képek.

De térjünk vissza Boullée kenotáfiumához. Mint láttuk, ez már a második épület, amelyre a templomtérségi kocka tudatosan rájátszik, tovább sűrítve a kiállítótér ezek szerint nem is annyira szakrális, mint inkább temetői atmoszféráját. Gerhes épülete azonban nem kenotáfium, hiszen nem üres; tele van az *ATLAS* példányaival. Inkább afféle ideiglenes sír, amely csak néhány rövid hónapig áll, aztán eltűnik, szélnek eresztve tartalmát. Eltemetni

viszont csak olyasmit szokás, ami már nem él. Így felmerül a kérdés, hogy mi is az valaképpen, ami itt meghalt vagy a szemünk láttára vívja haláltusáját?

Könnyű lenne erre rávágni, hogy maga a könyv, a nyomtatott könyv mint médium. Eggyel komplikáltabb megfejtés, ha azt feltételezzük, hogy a gyászos díszletek egy műfajnak szólnak. A könyvek azon típusának, amelybe az *ATLAS* is tartozik. Hogy ezt atlasznak, lexikonnak vagy enciklopédiának nevezzük, igazából mindegy is Gerhes művének szempontjából. Ami számít, az az, ami valamennyiben közös, nevezetesen, hogy a tudás kisebb-nagyobb területeiről átfogó képet kívánnak nyújtani.

Az enciklopédia szó hallatán a legtöbbünknek a Diderot- és d'Alembert-féle *Nagy Francia Enciklopédia* jut eszünkbe. Noha a fogalom szinte elválaszthatatlanul összeforrt a felvilágosodással, enciklopédiák természetesen korábban is léteztek, sőt, azt lehet mondani, hogy a 18. század csak egy hosszú európai hagyomány végét hozta el.

Az antik enciklopédiák közül minden bizonnyal idősebb Plinius *Naturalis Historiája*, azaz természetrajza, gyakorolta a legnagyobb hatást az utókorra. Felépítése és érintett témáinak széles spektruma – mely a címet meghazudtolva korántsem korlátozódott a természetre, hanem az ember alkotta világot is lefedte – hosszú évszázadokon át szolgált mintaként az olyan szerzők számára, akik Pliniuséhoz hasonló fába vágták a fejszéjüket. Amikor a korai újkorban megélnéült Európa érdeklődése a világ iránt, és így a tudás rendszerezésének igénye is újult erővel támadt fel, a tudósok az ezeréves évvel korábban élt Pliniushoz fordultak segítségért. Ugyancsak az ő útmutatását követték – akár tudatosan, akár nem – a korabeli gyűjtők.

A gyűjtői és az enciklopédikus érzékenységek már a kezdetektől fogva kéz a kézben jártak, de ekkor, az újkor hajnalán találtak végleg egymásra és léptek szövetségre. E mellett érvel Jeremy Braddock irodalomtörténész is, aki úgy véli, hogy a gyűjtői praktikák, bár mindig is léteztek, a modernitás során – elsősorban pedig a modern művészetben – egyedülálló esztétikai és episztemológiai fontosságra tettek szert.² Az enciklopédia, mint gyűjtemény, tökéletesen kifejezi azt a viszonyt, ami a modernitásban áll fenn szubjektum és objektum között, azt sugallva, hogy a világ „odakint” van és nemcsak megismerhető, hanem egyszersmind birtokolható is.

Visszatérve Gerhes kiállításához, a falakon olvasható szövegek a felvilágosodás kifulladásáról és a „tudományos megismerés klasszikus eszközeinek” kudarcáról beszélnek, míg a videóinterjúban maga a művész olyan kifejezéseket emleget, mint „alternatív tény” és „poszt-igazság”. Mindezek elég világos üzenetet közvetítenek: egy új világ küszöbén állunk, amelyben elbizonytalanodik és megkérdőjeleződik minden, amit korábban tudtunk. És ami még ennél is fontosabb: ez az új világ magának a tudásnak a lába alól húzza ki a talajt.

Összegzőképpen a következők mondhatók el az *ATLAS*-kiállításról: (1) vizualitásában végletekig letisztult és ünnepélyes, mely letisztultságban és ünnepélyességben jut kifejezésre

² Jeremy Braddock: *Collecting as Modernist Practice*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore. 2012. 2. Lásd még David L. Martin: *Curious Visions of Modernity. Enchantment, Magic, and the Sacred*. The MIT Press, Cambridge, Mass. – London. 2011.

a gyűjtés történeti formáival szembeni kritikai távolság; (2) megidézi a modernitás enciklopédikus és építészeti programjait, illetve ezekkel együtt a gyűjtés esztétikai és episztemológiai funkcióit; (3) e funkciók felvillantásával megágaz az arról való gondolkodásnak, hogy a gyűjtés stratégiája képes-e továbbra is ellátni ezeket.

1.2 Az ATLAS kettős élete

Létezik-e, egyáltalán létezhet-e ma olyan tudás, amely túlmutat az *én*en; olyan igazság, amely nemcsak az enyém, hanem másoké is? Ilyen és ehhez hasonló kérdéseket fogalmaztak meg az ATLAS-kiállítás kurátorai, majd később annak elemzői is. A recepció alaphangját annak a kötetnek a szerzői adták meg, amely *Gerhes Gábor: ATLAS. Szöveggyűjtemény* címmel került kiadásra.³ Ez a *Szöveggyűjtemény* tulajdonképpen az ATLAS kiterjesztésének tekinthető; kevésbé kommentár, mint inkább magának a műnek a része. Ezt látszik alátámasztani már pusztán az is, hogy az egyik szerkesztője nem más, mint Gerhes Gábor.⁴

A *Szöveggyűjtemény* szerzői belülről mutatják meg az ATLAS-t, egy olyan perspektívából, ahonnan jól látszik számos fontos külső hivatkozás és kontextus, de nem látszik maga a mű.

A kötetben például – Rossit és Boullée-t leszámítva – egyetlen szó sem esik azokról a művészekről, akikre az ATLAS utal. Nem derül ki, miért éppen Francisco de Zurbarán, Marcel Duchamp, William Hogarth és a párizsi Salpêtrière kórház elmebetegjeit fényképező Paul Regnard kerültek bele Gerhes privát univerzumába, vagy hogy ennek mi a jelentősége. Elszalasztott lehetőségnek tűnik, hogy a szerzők nem követik vissza a forrásukig ezeket a konkrét nyomokat. Akárcsak az, hogy egyikőjük sem tér ki arra, hogy az ATLAS egy férfi művész alkotása, ami a bibliai teremtetéstörténet nem is túlságosan leplezett újra mesélése (a kezdeti sötétségből világosság lesz, majd megjelennek a növények, az állatok és az ember). Márpedig szó nélkül hagyni ezt a narratívát egyet jelent annak a mitológiának a megerősítésével, amely a férfi művész mint teremtmény körül szövődött a modern művészet évszázadai alatt. Azt is jelenti továbbá, hogy a gyűjtés társadalmi vonatkozásai – vagyis az, hogy milyen íratlan szabályok és konvenciók vonatkoznak a különböző nemű gyűjtőkre, hogy ennek tükrében milyen értékrangsor állítunk fel a gyűjtemények között, vagy hogy milyen viszony áll fenn gyűjtés és fogyasztás között – sem merülnek fel. Noha itt én is csak

³ Mucsi Emese és Gerhes Gábor (szerk.): *Gerhes Gábor: ATLAS. Szöveggyűjtemény*. Budapesti Történeti Múzeum, Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, Budapest. 2022. Az esszéek szerzői: Földényi F. László, Frazon Zsófia, Mélyi József, Mucsi Emese, Nemes Z. Márió és Róka Enikő. A kötet 188–9. oldalán található listán valamennyi kritika, ismertető és interjú szerepel, amely a kiállítással kapcsolatban megjelent.

⁴ Gerhesnek szintén megjelent egy írása az ATLAS-projektről, aminek perspektívája és hangneme jóformán megkülönböztethetetlen a *Szöveggyűjtemény* közreműködőitől. Gerhes Gábor: ATLAS. Képes archívum – személyes inventárium. In Horváth Eszter és Kicsák Lóránt (szerk.): *Fától az erdő. A Budapesti Metropolitan Egyetem „Az alkotó észlelés plaszticitása” címen tartott konferenciájának előadásai*. Budapesti Metropolitan Egyetem, Budapest. 2023. 126–42.

jelezni tudom ezeket a szempontokat, mindenképp érdemes észben tartanunk őket az *ATLAS*, illetve a gyűjtés történetének vizsgálata során is.

Az *ATLAS* ideális felületet biztosított a gyűjtésről való gondolkodáshoz, csak éppen-séggel egy nagyon specifikus fajta gondolkodáshoz. Gerhes műve egy hosszú, jól behatárolható hagyomány folytatója, amelyben központi szerepet játszik az a filozófiai törekvés, hogy a modernitás egyik legsajátosabb eszközével, a gyűjtés révén vessen számot magával a modernitással. A helyzet azonban az, hogy a fényképekből és az azok „díszleteiből” kirajzolódó modernitás, ez a „racionális”, „férfias”, fekete-fehér világ kissé idejétmúltnak hat, és legfeljebb azoknak a gondolkodóknak a segítségével hozzáférhető a számunkra, akikre a *Szöveggyűjtemény* szerzői is hivatkoznak – Aby Warburgéval, Walter Benjaminéval vagy Georges Bataille-ével.

Enciklopédiája inszenírozásán keresztül, ha bujtatottan is, Gerhes felfedi az *ATLAS*-projekt valódi tétjét. Ezt a következőképp lehet összefoglalni: a modernitás a végét járja, vagy talán már véget is ért; azt nem tudjuk, mi jön most, azt viszont igen, hogy valamilyen módon alkalmazkodnunk kell hozzá, ha el akarunk igazodni benne; ahelyett, hogy úgyszólván a fürdővízzel együtt a gyereket is kiöntenénk, vegyük elő a modernitás egyik jól bevált ismeretelméleti módszerét, a gyűjteményt, és nézzük meg, mire megyünk vele.

Az *ATLAS* kulisszái könnyedén dekódolható modernista jelekből épültek fel, és visszarepítették a látogatót annak az ismeretelméleti krízisnek a kezdetéig, aminek a kiállítás szerint pillanatnyilag a végénél járunk. Ugyanakkor a modernitás válságára adott reakciókról vagy az abból való kilábalásra tett korábbi kísérletekről nem történik említés, ha mégis, mint Rossi épületének esetében – amely a posztmodern építészet kontextusából kiragadva, az arra való utalásoktól megfosztva, egyszerű modernista kockaként jelent meg –, akkor az is úgy, hogy szembefordulás helyett hasonulást, igazodást látunk. A lehetséges megoldás maga is a probléma részévé válik.

Pedig ahogy az már az *ATLAS* alcíméből – *A képzelet megteremtése* – is kiderül, Gerhes tudatosan épít azokra a tanulságokra, amelyeket a 20. század második felében, a gyűjtemények és egyáltalán a gyűjtés nyugati logikájának kritikai felülvizsgálata során vontak le. Ekkor vált világossá, hogy a gyűjtemények objektivitása valójában csak projekció volt, hogy a látszólag nyugodt felszín alatt különböző politikai, gazdasági és filozófiai fantáziák örvénylenek.⁵

Ezt a kettősséget lehet kiolvasni az *ATLAS* címet viselő könyvből, amely öt éven át készült, tizenhárom fejezetből áll, és szinte kizárólag fényképeket tartalmaz. Azért csak szinte, mert a fotókon kívül vannak benne rövid fejezetcímek és idézetek is. Ha belelapozunk a feketébe kötött képes enciklopédiába, azt látjuk, hogy a korai csodakamrák vizualitását és gondolkodásmódját követi. Szerepelnek benne képek állatokról, növényekről és emberekről, műalkotásokról és használati tárgyokról; absztrakt fényképek éppúgy, mint

⁵ Lásd például Jacques Derrida és Wolfgang Ernst (ford. Bereczki Péter és Lénárt Tamás): *Az archívum kínzó vágya / Archívumok morajlása*. Kijárat Kiadó, Budapest. 2008.

figuratívak, fekete-fehérek éppúgy, mint színesek. Mindez azonban nem ömlesztve, hanem tudományos vagy kvázi-tudományos címeket viselő fejezetekre bontva kerül bemutatásra (kozmoográfia, zoográfia, antropológia, mizológia, stb.), amelyekben minden kép afféle leltári számmal van ellátva, azt az illúziót keltve, mintha a világ koherens és hézagmentes magyarázatát tartanánk a kezünkben.

Noha az *ATLAS* nem tudományos gyűjtemény, hanem műalkotás, amelynek egy személyes gyűjtemény adja az alapját, a gyűjtemények tudományos hasznával szembeni kortárs szkepszist fordítja át a művészet nyelvére. Már a borítón deklarálva van, hogy ennek az atlasznak a tartalmát nem szabad készpénznek venni, hogy az által lefestett világ képzeletbeli, fiktív. Egyetlen elme szüleménye.

A könyvet forgatva olyan fényképeket látunk, amelyek hihető módon állítják saját valóságosságukat, vagyis azt, hogy egykor tényleg odahelyezték őket a kamera elé, ennek ellenére valahogy mégis kissé valószínűtlenek. Feltűnő bennük, hogy szinte kivétel nélkül stúdiókörülmények között készültek, megrendezettek, be vannak állítva. Ami azt illeti, a megcsináltság érzésétől még akkor sem szabadulunk, amikor természetképek kerülnek előnk (4. könyv), a legintenzívebben pedig éppen a világegyetemnek szentelt fejezetben (2. könyv) jelentkezik, ott, ahol a legkevésbé számítanánk emberi beavatkozásra. Ránézésre ezt a kozmoszt az általános iskolai technika órák makettjeinek és a fotóelőhívási eljárással való kísérletezésnek egyenlő arányú vegyületéből kotyvasztották ki.

Az *ATLAS* olyanak mutat mindent, mint ami értünk van, a mi számunkra létezik, ha nem egyenesen az ember hozta létre. Gyerekek szokták így látni a világot. Talán ezért is olyan lelkes gyűjtögetők.⁶ És ez a látásmód köszön vissza az *ATLAS* képein. Nemcsak azokon, amelyeken Gerhes csontokat, kavicsokat és botokat (3XIV–3XXV, 6XX–6XXI), virágokat (5. könyv), kitömött madarakat (6XXVI–6XXXIV) és műgyantába zárt rovarokat (6IV–6V) hord össze és rak ki szabályos rendbe vagy tornyoz fel, hanem azokon is, amelyeken szerepet játszik (7XXXIV, 7XL–7XLI), jelenetet rekreál – hozzávetőleges pontossággal, jelzésszerűen, háztartási eszközök, limlomok és saját kezűleg készített kellékek segítségével (11II–11V, 11IX), úgy, ahogy a gyerekek csinálnak színházat – vagy rácsodálkozik arra, hogy a kezünket képesek vagyunk ökölbe szorítani, de kinyújtani is (8XXII–8XXIII), és hogy lehet le- vagy felfelé fordítani (8XX), amely tények furcsasága felett felnőttként hajlamosak vagyunk elsiklani.

Ugyancsak valamiféle jó értelemben vett infantilizmus mutatkozik meg a dolgok lecsupaszításával (7XVI–7XVIII, 7VI–7IX) és felöltöztetésével vagy becsomagolásával (7II, 7LIII–7LVII, 9II, 9XXX–9XXXIII) való játékban, valamint a szavak közti rejtett – ám felnőtt szemmel mégiscsak semmitmondó – összefüggések leleplezésében (9VII). Gerhes szemlátomást abban is nagy élvezetet lel, ha formákkal kísérletezhet. A 8. könyv („A bizonyítékokról. A képzelet határai”) egyik képén (8XVIII) egy emberi kezét látunk, amely egy furcsa, fekete tárgyat szorít. Ez a valami úgy néz ki, mint két, egy nagyobb és egy kisebb, csúcánál össze-

⁶ Russel W. Belk: *Collecting in a Consumer Society*. Routledge, London – New York. 2006. 54.

nőtt szövegbuborék. Feketesége olyan mély, hogy – bár balra fent mintha árnyék vetülne rá – első pillantásra nem lehet eldönteni, két- vagy háromdimenziós-e, vagy esetleg nincs is, és csak utólagos szerkesztéssel montíroztak „ürességet” a kéz ujjai közé. A következő oldalon (8XIX) azután ugyanez a forma újra visszatér, ezúttal halvány rózsaszínben, azt a benyomást keltve, mintha a fénykép arról a papírlapról készült volna, amiből az előbbi fekete alakzatot kivágták. Később a köldökszínórral összekapcsolt bumszlik szoborként jelennek meg (9XVI, 9XXIV), mielőtt újra síkká válnának a 10XVI. számú kép háttérében, abban a 10. könyvben, amely csak úgy hemzseg a szövegbuborékoktól (10II, 10XIII–10XVII).⁷

Az *ATLAS* perspektívája a világot első ízben felfedező gyerek perspektívája, és ezt Gerhes már a kötet legelején elárulja azzal, hogy Peter Handke *Dal a gyermekkorról* című versének egy részletét választja mottójául. Ez a korántsem mellékes körülmény, nevezetesen hogy az *ATLAS* tulajdonképpen a megismerésnek egy gyermeki dimenziójával vagy módjával érintkezik, teljesen elkerülte elemzői figyelmét. Ehhez nemcsak a Handke-idézetet kellett ignorálniuk, hanem azt a tényt is, hogy, mint arról bárki meggyőződhet, a ma nyomtatásban megjelenő enciklopédiák szinte kivétel nélkül gyerekeknek szólnak. Mert úgy tűnik, hogy noha mi magunk már kinőttünk az enciklopédiásdiból és elvesztettük az abbéli hitet, hogy a világ megérthető és könyvbe foglalható a maga teljességében, a tudásátadás egy lehetséges formájaként mégsem mondtunk le egészen az enciklopédiáról.

De van itt egy csavar. Ahogy Handke írja, „mikor a gyermek gyermek volt”, a bot lándzsa volt neki, a pocsolja meg óceán. Képzelete segítségével azzá változtatta a világot, amivé csak akarta, és azzá változott maga is. Hogy a felnőtt Gerhesnek újra sikerülhessen a botban lándzsát látni, azt kell játszania, amit egy gyereknek általában nem jut eszébe játszani, ti. hogy gyerek.

A gyermeki egyszerűséggel megfogalmazott kérdések Handke versében arra vonatkoznak, hogy mi a valóság és hogyan lehet azt megismerni, valamint arra, hogy mi is az én helyem ebben az egészben („miért vagyok én én, s miért nem te? / miért vagyok én itt, és miért nem ott?”).

Azt már tudjuk, hogy Gerhest épp ezek a dolgok érdeklik. A gyermeki világlátást azonban csak részlegesen érvényesíti, és mindvégig felnőtt tapasztalataival és eszével ellensúlyozza. Talán azért olyan tragikusan komoly az *ATLAS* megjelenése, és azért szórtak el benne egy csomó filozófia- és művészettörténeti utalást, hogy egy pillanatig se higgyük, hogy egy idealizált gyermeki létbe való meneküléssel van dolgunk.

Noha Giordano Brunót leszámítva nincs más filozófus az *ATLAS*ban, aki név szerint kerülne említésre, a fejezetek címeiben, magukon a képeken, illetve azok körül többször szerepelnek olyan fogalmak, amelyek elválaszthatatlanul kötődnek egy-egy gondolkodó munkásságához. Így azonosíthatók be Robert Fluddon kívül Eco, Kant, Foucault, Leibniz és Heidegger az *ATLAS* hivatkozási hálójának pontjaiként. Ha ez nagy nevekkel való dobálózásnak tűnne, akkor az azért van, mert az is. Az olyan hangzatos hívószavaknak, mint monád,

⁷ Lásd még 9XXXIX és 11IX.

noumenon és halál-felé-való-létezés, megvan az az előnyük, hogy többé-kevésbé anélkül is értjük őket, hogy pontosan tudnánk, mit jelentenek azon a filozófiai rendszeren belül, ahonnan származnak. Sőt, tekintve, hogy olyasmire vonatkoznak, ami az ész számára nem – vagy csak körülményesen – hozzáférhető és elzárkózik a megértés elől, bizonyos szempontból még helyesebb is, ha megmaradunk a felszínen, és nem kezdünk e szavak mélyére ásni.

A gyermeki mellett Gerhes ezzel egy másik perspektívát is beépít az *ATLAS*-ba, amely úgy mutatja a világot, mint ami rajtunk kívül, tőlünk függetlenül létezik. Ezt a világot úgyszólván hidegen hagyja a mi létezésünk. Nincsen benne kitüntetett helyünk. Vagy ahogyan a 2. könyv elején lévő Bruno-idézet fogalmaz: „Éppoly kevésbé vagyunk középpont, mint bármely más pont az univerzumban.” Ahogy egykor Brunót, úgy Gerhest sem ejti kétségbe a kozmikus egyenlőség. Persze nem azért, mintha nem lenne tisztában a totális relativizmus jelentette kihívásokkal, elvégre a kiállítás kapcsán épp ezekről, illetve ezek ismeretelméleti vetületéről beszélt: „... a tények bizonyossága szűnt meg. [...] Minden tudásunk [...] közvetett tudás, valakin, valamin keresztül jutott el hozzánk. A közvetítő médiumok, tévé, rádió, könyv, iskola pedig nagyon függenek annak a szubjektumától, aki abban a helyzetben van, hogy működtesse ezeket.”⁸

Ezzel, azt hiszem, elérkeztünk az *ATLAS* legbelső magjához. Egy olyan univerzumban, ahol egyik pont sem középpont, ott tulajdonképpen mindegyik az. Ott a tudásnak sem lesz külső mércéje, és magánüggé válik. Mindenki azt hisz, amit akar, elvégre saját világának ő maga a centruma. Mármost az is nyilvánvaló, hogy ez az állapot összeegyeztethetetlen a modern tudományos gondolkodással, amelynek képviselői ennek megfelelően némiképp tanácstalanul állnak vele szemben.

Ugyanakkor ezzel a művel Gerhes szerintem éppen azt mondja, hogy mindez nem feltétlenül baj, hogy nincs minden veszve. Lehet, hogy a tudás egészét valamiféle mondvacsínált objektivitás jegyében átfogó enciklopédiák és atlaszok felett már eljárt az idő. De miért ne készíthetnénk szubjektív enciklopédiákat? Olyan gyűjteményeket, amelyek ugyan teljességre törekszenek, mindazonáltal egy pillanatig sem leplezik, hogy egy szubjektív centrum körül szerveződnek; amelyek nemcsak a világot – az *én* világomat, vagyis az egyetlen lehetséges világot – prezentálják, hanem azt a pontot is, ahonnan az ilyennek látszik. „Az *ATLAS* a mindenséget sztereóban mutatja” – fogalmazott Tillmann J. A. a kiállítás megnyitóján elhangzott köszöntőjében.⁹

Mint a minket körülvevő világ értelemmel való felruházásnak technikája a gyűjtés elválaszthatatlanul kötődik a modernitáshoz, aminek következtében jócskán kompromittálódott is az évszázadok során. Elegendő arra gondolni, hogy hogyan viaskodnak az utóbbi

⁸ Nagy Gergely: „Nagy kérdés, hogy valami mikor van kész” – interjú Gerhes Gáborral. *A mű*, 2022. február 26. <https://amu.hvg.hu/2022/02/26/nagy-kerdes-hogy-valami-mikor-van-kesz-interju-gerhes-gaborral/>.

⁹ Tillmann J. A.: A kép- és képzeletvilág feltérképezése (Megnyitószöveg). *Artportal*, 2022. január 21. <https://artportal.hu/magazin/a-kep-es-kepzeletvilag-felterkepezeze/>.

időben a nyugati gyűjtemények saját dicstelen múltjukkal.¹⁰ Ám az újonnan felmerülő etikai és esztétikai aggályok jelzik, hogy a gyűjtés képes kritikát gyakorolni önmagával szemben, képes megújulni.

Az *ATLAS* is ezt bizonyítja, méghozzá azáltal, hogy az európai gyűjtési hagyománynak azt az oldalát domborítja ki, amelyet Susan M. Pearce „határozottan optimistának” nevez. Pearce szerint e hagyományon belül a „materiális világhoz való akkumulatív viszony” egy másik tényezővel, az „önkifejezés poétikájával” fonódik össze, ami „felkínálja annak lehetőségét, hogy változásokat eszközöljünk abban, ahogyan a látható és kézzelfogható világot szemléljük”. Ugyanitt jegyzi meg a következőket is: „Az embereket nem határozza meg teljes mértékben a múltjuk, a gyűjtés pedig az egyéniségnek való érvényszerzés dinamikus potenciállal rendelkező gesztusa.”¹¹

Amikor Gerhes „önleltárként” beszél róla,¹² amelyben a direkt ide készült munkák mellett gyerekkora óta őrizgetett tárgyak, korábbi művek és személyes gyűjteményének egyes darabjai kaptak helyet, akkor egyértelművé teszi, hogy az *ATLAS* egyéniségének lenyomata. Képes enciklopédiájának egodokumentumként való értelmezését azonban megnehezíti, hogy – mint Mélyi József írja – a művész „alakja az egész *ATLAS*ból kitakart marad.”¹³ Nem tudjuk belőle egy ember múltját kiolvasni, legalábbis akkor nem, ha múlt alatt összefüggő történetet értünk. Ha viszont úgy tekintünk rá, mint személyes emlékekre, amelyek arra várnak, hogy valaki újból megelevenítse őket – és ez nagyon fontos, mármint hogy feltámasztásukhoz egy másik, saját emlékekkel és nézőponttal rendelkező szubjektumra van szükség –, akkor a kép tisztulni kezd.

1.3 Személyes történelem

Van az *ATLAS*nak egy előképe, amely kifejezetten arra tett kísérletet, hogy a gyűjtemény logikáján keresztül haladjon meg a történelem egyoldalúan narratív értelmezését. Ez az előkép Walter Benjamin *Das Passagen-Werk*je.¹⁴ A „passzázsmű” a filozófus legnagyobb léleg-

¹⁰ Lásd például Martin Snickare: *Colonial Objects in Early Modern Sweden and Beyond. From the Kunstkammer to the Current Museum Crisis*. Amsterdam University Press, Amsterdam. 2022.

¹¹ Susan M. Pearce: *On Collecting. An Investigation into Collecting in the European Tradition*. Routledge, London – New York. 2005. 412.

¹² Bognár, Mucsi, Simon, *Gerhes Gábor: ATLAS*, 24:11.

¹³ Mélyi József: Képhatalom. Gerhes Gábor életműve és atlasza. In Mucsi Emese és Gerhes Gábor (szerk.): *Gerhes Gábor: ATLAS. Szöveggyűjtemény*. Budapesti Történeti Múzeum, Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, Budapest. 2022. 170.

¹⁴ A párhuzamot Nemes Z. Márió is érinti a *Szöveggyűjtemény*be írott tanulmányában. Nemes Z. Márió: A tudás kenotáfiuma. Gerhes Gábor *ATLAS*a mint melankolikus anarchívum. In Mucsi Emese és Gerhes Gábor (szerk.): *Gerhes Gábor: ATLAS. Szöveggyűjtemény*. Budapesti Történeti Múzeum, Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, Budapest. 2022. 101–25. A *Passagen-Werk*nek (Walter Benjamin [szerk. Rolf Tiedemann]: *Gesammelte Schriften*, V/1. (*Das Passagen-Werk*). Suhrkamp, Frankfurt am Main. 1982.) nincs magyar fordítása; egyik „fejezete” (*Párizsi passzázások – Első jegyzetek*) 2022. novemberétől, nyolc részletben jelent meg az 1749-ben, Zsellér Anna fordításában.

zetvételő munkája, amelyen több mint tíz éven át, élete végéig dolgozott, és amelyet sosem fejezett be. Ami elkészült belőle, az egy rövid bevezető esszé, valamint sok száz oldalnyi, témakörök szerint csoportosított jegyzet.

Benjamin a „19. század természetrajzát” akarta megírni, eredeti elképzelése pedig az volt, hogy ebben az általa a kor emblematikus épülettípusának tartott párizsi passzázs lesz majd segítségére. A passzázs biztosította számára azt a nagy, átfogó tablót vagy háttérrel, ami előtt összegyűltek és megelevenedtek volna a 19. század képei. És a képeket itt majdnem szó szerint kell értenünk. A nyugati történetírás konvencióival szemben Benjamin ugyanis úgy gondolta, hogy a történelem nem narratívákban, hanem képekben nyilvánul meg.¹⁵ Vagyis a történésznek mindössze annyi dolga van, hogy „dialektikus képeket” tárjon az olvasók elé, amelyek mintegy magukba sűrítik a múltat. Afféle gyűjtőként kell dolgoznia, aki semmiféle kommentárt nem fűz ezekhez a képekhez, hanem egyszerűen hagyja, hogy a történelmi források magukért beszéljenek.

Benjamin ezt a következőképp fogalmazta meg: „E mű módszere: irodalmi montázs. Mondanom nincs mit, csak megmutatnom.”¹⁶ De ezen kívül is több jele van annak a jegyzetekben, hogy kész formájában a *Passagen-Werk* kizárólag idézetekből állt volna – ahogy Benjamin barátja, Theodor Adorno írta, „az anyag sokkszerű montázsából.”¹⁷

„Történelmet írni – mondja Benjamin egy helyütt – tehát annyi, mint történelmet idézni. Az idézés fogalmában azonban benne foglaltatik, hogy a mindenkor történelmi tárgyat kiszakítja kontextusából.”¹⁸ Ugyanígy szakítja ki a tárgyakat eredeti kontextusukból a gyűjtő is, és helyezi őket új megvilágításba a gyűjteményben. A gyűjtő és a történész munkája közötti párhuzam alapvető fontosságú Benjamin számára, mert a gyűjtő gyűjteményéhez fűződő szoros kapcsolatában fedezi fel azt a közvetlenséget, amire a történésznek is szüksége van ahhoz, hogy „dialektikus képei” valóban életre keljenek és megfogható kö-zelségbe hozzák a múltat. „A dolgok jelenvalóvá tételének igazi módja az, ha a saját terünkben jelenítjük meg őket (nem pedig önmagunkat az övékben). (Így tesz a gyűjtő, akárcsak az anekdota.)”¹⁹

Persze ennyiből úgy tűnhet, hogy a „Benjamin által összegyűjtött 19. századi tények önmagukban laposak, sőt, ahogy Adorno kifogása szólt, ‘pozitivizmusba’ hajlanak”,²⁰ hiszen Benjamin célja látszólag az, hogy saját szerzői személyiségét eltüntesse mögöttük, hogy kiretusálja magát a képből. Csakhogy Benjamin ezzel korántsem az objektivitás oltárán áldozik. James L. Rolleston például úgy véli, hogy a filozófus abbéli vágyában, hogy a végső idézetgyűjteményben teljesen feloldódjon a saját hangja, nem az individualitás tagadását

¹⁵ Susan Buck-Morss: *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. The MIT Press, Cambridge, Mass. – London. 1989. 221–2.

¹⁶ Idézi Buck-Morss, *Dialectics of Seeing*, 73.

¹⁷ Idézi Benjamin H. D. Buchloh: Gerhard Richter’s „Atlas”: The Anomic Archive. *October*, 1992/2. 128.

¹⁸ Benjamin, *Passagen-Werk*, N11,3.

¹⁹ Benjamin, *Passagen-Werk*, H2,3.

²⁰ Buck-Morss, *Dialectics of Seeing*, 292.

kell látnunk, hanem – éppen ellenkezőleg – annak felmutatását, hogy potenciálisan „mi lehet az individuum.”²¹ Vagyis ha más szavakkal is, de Rolleston ugyanúgy írja le a *Passagen-Werk* szerkesztési elvét, mint Pearce a gyűjtésben megnyilvánuló, „a világhoz való akkumulatív viszonyból” és az „önkifejezés poétikájából” összetevődő kettős logikát.

Akárcsak a 20. század első felének másik nagy történetírási reformkísérlete, Aby Warburg *Bilderatlas Mnemosynéje* – amelynek hatása szintén ott bujkál Gerhes *ATLAS*-ában,²² és amely szintén képek gyűjteményeként tekintett a történelemre –, a *Passagen-Werk* részben befejezetlenségének köszönheti azt, hogy még ma is foglalkozunk vele. Így, félkész állapotukban mindkét műről elmondható, hogy inkább egy személyes rögeszme lenyomatai, semmint lezárt történelemfilozófiák. Ugyanakkor lezáratlanságuk több pusztán véletlennél: jellegükből fakadóan befejezhetetlen vállalkozásokról van szó. Nem is lenne jó, ha be lehetne őket fejezni, hiszen az azt jelentené, hogy a gyűjtő alkalmasint felélheti kíváncsiságát, és kifogyhat a tárgyakból, amiket szeretne gyűjteményéhez adni. És különben is, a végére még kiderülhet, hogy a történelem „képekben” való megragadása nem működőképes módszer.

A töredékesség azonban nagyon jó hatással van a fantáziára, márpedig annak, aki a „saját terében” akarja megjeleníteni a dolgokat, mindenekelőtt fantáziára van szüksége. Az a sokszor üresen csengő hermeneutikai közhely, miszerint a műalkotást mindig ketten hozzák létre, az alkotó és a befogadó, a töredékben, a befejezetlenül hagyott vagy maradt mű esetében átélhetővé válik. Valami nagyon hasonló dologról beszél Gerhes a kiállításon vetített videóinterjúban,²³ ami talán attól sem független, hogy az *ATLAS* egyes fejezetei „részletként” vannak megjelölve (6., 8., 10. és 12. könyv), mintha még több is lenne ott, ahonnan a kötetbe felvett képek jöttek.

Az olvasó képzeletére való apellálás egybevág azzal, amit voltaképpen Benjamin és Warburg mondanak: hogy a történelmet – és tágabban értelmezve mindenfajta tudást – ki kell találni, még ha e kitalálás kiindulási pontját minden esetben a valóság, a korabeli anyagok és a primer források adják is. Noha ezek a források az objektivitás erejével bugyognak a felszínre, vizüket felfogni mindenki csak a maga módján képes.²⁴ Értelmszerűen a „Mnémoszüné” és a „Passázsok” is egy-egy ilyen személyes merítés – annak ellenére, hogy csupán idéznek a történelemből. Szerzőik abbéli meggyőződése, hogy az újfajta történetírás képes lesz meghaladni ezt az ellentmondást, akár naivitásnak is tűnhetne, ha nem tudnánk, hogy Warburg az atlaszát „felnőtteknek szóló kísértethistóriaként” aposztrofálta²⁵ és hogy

²¹ James L. Rolleston: *The Politics of Quotation: Walter Benjamin's Arcades Project*. *PMLA*, 1989/1. 25.

²² Földényi F. László: „Nem kell mindig a centrumot keresnem, amely annyira széttépt!” Aby Warburg és Gerhes Gábor atlaszai. In Mucsi Emese és Gerhes Gábor (szerk.): *Gerhes Gábor: ATLAS. Szöveggyűjtemény*. Budapesti Történeti Múzeum, Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, Budapest. 2022. 35–64.

²³ Bognár, Mucsi, Simon, *Gerhes Gábor: ATLAS*, 20:07-től.

²⁴ Vö. Buck-Morss, *Dialectics of Seeing*, 221–2.

²⁵ Vö. Földényi, Aby Warburg és Gerhes Gábor atlaszai, 49.

mekkora ismeretelméleti jelentőséget tulajdonított Benjamin a gyermeki világlátásnak.²⁶ A gyermeki képzelőerőnek mind Warburg, mind Benjamin nagyon is komoly feladatot szánt a tudományos megismerésben. A *Passagen-Werk* egy helyén Benjamin, jellemző módon, Baudelaire szavait idézi: „... a képzelet a legtudományosabb készség, mert csakis ez képes felfogni az *egyetemes analógiát*, vagyis azt, amit a misztikusok vallása *korrespondanciának* nevez.”²⁷

Benjamin és Warburg intenzív utóéletének ellenére az általuk propagált módszer nem eresztett azonnal gyökeret a történettudományokban, és csak hosszú évtizedek múltán kezdtek felfigyelni rá.²⁸ Hatásuk mindenekelőtt a művészetre korlátozódott. Ott viszont akkora volt, hogy Cristina Baldacci szerint a warburgi értelemben vett atlasz „a kortárs művészet leggyakrabban használt eszköze”.²⁹ Mint írja, elsősorban azok a művészek fordulnak hozzá inspirációért, akik olyan „személyes térképekbe és kozmológiákba” igyekeznek összerakosgatni a valóság darabkáit, amelyek „rend és káosz, régi és új, emlékezet és felejtés, véges és végtelen” határán egyensúlyoznak.³⁰

Természetesen a Gerheséhez hasonló atlaszokra és gyűjteményekre nagyon könnyű ráhúzni az ilyesmit, hisz gyakran maguk invitálnak bennünket az értelmezésnek ezekre a fennsíkjaira. Ezért véleményem szerint a hangsúlyt Baldacci leírásában a személyességre kell helyezni. Ez az, ami úgyszólván a földön tartja ezeket a mikrokozmoszokat, még akkor is, ha Baudelaire misztikus korrespondanciái hatják át őket; és ettől olyan érdekesek és időszerűek Benjamin és Warburg gyűjteményei is. Mindkettőjükre igaz az, amit Kurt W. Forster mond Warburgról: „tudományos elgondolásai hátborzongatóan tükrözik személyes életének körülményeit.”³¹ A modern művészet archívumok iránti vonzalmáról írt esszéjében Hal Foster szintén erre hívja fel a figyelmet.³²

A Benjamin és Warburg munkái által kifejtett mágneses hatás részben arra vezethető vissza, hogy bennük a tudományos érezhetően egybeesik a személyes érdeklődéssel, ez pedig ma valamiért nagyon „rezonál” velünk. Gerhes *ATLAS*ából kiindulva azt mondanám, hogy ennek az az oka, hogy a hétköznapi szintjén ez a személyes út tűnik a legjárhatóbbnak a

²⁶ Buck-Morss, *Dialectics of Seeing*, 262. skk.

²⁷ Benjamin, *Passagen-Werk*, J8.

²⁸ Lásd például Georges Didi-Huberman (ford. Harvey L. Mendelsohn): *The Surviving Image. Phantoms of Time and Time of Phantoms: Aby Warburg's History of Art*. The Pennsylvania State University Press, University Park. 2017.

²⁹ Cristina Baldacci (ford. Emily Ligniti): „Visible World.” *The Atlas as a Visual Form of Knowledge and Narrative Paradigm in Contemporary Art*. In Marta Boni (szerk.): *World Building. Transmedia, Fans, Industries*. Amsterdam University Press, Amsterdam. 2017. 80. Lásd még Jens Hoffmann (szerk.): *The Arcades: Contemporary Art and Walter Benjamin*. Yale University Press, New Haven – London. 2017. Különös egybeesés, hogy a két kötet ugyanabban az évben jelent meg.

³⁰ Baldacci, „Visible World”, 80.

³¹ Kurt W. Forster: *Aby Warburg's History of Art. Collective Memory and the Social Mediation of Images*. *Daedalus*, 1976/1. 169.

³² Hal Foster: *Archives of Modern Art*. *October*, 2002/1. 88., 21. j.

tudás felé. A talaj, amelyen ismereteink állnak, nem azért ingoványosodott el, mert a modern természettudományok módszerei csődöt mondtak volna, hiszen azok továbbra is használhatóak. Ahogy Gerhes fogalmaz, a „tudomány nyilván valahogy működni fog, talán még elitebbé válik, mint valaha volt”.³³ Vagyis inkább arról van szó, hogy a tudományos igazságok laikusok felé való kommunikálása vált problémássá, amiben, úgy tűnik, magának a tudománynak is van némi felelőssége. Rolleston szerint Benjamin azért öltötte magára történészként a gyűjtő szerepét, mert a gyűjtő egyszerre tartozik bele és marad ki gyűjteményéből, és mert az ebben a kettőségben rejlő feszültségben látta „a megélt pillanatok dialektikus visszaszerezhetőségének” kulcsát.³⁴ Azt hiszem, Gerhes gyűjteménye egy ehhez nagyon hasonló szempont szerint épül fel, azzal a különbséggel, hogy nála e feszültség szikráinak nem történeti elmélkedéseket kell belobbantaniuk. Inkább azt a teret világítják be, amit egyetlen individuum tud kihasítani magának a tudás makrokozmoszából. Akárcsak Benjaminnál vagy Warburgnál, itt sem a gyűjtő személyének kiléte a kérdés, hogy ki ő és hogy rekonstruálni tudjuk-e az életrajzát; magán a szubjektivitás tényén fordul meg a dolog. Ez a magyarázata annak, hogy miért marad Gerhes alakja végig inkognitóban az *ATLAS* oldalain, annak ellenére, hogy egész munkássága ott van benne.

A gyűjtésnek és a kisajátításnak mint a modern irodalom kiemelt stratégiáinak szentelt könyvében Annie Pfeifer azt állítja, hogy a szerző halálának pillanatában – ami jóval megelőzte Roland Barthes 1968-as halottkémi jelentését³⁵ – megszületett a gyűjtő.³⁶ Ennek az új szerzőtípusnak volt az egyik korai megtestesítője Benjamin, és az *ATLAS* apropóján ebbe a kategóriába sorolható Gerhes is, a legtöbb gyűjteménycsináló művésszel együtt.

A szerző nem veszett el, csak átalakult. Egy rövid, posztmodern megtorpanást követően folytatta diadalútját, és a művészet különféle – magas és populáris – regiszterei után elérte a tudomány birodalmát, ahol sokáig nem szívesen látott vendég volt. Ma például azt látjuk, hogy a társadalom- és humán tudományokban egyre fontosabbá válik annak a pozíciónak a rögzítése, körbeírása, ahonnan az ember beszél. Az általános elvárás az, hogy ugyanúgy, ahogy a gyűjtő mutatja meg személyiségét gyűjteményén keresztül, a tudományos szerző is felfedje magát szerzői minőségében. Úgy tűnik tehát, jelenleg még tudományos kérdésekben is szívesebben elfogadjuk az individuális perspektívák szükségszerű torzításait és lehatároltságát, mint egy névtelen objektivitás látszatát.

Természetesen ennek a személyes elfogódottságnak megvannak a maga veszélyei és kihívásai, amint ezt, sötét színeivel, az *ATLAS* regisztrálja is (jussanak eszünkbe a kurátori bevezető hívószavai, amelyek arra figyelmeztetnek, hogyan mosódik el a határ tények és vélemények, valóság és fikció között), összességében azonban itt mégiscsak pozitív kicsen-

³³ Nagy, interjú Gerhes Gáborral.

³⁴ Rolleston, *Politics of Quotation*, 25.

³⁵ Vö. Roland Barthes (ford. Babarczy Eszter): *A szerző halála*. In Roland Barthes (szerk. Babarczy Eszter): *A szöveg öröme*. Osiris Kiadó, Budapest. 1996. 50–5.

³⁶ Annie Pfeifer: *To the Collector Belong the Spoils. Modernism and the Art of Appropriation*. Cornell University Press, Ithaca – London. 2023. 5.

gése van a dolognak. Azáltal ugyanis, hogy Gerhes átemeli művébe az egykori csodakamrákban megnyilvánuló, illetve a munkásságára egyébként is jellemző gyermeki kíváncsiságot, egy olyan episztemológiai modell mellett teszi le a voksát, amelyben a megismerés egy nyitott, örömteli és személyes folyamat. Először is nyitott, mert nincsen benne arra vonatkozó kényszer, hogy kész, lekerekített rendszerekbe foglaljuk az ismereteket. Másodszor örömteli, mert a tudomány, a művészet, az ezotéria és a hétköznapi érzékelés, a józan ész eszközei jól megférnek benne egymás mellett, egyként és összhangban szolgálva a minket körülvevő világ megértésének célját. Harmadszor pedig személyes, mert az individuum adja benne mindennek a mértékét.

2. FEJEZET

2.1 A csodakamra aktualitása

A Kunst- és Wunderkammerek ma mindenhol ott vannak. A moziban, múzeumokban, kirakatokban, otthon. Bárhol, ahol tárgyak, képek vagy dolgok kerülnek egymás mellé. Gondoljunk Wes Anderson filmjeinek babaházszerű díszleteire, Mark Dion installációira, valamelyik elegáns áruház bármelyik részlegére, vagy saját gyűjteményünkre, és a hasonlóság egyértelmű lesz.

A széleskörű népszerűséget, amelynek a csodakamrák vizualitása örvend, a téma iránti tudományos érdeklődés is tükrözi. A modern kutatók sorát Julius von Schlosser nyitotta 1908-ban megjelent könyvével, amely művészettörténeti szempontból tárgyalta a korai újkor kuriózumgyűjteményeit.¹ Schlosser itt a mellett érvelt, hogy a Kunst- és Wunderkammert a képzőművészeti múzeum előfutárának kell tekintenünk. Úttörő munkájának a 20. század második feléig nem akadt folytatója. Legközelebb az 1980-as években hallunk a csodakabinettről.

Az azóta született tudományos munkák kiapadhatatlan leleményességgel hozták összefüggésbe a csodakabineteket a reneszánsz legkülönfélébb jelenségeivel. A bennük testet öltő gondolkodásmódot számos alakváltozatában tetten érték: volt már laboratórium, utópia, társadalmi változások motorja, politikai eszköz és enciklopédikus gépezet is, hogy csak néhányat említsek. Ennek következtében a kép mára sokkal teljesebb lett, a csodakabinetek történeti jelentősége pedig, úgy tűnik, biztos lábakon áll.

De ez önmagában véve még nem magyarázza meg, miért vág egybe későmodern esztétikai preferenciáinkkal a korai újkori gyűjtemények vizuális világa? Miért szól hozzánk olyan közvetlenséggel, amellyel talán a reneszánsz Európa egyetlen másik kulturális terméke sem, a festészetet is beleértve? A csodakamrák vidám és váratlan asszociációkat eredményező

¹ Julius von Schlosser: *Die Kunst- und Wunderkammer des Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens*. Klinckschardt & Biermann, Lipcse. 1908.

eklektikáját gyakran veszik kölcsön például művészek és kurátorok. Nem nehéz belátni, mi vonzhatja őket: a kortárs művészet szemszögéből a Kunstkammerben van valami szubverzív. Hisz egész valójával azt hirdeti, hogy „minden belefér”, hogy itt nem teszünk különbséget szép és csúnya, értékes és értéktelen, sőt bizonyos értelemben művészet és nem művészet közt sem. Játékos komolytalansága hatásos ellenszere a múzeumi csömörnek, a fehér kockák monotonitásának. Ez a komolytalanság általában véve is fontos fegyverténye a modern művészetnek, amely sok esetben afféle mentsvár a *homo ludens*, a játészó ember számára. A művészet, és különösen a „csodakabinetszerű” művészet, azt a sokak számára jóleső érzést kelti, hogy a világ ábrázolásának, értelmezésének vannak alternatív, a tudományétól eltérő módjai is. Hogy az ábécérenden, a szigorú osztályozáson és a racionális gondolkodáson túl is van élet.

Erről beszél Horst Bredekamp is, aki az utóbbi évtizedek egyik leginveciózusabb könyvét írta a csodakamrákról, amelyben azt mondja, hogy ma a matematikának, a nyelvtudományoknak, de még a neurobiológiának is volna mit tanulnia a Kunstkammerek vizuális rendszerétől.² Noha én egyáltalán nem vagyok biztos benne, hogy ezt szó szerint kellene értenünk, és az általa említett diszciplínák nevében sem beszélhetek, azon érdemes röviden elgondolkodni, vajon a művészettörténet, illetve az abból kinőtt társtudományok nem köszönhetnek-e máris rengeteget a kora újkori gyűjteményeknek?

Az első európai képzőművészeti múzeumok gyakran egykori csodakamrák műtárgy-állományát vették át. A művekkel együtt pedig megörökölték az azok bemutatására vonatkozó korábbi elképzeléseket is, melyek így hosszú időre meghatározták, sőt sok tekintetben mindmáig meghatározzák, a közönség és a művészet találkozásának kereteit. Ezek között a keretek között jött létre a művészettörténet mint tudomány, ami megmagyarázza, hogy miért jutottak benne olyan fontos szerephez a gyűjtés kultúrájához³ kapcsolódó fogalmak és eljárások. A művészettörténészek provenienciával és kánonokkal való elfoglaltságát, a művek csoportosítására és egymással való összehasonlítására irányuló erőfeszítését csak úgy érthetjük meg, ha szem előtt tartjuk azokat a történeti, materiális és építészeti körülményeket, amelyeket az európai magán- és közgyűjtemények kényszerítettek tudományáguk megalapítóira.

A művészettörténet írói hosszú időn át kiemelt feladatuknak tekintették, hogy ítéletet mondjanak az általuk vizsgált dolgokról. Egyfajta értékhierarchiát állítottak fel „nagy” és „kisművészet”, mesterek és követők, valamint különböző korok alkotásai között is, ezzel pedig bujtatott módon a művészet mércéjévé avatták azt a disztigválóképességet, amely a gyűjtés természetes velejárója. A művészettörténet tárgyat úgy határozták meg, mint az

² Horst Bredekamp: *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*. Wagenbach, Berlin. 2007. 102. A könyv egyik fejezete magyar fordításban is elérhető: Horst Bredekamp (ford. Ujvári Péter): A Kunstkammer mint játéktér. *Café Babel*, 1994/4. 105–11.

³ A fogalmat egy John Elsner és Roger Cardinal által szerkesztett kötet címéből kölcsönzöm. John Elsner és Roger Cardinal (szerk.): *The Cultures of Collecting*. Reaktion Books, London. 1994.

emberi produktumok egy rendkívül speciális csoportját, illetve annak is csak egy kis szeletét.

A 20. században aztán, különböző belső és külső okoknál fogva, a művészettörténet, akárcsak a többi történettudomány, önvizsgálatot tartott, és szembenézett saját múltjával. Ennek során lassanként láthatóvá váltak azok a mind ez idáig láthatatlan feltevések és prekonceptiók, amelyek meghatározták e diszciplína beszédmódját. Az új kutatások célja egyre inkább az volt, hogy visszahelyezzék a művészetet abba az eleven társadalmi, gazdasági, szellemi és materiális szövetbe, ahonnan egykor kiszakították. Továbbra is a képek kapták a legtöbb figyelmet, de fellazultak az arra vonatkozó szabályok, hogy mely képek méltók a vizsgálatra. Egy 16. századi reformációs röplap vagy textilipari mintakönyv ugyanolyan érdekessé vált, mint valamelyik itáliai mester ugyanekkor készült freskója, sőt bizonyos értelemben még érdekesebbé is, hiszen azok olyan életvalóságokról beszéltek, ami az utóbbin keresztül elérhetetlen maradt volna.

Fókuszának kiszélesedésével együtt a művészettörténet által feltett kérdések is megváltoztak. Háttérbe szorultak a készítőre, az eredetiségre, a megrendelőre, a stílusra vonatkozó, azaz a műgyűjtésre optimalizált megfontolások. A tanulmányozásba újonnan bevont tárgyak esetében ezek a szempontok gyakran már irrelevánsnak bizonyultak, mert egyszerűen nem vittek közelebb e tárgyak megértéséhez. Végül ez vezetett el a vizuális és anyagi kultúrakutatás, illetve a designkultúra-tudomány kialakulásához, mely diszciplínák az ember alkotta környezet egészét igyekeznek átfogni.

Hasonló folyamatok játszódtak le ezzel egy időben a muzeológián belül is. A világ minden táján új múzeumok jöttek létre, új szerzeményezési programokkal, a már létező intézmények pedig egyre nagyobb hangsúlyt fektettek saját történetük megismerésére, feldolgozására és bemutatására. Ezek az összefoglalóan kritikai muzeológiának nevezett tendenciák elsősorban posztkolonialista és feminista elméletekből táplálkoztak, és arra irányultak, hogy feltárják a hagyományos múzeumi gyakorlat vakfoltjait. Arra kérdeztek rá, hogy mit és hogyan gyűjtöttünk a múltban, miért tartottunk egyes dolgokat megőrzésre érdemesnek, másokat pedig nem?

A csodakamra tudományos újrafelfedezése mögött az áll, hogy egyszerre szolgált magyarázattal és kínált alternatívát. Magyarázattal szolgált, mert le lehetett belőle vezetni az európai múzeumok és a gyűjtésről, a gyűjteményekről való európai gondolkodás alakulásának történetét. És alternatívát kínált, mert miután lefejtették róla a kezdetleges, rendezetlen, amatőr múzeum képét, és elkezdték komolyan venni egy kor világlátásának megnyilvánulásaként, kiderült, hogy számos olyan elem található benne, amely példaként szolgálhat a mai művészek, muzeológusok és tárgykultúrával foglalkozó tudósok számára. A 20. század végére fokozott jelentőséget kapott, hogy e korai magángyűjteményekben vegyesen voltak képek, használati tárgyak és természeti képződmények, hogy ezeket nemcsak nézni lehetett, hanem körbejárni, kézbe venni vagy akár megszagolni is.

Bredekamp fenti megállapítását tehát azzal egészíthetjük ki, hogy a Kunstkammert nem is annyira vizuális, mintsem multiszenzoriális rendszere tette megint aktuálissá. Az

ebben rejlő kritikai, pedagógiai és teoretikus lehetőségek felismerése a gyűjtői perspektíva és a gyűjtői érzékenységek tudományos rehabilitálását hozta el. A magángyűjteményeken át olyan folyamatokba nyerhetünk bepillantást, mint például hogy hogyan kapcsolódnak az emberek az őket körülvevő világhoz – lépnek vele interakcióba, visznek bele rendszert és ruházzák fel értelemmel – vagy hogy miképp konstruálják meg identitásukat tárgyaikon keresztül.

Ma különösen nagy szükség van e folyamatok megértésére. Tárgyak, képek és információk áradata zúdul ránk nap mint nap, az ebben való navigálást pedig csak még inkább megnehezíti a fizikai és a digitális valóság határainak eltűnése. A gyűjtés azonban továbbra is meglehetősen sikeres módszernek bizonyul, ha a minket érő ingerek kezelhetővé tételéről van szó. Hogy a gyűjtés megmarad-e az individuális ágencia, a világra való egyéni és köznapi hatásgyakorlás egyik formájának a mesterséges intelligencia korában – amelynek alapját gigantikus adathalmazok (gyűjtemények) és az ezekből összeollózható, kinyerhető és generálható „tartalmak” adják –, vagy robotizációjával az emberek szemében elveszti azt a kreatív, értelemadó erejét, amellyel több mint ötszáz éve ruházták fel, az egyelőre még kérdés. Ugyanígy azt sem lehet megmondani, hogy a világból individuális szinten kisajátított mikrokozmoszok a visszhangkamrák és véleménybuborékok totálisan elidegenedett társadalmát hozzák-e majd el, vagy épp ellenkezőleg, valamilyen módon hozzájárulnak azoknak az ismeretelméleti problémáknak a megoldásához, amelyekkel ma nézünk szembe?

2.2 A gyűjtemény mikrokozmosza

A gyűjtésről szóló irodalom egyik állandó, évszázadokra visszamenő toposza az az elképzelés, miszerint a gyűjtemény – mikrokozmosz. A nagyvilág kicsinyített mása, tükre. Ám egyetlen pillantás is elegendő ahhoz, hogy lássuk, az a világ, amit a kora újkori gyűjtemények tükröznek, jelentősen különbözik az általunk ismerttől. Itt tehát e toposz megszületésének szeretnék utánajárni, és közben megpróbálom röviden bemutatni, hogyan is láthatták az első európai gyűjtők a világot.

A mi szemünkben a csodakabinet mintegy felfüggeszti hétköznapi világképünket, amely többé-kevésbé tudományos alapokon áll. A 15–17. századra ennek ellenkezője áll.⁴ Az akkori emberek úgy tekintettek ezekre a gyűjteményekre, mint a világegyetem hű másaira. Ez pedig óriási örömet váltott ki belőlük. Ami érthető is, ha figyelembe vesszük kozmoszuk végtelenül kifinomult és legkisebb részletekbe menően felépített voltát. Hogy milyen

⁴ A mi világunkat természeti törvények kormányozzák, amelyek az átlagosban, a tipikusban és az ismétlődőben jutnak kifejezésre. Efféle törvényszerűségeket a korai újkor nem ismert, éppen ezért az egyedi esetekben, a ritkaságokban látta a természet lényegi megnyilvánulásait. Krzysztof Pomian (ford. Elizabeth Wiles-Portier): *Collectors and Curiosities. Paris and Venice, 1500–1800*. Polity Press. 1990. 47. A természetbölcselet és -vizsgálat átalakulásáról ír Wolf Lepenies: *Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts*. Suhrkamp, Frankfurt am Main. 1978. Lepenies ugyan egy későbbi korszakkal foglalkozik, de megfigyelései így is rendkívül hasznosak a kora újkori tudomány iránt érdeklődő számára, mert bemutatják, hogy mihez képest hozott mást a 18–19. század.

túláradó is lehetett ez, a világegyetem rendezettségéből származó öröm, azt remekül érzékelteti C. S. Lewis. Lewis a középkori és reneszánsz művészek abbéli igyekezetéről ír, hogy lemásolják és földi méretekhez igazítva adják vissza az univerzum rendjét. Ez a rend, mondja, annyira tökéletes és szép volt, hogy az írók, művészek és kézművesek ennél méltóbb anyagot nem is kívánhattak maguknak. Ami egyszersmind azt is jelentette, hogy az utánzón kívül szinte semmiféle más eszköz nem jöhetett szóba az alkotás során. Ezért van az, hogy az eredetiség hiánya bocsánatos bűnnek számított ekkoriban, hisz „[m]ás korok nem rendelkeztek ilyen egyetemesen elfogadott, ilyen fantáziadús és a képzeletet ilyennyire kielégítő Modellel, mint amilyen az övék volt.”⁵

Személy szerint én nagyon szimpatikusnak találok ezt a gondolatot, mégpedig azon egyszerű oknál fogva, hogy az embernek azt a vágyát, hogy a legegységesebb dolgokkal foglalkozzon, az örömről vezeti vissza. Mi lehetne emberibb ennél? Ezek szerint akkoriban azért foglalkoztak annyit a világ rendjével – a létezők, a szférák vagy éppen az angyalok egymáshoz való viszonyaival –, mert örültek neki, hogy ilyen szépen fel van építve az egész. És ez nem holmi tudálékos öröm, nem a műveltek kiváltsága volt. Nem, mint Lewis írja, ez az öröm spontán és esztétikai jellegű volt.⁶

De honnan ez a nagy öröm és hol bujkált idáig? Az ókori görögök csodálattal adóztak a világ értelmes és szép rendje előtt, és a keresztény lelkeket buzgó áhítat foghatta el, valahányszor a Teremtő tökéletes művére gondoltak. Pozitív érzések ezek is, ám esetükben örömről aligha lehet beszélni, azzal a határtalan lelkesedéssel pedig, amivel a reneszánsz fordult a világegyetem és annak minden egyes dolga felé, köszönőviszonyban sincsenek.

Lewis ezen a ponton egy kalap alá veszi a középkor és a reneszánsz irodalmát. Azt mondja, e két korszak szerzőinek szeme előtt tulajdonképpen mindvégig a világ teljessége lebegett. „Minden egyes tény és történet érdekesebbé és élvezetesebbé vált, ha a megfelelő helyre való beillesztés által visszaterelte az ember figyelmét a Modellre mint egészre.”⁷ Vagyis a dolgok mögött mindig felsejlett egy másodlagos értelem is, amely lényegében fontosabb is volt, mint az „elsődleges”. Ez a másodlagos jelentés mutatta meg, hogy egy-egy dolog milyen szerepet töltött be a nagy egészen belül. Minden más csupán részletkérdés volt. Tekintetük mintegy elsiklott az egyes felett, és az általánosba, a legfelsőbb létezőbe futott be.

Nekem azonban úgy tűnik, hogy a korai újkorban már korántsem ilyen egyirányú a „létezés nagy láncolata”⁸ Igaz, az Egész továbbra is ott motoszkál az emberek fejében, de gondolkodásuk mind többször és hosszabban torpan meg a részleteknél. Annak ellenére is így volt ez, hogy az akkori gondolkodásnak szinte nincs olyan területe, ahol a mikrokozmosz eszméje ne jelenne meg. Jóformán mindenben a nagyvilág kicsinyített mását látják: az ál-

⁵ C. S. Lewis: *The Discarded Image. An Introduction to Medieval and Renaissance Literature*. Cambridge University Press, Cambridge. 1964. 202–3.

⁶ Lewis, *The Discarded Image*, 203.

⁷ Lewis, *The Discarded Image*, 203.

⁸ Arthur O. Lovejoy: *The Great Chain of Being. A Study of the History of an Idea*. Harvard University Press, Cambridge, Mass. – London. 2001.

lamban, a könyvekben, a vásári felvonulásokban⁹ és persze magában az emberben is. Cserébe ezekből a dolgokból is számos képzet származott vissza az univerzumra: a Nap fejedelem az égitestek közt, a természet nem más, mint nagy, nyitott könyv, a világegyetem pedig olyan szervezet, amelyben a négy elem egyensúlya garantálja az „egészséges működést”, akárcsak az emberi testben. Az egyiket a másik képére igyekeznek formálni a fejükben, és fordítva, mindezt pedig abban a hiszemben teszik, hogy így juttathatják kifejezésre azokat a rejtett összefüggéseket, amelyek keresztül-kasul behálózzák a világot.

Mindez a mellett szól, hogy ez a titkos szimpátiákból és antipátiákból szőtt háló nem feleltethető meg a középkori kozmosz alá- és fölérendeltségi viszonyokból álló rendszerének. Úgy is mondhatnám, hogy ekkor a dolgok már nem csak a létezés nagy láncolatában közvetlenül mellettük lévő szomszédjaikkal állnak kapcsolatban, hanem elméletileg bármelyik másikkal is. A természet vizsgálóinak túl sok bizonyíték állt a rendelkezésére ahhoz, hogy kételkedjenek a legfőbb dolgot a legalsóval összekötő közvetlen szálak létezésében. Hogyan is lehetett volna ezeket megkérdőjelezni, mikor a közönséges kövekről és mezei növényekről is rendre kiderült, hogy csillagok befolyása alatt állnak, azok energiáival vannak feltöltve? A létezés lépcsőfokai közt megszámlálhatatlanul sok titkos járat és egerút létezett.

Ennek fényében azonban szinte érthetetlennek tűnik, hogy a középkor során nem léteztek ilyen egyetemes gyűjtemények. Hiszen a világnak az a modellje, amely a kora újkorban a csodakabinetben nyilvánult meg, már évszázadok óta készen állt.¹⁰ Az első mai értelemben vett gyűjtemények létrejöttéhez szükség volt a mikrokozmosz gondolatára és arra a relativizmusra, ami annak szükségszerű velejárója volt. Arról a relativizmusról beszélek, ami egyrészt az imént említett látens megfelelésekből származott, másrészt pedig abból a viszonylagosságból, ami eleven élményként maradhatott meg a Kunstkammerek valamennyi látogatójában. Nagyon is szó szerinti értelemben veendő viszonylagosság ez, a világ részleteinek eddig nem látott módon való egymás mellé kerülése, egy síkra való le- vagy éppenséggel felszállítása.

A mikrokozmosz elve, mondja Mihail Bahtyin, „elmosta a jelenségek között tévesen meghúzott határvonalakat”.¹¹ A határvonalak eltörlésével szokásosan járó szellemi elbizony-

⁹ 1571-ben nagyszabású ünnepséget tartottak Bécsben, melynek „kozmosz” díszleteit Giuseppe Arcimboldo tervezte. A résztvevők európai folyók, fémek, bolygók, országok, évszakok és a szabad művészetek megszemélyesítőiként vonultak fel a közönség előtt. Thomas DaCosta Kaufmann: *Arcimboldo. Visual Jokes, Natural History, and Still-Life Painting*. The University of Chicago Press, Chicago – London. 2009. 115.

¹⁰ Kivételek persze itt is vannak. Az egyik ilyen a gótikus építészet teoretikusaként számontartott Suger apát. St. Denis-ben értékes relikviákat és kincseket őriztek már az ő idejében is. Nem magángyűjtemény volt ez, de mégiscsak az apát „ízlését” tükrözte. Suger-ről úgy tartják, hogy „a középkori ember archetípusa” volt, aki „ön-magát művein keresztül mutatta meg, személyisége pedig minden cselekedetében megnyilvánult.” Karl Joachim Weintraub: *The Value of the Individual. Self and Circumstance in Autobiography*. The University of Chicago Press, Chicago – London. 1982. 70.

¹¹ Mihail Bahtyin (ford. Könczöl Csaba és Raincsák Réka): *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. Osiris, Budapest. 2002. 390. Érdekes, hogy szerinte a „világnak ez az egy szintre kerülése [...] az emberi test körül ment végbe...” Bahtyin, *Rabelais*, 389.

talánodásnak a reneszánsz során azonban híre-hamva sincs. Az akkori emberek ugyanis nem söpörték le az asztalról egy mozdulattal a középkor egész világképét, sőt, ha lehet, még nagyobb hévvel vetették bele magukat tanulmányozásába. Maga a mikrokozmosz-elv is erről tanúskodik, ami úgyszólván hatványra emelte az univerzum tökéletességét, megsokszorozva a mindenség egységéből származó örömet.

Vannak, akik úgy vélik, hogy a 16. századnak egyenesen ez a határtalan lelkesedés a legjellemzőbb vonása.¹² Komolyabb korok – mint amilyen a 17. század is volt – előszeretettel láttak benne naivitást, vakbuzgóságot, megszállottságot vagy ezek keverékét.¹³ Mindig éppen azt, amitől a tudomány, a mindennapok vagy a hit dolgaiban el akarták határolni magukat. Teljesen felszámolni viszont ezután sem tudták: a lelkesedés folytatta kétes pályafutását, csak immár a magánélet keretei közé szorítva, amatőrizmusként, betegséggként vagy vallási fanatizmusként.

Persze nem arról van szó, hogy a földrajzi felfedezések, a reformációk és a reneszánsz művészet szemtanúi előtt ne lett volna világos, miféle végletekre képes ragadtatni magát az, akiben egyszer fellobbant a lelkesedés lángja. Nem, nagyon is határozott elképzelésük kellett legyen mindenfajta belső hév fény- és árnyoldalairól.

A kora újkori Európa nem zárkózott el a szélsőségektől, így a csodakamrákat is érdemes a paradoxon kontextusán belül tárgyalni. Rosalie L. Colie például szabályos járványról beszél a reneszánsz paradoxonok iránti rajongása kapcsán, amely az élet egyetlen területét sem kímélte meg.¹⁴ A metafizikától kezdve a természetbölcseleten át a populáris irodalomig mindenhol felütötte a fejét, és járványokhoz képest szokatlanul, ám lényegéhez méltón, ahol csak megfordult, kitörő öröm fogadta.

De minek volt köszönhető ez az elsőprő siker? Egyfelől bizonyára annak, hogy a paradoxon közös nevezőre hoz olyan dolgokat, amelyek egymástól látszólag áthatolhatatlan távolságra esnek. Minden nehézség nélkül jut el az egyik végponttól a másikig. Ráadásul ezt a pályát egyúttal visszafelé is befutja. Aztán az egész kezdődik előlről. Kicsit úgy működik a paradoxon, mint a gyűjtemény, ahol a világ ámulatba ejtő sokszínűségét bocsátják közszemlére, és ahol egy tárgy egyszerre jelenti önmagát és jeleníti meg a létezőknek azt a kategóriáját, amibe tartozik. Ebben az értelemben a paradoxon is mikrokozmosz, mely egyetlen pontból, szempillantás alatt bontja ki azt az ívet, ami a konkrét és az abszolút között feszül. Tehát a paradoxonból származó öröm részben a világmindenség tökéletes elrendezettségének a számlájára írandó.

¹² W. A. Coupe; A. J. Kraitsheimer; A. Scott; R. W. Truman (szerk. A. J. Kraitsheimer): *The Continental Renaissance 1500–1600*. Penguin Books. 1971. 21. Lásd még E. M. W. Tillyard: *The Elizabethan World Picture*. Penguin Books. 1990.

¹³ Marjorie Hope Nicolson: *Mountain Gloom and Mountain Glory: The Development of the Aesthetics of the Infinite*. Cornell University Press, Ithaca. 1959. 295.

¹⁴ Rosalie L. Colie: *Paradoxia Epidemica. The Renaissance Tradition of Paradox*. Princeton University Press, Princeton. 1966.

Ez persze önmagában is paradox, elvégre a paradoxonban nem lehet rendet teremteni, így pedig a világ, amire vonatkozik, a káosz peremén billeg. A paradoxonnak nincs se eleje, se vége, és mivel önmagába záródik, semmiféle következtetés levonását nem teszi lehetővé. Nem csoda hát, írja egy helyen Colie, „hogya Galileo, Locke és Spinoza elfordultak a paradoxonoktól”, hiszen a modern logika megköveteli, hogy a dolgoknak eleje, közepe és vége legyen.¹⁵ Ezek pedig alapvetően hiányoznak a paradoxonból. Minthogy azonban a 16. század még nem ismerte a gondolkodásnak ezeket a szigorú kritériumait, szabadjára engedhette képzeletét, és a szabatos érvelés kényszerzubbonya nélkül csodálkozhatott rá a világra. Mindennél árulkodóbbak annak a Sir Walter Raleigh-nak a szavai, aki egy öt könyvből álló világtörténelmi mű szerzőjeként bizonyára tudta, miről beszél, amikor a következő kijelentésre ragadtatta magát: „Semmi sem utálatosabb az igaz bölcsesség számára, mint a túl átható élesség.”¹⁶

Egyszóval a paradoxon tökéletes eszköz egy olyan kor kezében, amely a megismerés önfeledt öröme és a tények hipnotikus örvénylésére helyezi a hangsúlyt, de a szó szoros értelmében hasztalanná válik, ha a filozofálás elé konkrét célokat tűznek ki. Amint a kizárólagosság elvárását támasztják a tudomány felé, vagyis azt, hogy olyan állításokat fogalmazzon meg a valóságról, amelyekről egyértelműen eldönthető, hogy igazak-e vagy hamisak.¹⁷ Amint ez bekövetkezik, a paradoxonnak, ami egyszerre állít valamit és annak ellenkezőjét, megpecsételődött a sorsa. Az új tudomány kritériumai talán szerénynek tűnnek, valójában azonban messzemenő következményei voltak arra a kérdésre nézvést, hogy ezt követően mit tartottak a világról és a világra vonatkozó tudásról.

2.3 A gyűjtőről

Most, hogy röviden megvizsgáltuk azt a világot és szellemi atmoszférát, amelyben létrejöttek az első európai gyűjtemények, e gyűjtemények tulajdonosairól kell néhány szót ejtenünk: társadalmi háttérükről, céljaikról és „pszichológiai profiljukról”. A dolog nehézségét az adja, hogy ritka kivételektől eltekintve a korabeli gyűjtők nem hagytak ránk olyan feljegyzéseket, amelyek a segítségünkre lehetnének személyiségük megismerésében. A terület egyik szakértőjének, Susan Pearce-nek a gondozásában jelent meg az a négykötetes sorozat, amelynek *The Collector's Voice* a címe, és amely több mint két évezred gyűjtőinek írásaiból közöl kivonatokat. Az itt tárgyalt időszak dokumentumai a második kötetben találhatók.¹⁸ A máskülönben nagyszerű és fontos adalékok között azonban egyet sem találunk, amelyben a megszólaltatott gyűjtő személyes bepillantást engedne tevékenységébe. Pedig úgy tűnik, hogy erre az olvasóközönség oldaláról is meg lett volna az igény. Például Ulisse Aldrovandi,

¹⁵ Colie, *Paradoxia Epidemica*, 518.

¹⁶ Idézi Hiram Haydn: *The Counter-Renaissance*. Harcourt, Brace & World, New York. 1950. 515.

¹⁷ Vö. Owen Barfield: *Saving the Appearances. A Study in Idolatry*. Harcourt, Brace & World, New York. 1965.

¹⁸ Susan Pearce és Kenneth Arnold (szerk.): *The Collector's Voice: Critical Readings in the Practice of Collecting*, II. *Early Voices*. Routledge, London – New York. 2016.

a híres, 16. századi gyűjtő és természettörténész, halálakor négyszáz kötetnyi személyes jegyzetet hagyott hátra. Ezeket élénk érdeklődés övezte akkoriban, Michel Foucault szerint azért, mert a jegyzetekre már mint az „énnel való foglalkozás” terepe tekintettek, és úgy vélték, az észjárását tükröző iratok révén magát Aldrovandit is közelebbről megismerhetik.¹⁹

Saját gyűjtőszenvédélyéről írott esszéjében Walter Benjamin is összekapcsolja a gyűjtés és a rejtőzködés fogalmait. Noha specifikusan nem a reneszánsz gyűjtőiről beszél, sorait érdemes teljes terjedelmükben idézni, mert több olyan gondolatot is tartalmaznak, amelyek rávilágítanak a modern gyűjtői praktikák kezdeteinek néhány aspektusára. Íme az idézet:

A gyűjtő boldogsága, a magánember boldogsága! Egyetlen arc mögött sem keresték olyan keveset, és közben senki sem érezte magát kellemesebben, mint ő, aki a bolond álarca mögött tovább folytathatja rossz hírű életét. Hiszen bensőjében szellemek, vagy legalábbis szellemecskék ütötték fel tanyájukat, akik gondoskodnak arról, hogy a gyűjtő számára, és itt az igazi gyűjtőre gondolok, amilyennek lennie kell, a birtoklás legyen a legmélyebb viszony, amely az embert a dolgokhoz fűzheti: nem azért, hogy a dolgok benne életre keljenek, ő maga lakik bennük.²⁰

Mindebből három dolgot emelnék ki, és e három pont köré rendezve próbálom majd felvázolni a kora újkori gyűjtők portréját. Először is Benjamin úgy festi le a gyűjtőt, mint valakit, akit nem gyűjtő embertársai kissé gyengeelméjűnek tartanak. Ha az, amit a gyűjtő gyűjt, nem képvisel valódi értéket, persze könnyű ártalmatlan bolondnak gondolni. Azt hiszem, mindannyian találkoztunk már olyan magángyűjteménnyel, ami előtt értetlenül álltunk, ami azt a kérdést váltotta ki belőlünk, hogy hogyan lehet valakinek éppen ez a mániája?

A gyűjteményeket kezdetektől fogva a különtség atmoszférája lengte körül. Már az első modern értelemben vett gyűjtő, a 14. század végén élt Berry hercege is hóbortos ember hírében állt. A fennmaradt történelem szerint a herceg „elfelejti” visszaadni ismerőseitől kölcsönkapott könyveit, maga viszont még halottakon, pontosabban azok hozzátartozóin is behajtja saját köteteit, élete végére pedig a számára kedves tárgyak mellett hatalmas adóságot is felhalmoz.²¹ Csírájukban már itt megtalálhatók azok a képzetek – a kielégíthetetlen bírvág, a tárgyakhoz való megszállott ragaszkodás, az anyagi lehetőségek teljes mértékű figyelmen kívül hagyása –, amelyek oly gyakran jelennek meg a gyűjtőkről szóló későbbi szak- és szépirodalomban.

¹⁹ Idézi Ann M. Blair: *Too Much to Know. Managing Scholarly Information Before the Modern Age*. Yale University Press, New Haven – London. 2010. 73–4.

²⁰ Walter Benjamin (ford. Schein Gábor): Kirakom a könyvtáram. Beszéd a gyűjtés szenvédélyéről. *Enigma*, 1994/4. 25.

²¹ Schlosser, *Kunst- und Wunderkammer*, 23–6. Lásd még Lorraine Daston és Katharine Park: *Wonders and the Order of Nature 1150–1750*. Zone Books, New York. 1998. 87.

Benjamin diagnózisának második figyelemre méltó megállapítása a gyűjtés magánjellegére, privát voltára vonatkozik. Ha a gyűjtemények újkori története nagyrészt közgyűjtemények története is, mégsem feledkezhetünk meg arról, hogy amikor a gyűjtés széles körben elterjedt kulturális gyakorlattá vált, kizárólag magánemberek gyűjtöttek, magáncélokból.

A gyűjtők céljai ugyanolyan sokfélék voltak – tudományosak, reprezentatívak, rekreációsak –, mint szűk társadalmi rétegük összetétele. Találunk köztük királyokat, fejedelmeket és arisztokratákat, de kereskedőket, tudósokat és patikusokat is. Gyűjteni kifejezetten drága mulatságnak számított, és noha a gyűjtemények méretében és gazdagságában jelentős különbségek mutatkoztak, összességében mégis elmondható, hogy a gyűjtőszenveddéllyel párosult kíváncsiság nem ismert éles társadalmi vagy földrajzi határokat.

Például a lelkesen gyűjtő II. Rudolf német-római császár szinte végtelen anyagi és emberi erőforrások felett diszponált, és ez meg is látszott prágai Kunstkammerjén, ahová világbirodalma minden szegletéből érkeztek ritkaságok.²² Ugyanakkor az új kereskedelmi útvonalaknak köszönhetően azok is hódolhattak gyűjtőszenveddélyüknek, akiknek jóval szerényebb eszközök álltak a rendelkezésére, és akiknek bizonyára szerfelett imponált, hogy előkelőségekkel osztozhattak kedvtelésükben. A fent említett Ulisse Aldrovandi olyan tekintélyes természetrajzi gyűjteménnyel rendelkezett, hogy annak úgyszólván ország-világ csodájára járt. Élve a hírneve öregbítésére kínálkozó lehetőséggel, Aldrovandi még egy vendégkönyvet is nyitott, prominens látogatói neve pedig ilyenformán nem csak az ő és gyűjteménye presztízst növelték, hanem jó fényt vetettek mindazon szerencsésekre, akik bebocsátást nyertek hozzá.²³

A gyűjtés a politika, a tudomány és a gazdaság keresztmetszetében helyezkedett el, ennek ellenére azonban egy jellegzetesen modern életterülethez, a magánszférához tartozott. E mellett szól még az is, hogy a gyűjtők tudatosan törekszenek gyűjteményük haláluk után való egyben tartására. Nicolaus Cusanus, a 15. század egyik legnagyobb filozófusa, a szülővárosára hagyta könyvtárát, Aldrovandi pedig Bolognára testálta gyűjteményét. Ezzel egy olyan modellt hoztak létre, amely máig érvényben van. Az elmúlt ötszáz évben folyamatos volt a magángyűjtemények közgyűjteménnyé válása. Amikor egy gyűjtemény ilyen módon cserél gazdát, akkor világosan megmutatkozik, hogy anyagi értékükön felül egy olyan többletértékkel is rendelkeznek a gyűjteményben található darabok, amelyet a gyűjtő személye kölcsönöz nekik. A gyűjtemény a gyűjtő miatt több, mint pusztán részeinek összege. Ha úgy vesszük, ez a társadalmilag széles körben elfogadott felfogás – amelynek kereskedelmi és tudományos vonzatai is vannak – tulajdonképpen annak a kifejeződése,

²² II. Rudolfról és prágai udvaráról sokan írtak az utóbbi időben. A téma klasszikusa továbbra is: R. J. W. Evans: *Rudolf II and His World. A Study in Intellectual History 1576–1612*. Oxford University Press, Oxford. 1984.

²³ Vö. Paula Findlen: *Possessing Nature: Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*. University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London. 1996. 136–46.

amiről Benjamin beszél, ti. hogy annak a „legmélyebb viszonynak” köszönhetően, amelyet a birtoklás jelent, a gyűjtő „maga lakik” gyűjteményében, az megőriz belőle valamit.

És ez a harmadik mozzanat, amit fontos kiemelni Benjamin leírásából. A gyűjtőnek az a nehezen megragadható vágya, hogy „beleköltözzön” a dolgokba, mintegy személyiségével itassa át azokat. A tárgyaknak ez a tulajdonosuk általi átszellemítése talán ezoterikusan hangzik, valójában azonban üzleti realitás. Ma a gyűjtőket kiszolgáló ipar tudatosan épít a tárgyak „aurájára”. Erre egy friss példa az a 2022-es aukció, amelyen Joan Didion amerikai író hagyatékát bocsátották árverésre. Nemcsak napszemüvegére, könyveire és íróasztalára licitálhattak a rajongók, hanem üres jegyzetfüzeteire is, amelyek semmiben sem különböztek boltban kapható társaiktól, azt leszámítva, hogy Didionéi voltak.²⁴ A hírességek relikviái speciális piaci szegmenst alkotnak, amit az a meggyőződés tart életben, hogy a tárgyaikon keresztül belőlük is kapunk egy darabot.

Ugyancsak sajátos belső logika figyelhető meg a populáris kultúrához kapcsolódó gyűjtői tevékenységben. Itt azonban a birtoklással járó perszonifikáció általában valami nem kívánatos dolog. A sneakerek, akciófigurák és speciális kártyák – amelyek egy jelentős részét kifejezetten gyűjtésre gyártják (collectables) – akkor tartják a legjobban az árukat, vagy szerencsés esetben sokszorozzák meg azt, ha a gyűjtő ki sem veszi őket a csomagolásukból. Noha azt lehet mondani, hogy ebben az esetben valósul meg a birtoklás a legtisztább formában, ez a viszonylag friss jelenség látszólag új fejezetet nyit a gyűjtés történetében, amely ellentmond a gyűjtés korábbi modelljének. A gyűjtő itt már nem „lakik benne” gyűjteményében. Hogy a legtöbb esetben értetlenül állunk az efféle személytelen gyűjtemények előtt, az jól mutatja, milyen mélyen gyökerezik gondolkodásunkban az az elképzelés, miszerint a gyűjtés hidat képez az emberek és a dolgok világa, a szubjektumok és az objektumok között. A következő két fejezetben azt veszem szemügyre, hogy a csodakamrák milyen szerepet játszottak e két szféra határainak kijelölésében a kora újkori Európában.

2.4 A szubjektív elem

A hírnév módfelett foglalkoztatta a reneszánsz Európa fantáziáját. Sokan már-már megszállottan kergették, és könnyen elképzelhető, hogy a gyűjtőláz felszökése mögött is részben ez áll. Ahhoz azonban, hogy a hírnévben valami kívánatos, semmint kárhozatos dolgot lássanak, előbb szükség volt az egyéni tettek és általában véve az egyéniség felértékelődésére. Jacob Burckhardt, aki, ha tetszik, egy személyben felelős azért, hogy a reneszánsz Itáliára ma is a modern értelemben vett individualitás forrásvidékeként tekintünk, az ottani hadvezéreket hozza fel példaként.²⁵ Ezek az úgynevezett *condottierók*, mondja,

²⁴ Anna Kodé: Joan Didion's Life in Objects. *The New York Times*, 2022. október 28. <https://www.nytimes.com/interactive/2022/10/28/realestate/joan-didion-estate-sale.html> (utolsó letöltés: 2025. május 15.).

²⁵ Burckhardt tézise az elmúlt százötven évben kapott már hideget-meleget, de még lehangosabb kritikussai sem tudják megállni, hogy elismeréssel adózzanak előtte. Elméletének utóéletéről remek összefoglalást nyújt John Jeffries Martin: *Myths of Renaissance Individualism*. Palgrave Macmillan. 2004. Fontos cikk a témában:

egyszer csak rádöbbennek, hogy bandériumaik egyik legnagyobb fegyverténye – saját személyiségük.²⁶ Hogy náluk sokkal nagyobb hatalmak, egész államok sorsát képesek eldönteni pusztán azáltal, hogy lándzsát törnek a viszályos felek valamelyike mellett.

A gyűjtőknek nem volt okuk arra, hogy ilyen jelentőséget tulajdonítsanak önmaguknak, hiszen ebben a minőségükben legfeljebb saját mikrokozmoszukért feleltek. A saját világba való visszahúzódás, a szemlélődő életmód azonban csak visszája a politikai aktivitásnak, és mint ilyen a szubjektivitás ösztönzője. Burckhardt úgy fogalmaz, hogy „az emberek *tárgyilagosan* kezdik megfigyelni az államot és e világ minden dolgát, és úgy is bánnak velük; ugyanakkor azonban teljes erejével feltámad a *szubjektív* elem, az ember szellemi *egyéni*ség lesz és így ismer magára.”²⁷

A korai újkorban a gyűjtést saját jogán kezdik el értékelni. A funkciójában bekövetkező változásnál társadalmi szempontból jelentősebb az, amelynek ez csak részjelensége, és amely az egyénről, a társadalomról és a természetről alkotott újfajta elképzelések elterjedéséhez vezetett. Talán először a történelem során széleskörű megértésre talál a gyűjtő szenvedélye és az a bensőséges viszony, amit gyűjteményével ápol. Ekkortól kezdve már nem kelt különösebb feltűnést, ha valaki a világ dolgainak felhalmozásába kezd. Amilyen földtől elrugaskodottnak tűnhetett korábban, most olyan magától értetődő, hogy a gyűjtő azzal a kijelentéssel forduljon kortársaihoz, hogy itt van a világnak bizonyos számú dolga, amelyeket ő válogatott és gyűjtött össze, ezért tulajdonképpen belőle is magukban hordoznak egy darabot, és ez az, ami jelentőségüket adja. Fél évezreddel később aztán ezt a gondolatot viszi el logikai végpontjára Benjamin, amikor azt mondja, hogy „a gyűjtemény mint olyan elveszíti értelmét, ha elveszíti szubjektivitását.”²⁸

A csodakabinet mikrokozmosza azért teljes, és ad hű képet a makrokozmoszról, mert az ember is benne foglaltatik. Ha tisztában is voltak vele akkoriban, hogy a teljes világ összegyűjtésének messzemenőig meg kell haladnia egyetlen ember képességeit, abban, úgy tűnik, mégsem kételkedtek, hogy ez csakis e felettébb individuális úton sikerülhet. Legalábbis erre látszik utalni, hogy a 17. század végéig, azaz a Kunstkammerek alkonyának kezdetéig, nem merül fel annak gondolata, hogy gyűjteni személytelenül, „többek nevében” is lehetséges, például intézményi keretek közt.

Ezért akár úgy is fogalmazhatunk, hogy a csodakabinetben a modern individuum próbálgatja szárnyait, egyaránt felmérve saját maga és világa határait.

Ahogy Ernst Cassirer fogalmaz a reneszánsz episztemológiáról írott könyvének elején, a tudás soha nem egy előre adott, maradéktalanul megismerhető és e megismerésre várakozó világ szimpla visszatükrözése. Hogy megismerhessük, nem csak e megismerés tárgyáról, de

Caroline Walker Bynum: Did the Twelfth Century Discover the Individual? *The Journal of Ecclesiastical History*, 1980/1. 1–17.

²⁶ Jacob Burckhardt (ford. Elek Artúr): *A reneszánsz Itáliában*. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest. 1978. 23.

²⁷ Burckhardt, *A reneszánsz Itáliában*, 94.

²⁸ Benjamin, *Kirakom a könyvtáram*, 25.

a megismerés alanyáról, a megismerő szubjektumról is rendelkezünk kell fogalmakkal. E fogalmak nem állandóak, koronként és földrajzi helyenként más-más formát öltenek, és az „énfogalom” átalakulásával a „tárgyfogalom” határai is folyton újra rajzolódnak. Magyarán, ha megváltozik az, amit az ember magáról gondol, vele együtt változik a világ is, amiben él.²⁹

A korai újkori gyűjtemények érdekességét az adja, hogy bennük e két dolog, az én és a külvilág, karnyújtásnyira kerülnek egymástól. A gyűjtés – jobbra persze tudtukon kívül – kiélezte az emberek szemét a hasonló és a különböző, az egyedi és az általános, illetve – közvetett módon – az objektív és a szubjektív kategóriáira.

Azt nem állítom, hogy a gyűjtők lettek volna az egyedüliek, akik tevékenységükkel aktívan hozzájárultak a megismerés alanyának és tárgyának precíz különválasztásához. Cassirer úgy véli, hogy az individuum fogalmának kidolgozása kötötte le a kora újkori Európa szellemi energiáinak jelentős részét. Mint írja, a „reneszánsz filozófiának alig akad ága, amely ne vette volna ki a részét ebből a munkából. Belekapcsolódik nemcsak a metafizika, hanem a természetbölcselet és az empirikus természetkutatás is, nemcsak a pszichológia, hanem az etika és az esztétika is.”³⁰

Hasonló törekvések figyelhetők meg a korszak művészetében is. Erwin Panofsky szerint egyenesen ez az, ami elválasztja a reneszánsz művészetszemléletét a középkortól, tudniillik „hogy a tárgyat úgyszólván kiveszi a szubjektum belső képzeletvilágából, s helyet jelöl ki neki egy szilárdan megalapozott ‘külvilág’-ban, hogy (hasonlóan a *perspektíva* gyakorlatához) a szubjektum és az objektum között távolságot hoz létre, ami egyúttal tárgyi-asítja az objektumot és személyessé teszi a szubjektumot.”³¹ A művészettörténész ugyanitt azt is megemlíti, hogy ennek ellenére a szubjektum–objektum probléma nem kerül nyílt megfogalmazásra a korszak művészetelméletében, az ugyanis mással, gyakorlatiasabb dolgokkal van elfoglalva.

Panofsky előtt már Aby Warburg is felfigyelt a reneszánsz művészet és az individualitás kapcsolatára, a kérdést a művészet társadalmi létmódja, finanszírozása felől közelítve meg. A reneszánsz során, írja,

megteremtődött a gyűjtés voltaképpen tárgya annak a vagyonos műkedvelőnek a számára, aki nem kívánta többé az egyházi művészet távolságtartását, mert a templomi összefüggésből kiszakított táblakép kézre eső formátumban állott a tulajdonos rendelkezésére az érző emberek arcjátékával és színpompás, átérezhető világával, és személyes kapcsolatba kerülhetett a képpel, hiszen

²⁹ Ernst Cassirer: *Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit*, I. Yale University Press – Wissenschaftliche Buchgesellschaft, New Haven – Darmstadt. 1971. 1.; 8–9.

³⁰ Ernst Cassirer: *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt. 1963. 131.

³¹ Erwin Panofsky (ford. Szántó Tamás): *Idea. Adalékok a régebbi művészetelmélet fogalomtörténetéhez*. Corvina, Budapest. 1998. 31.

a megrendelő maga vált – harmonikus összecsengésben önnön életének hátterével – ábrázolt középponttá.³²

Ezek alapján jogosan feltételezhetjük, hogy egy ehhez nagyon hasonló folyamat játszódott le a kor kuriózumgyűjteményeiben, ahol a gyűjtő vált „ábrázolt középponttá”.³³ Akárcsak a képek, a gyűjtemények is egy „átérezhető világot” jelenítettek meg, amely a megjelölt világhoz való személyes kapcsolódás újfajta konstellációit kínálta fel.

2.5 Az objektív elem – Információs robbanás

Az óriási hatás, amelyet a csodakabinetek gyakoroltak a modern természettudományok fejlődésére, a tudománytörténet alaposan feldolgozott területei közé tartozik, ezért részletes ismertetésére ehelyütt nincs szükség. Ahhoz azonban, hogy megértsük, hogyan befolyásolták a gyűjtemények az individuumbelfogás kora újkori alakulását, látnunk kell a szubjektum–objektum választóvonal túloldalán zajló eseményeket is, mert – Panofsky fenti megfogalmazásával élve – a megismerés objektumának tárgyiasítása elválaszthatatlan szubjektumának személyessé tételétől.

Az első gyűjtemények létrejötte után még sok időnek kellett eltelnie, amíg a tudományos megfigyelésnek a gyűjtői gyakorlatból származó új módszerei, mint például az indukció vagy az empirikus szemlélet, az ismeretek rendjében is változást hoztak. Mint oly sokszor, a gyakorlat ezúttal is az elmélet előtt járt. Amikor az 1600-as évek elején Francis Bacon hozzálátott tudományos reformterveinek felvázolásához, tulajdonképpen nem csinált mást, mint levonta azokat a tanulságokat, amelyek az előző évszázad gyűjtői által kifejlesztett és használt módszerekből következtek. Gondoljunk csak bele, micsoda változást jelenthetett, hogy egyre többen kezdtek tárgyak után érdeklődni! A gyűjtés elérhető közelségbe hozta a természetet. Arra ösztönözte a gyűjtőket, hogy nyitott szemmel járjanak-keljenek, kezükbe vegyék és alaposan megvizsgálják az útjukba kerülő kavicsokat, virágokat vagy csigákat, hogy hazavigyék szerzeményeiket, összevessék őket korábban szerzett kincsekkel, egyszerű kísérleteket végezzenek rajtuk, helyi sajátosságokra figyeljenek fel, illetve hogy kikérjék mások véleményét.

Ezt megelőzően az egyetemeken oktatott és művelt tudományt gondosan mélyítgetett árkok választottak el az empiriától. A legtöbb tudósnak esze ágában sem lett volna a tudást

³² Aby M. Warburg (ford. Adamik Lajos): *Flamand művészet és firenzei kora reneszánsz*. In: Aby M. Warburg (szerk. Széphelyi F. György): *MNHMOΣYNH. Aby M. Warburg válogatott tanulmányai*. Balassi Kiadó – Magyar Képzőművészeti Főiskola, Budapest. 1995. 133. Lorenzo de' Mediciről például egyenesen úgy hírlott, hogy „jobban érdekelték az emberek, mint műveik.” Rudolf és Margot Wittkower (ford. Pap Mária): *A Szaturnusz jegyében. A művész személyisége az ókortól a francia forradalomig*. Osiris Kiadó, Budapest. 1996. 60.

³³ Arról a későbbiekben (2.7-es fejezet) lesz szó, hogy hogyan „ábrázolták”, reprezentálták magukat a gyűjtők gyűjteményeikben.

a fizikai valóságban keresni.³⁴ A vitás kérdések tisztázásának legbiztosabb módszere továbbra is az volt, ha a klasszikusokhoz fordultak segítségért. Noha egyértelmű volt, hogy ha elég kitartóan keresgél az ember, előbb-utóbb rá fog bukkanni néhány olyan szerzőre, aki alátámasztja, és legalább ugyanannyira, aki cáfolja a véleményét. A tekintélyek között, mint azt Ernst Robert Curtius megállapítja, nem létezett rangsor: „Az *auktorok* iránti tisztelet a középkorban odáig ment, hogy minden forrást egyként jónak tartottak.”³⁵ Ebből a szempontból a reneszánsz humanizmus, ami jóformán válogatás nélkül vetette rá magát mindenre, ami antik, úgyszólván csak olaj volt a tűzre.³⁶ A humanista filológia számos olyan szöveg és vélekedés feltámasztásáért felelt, amelyek a kor egyéb tudományos erőfeszítéseéhez képest éppen ellentétes irányba, az okkultizmus, a mágia és a legendák felé mutattak.

E két szemlélet sokáig jól megfér egymás mellett, amit a korabeli gyűjtemények is tükröznek. Habár a gyűjtők a saját tapasztalataikra támaszkodva már idejekorán „felemelik a hangjukat” és szembeszállnak a régiek megkérdőjelezhetetlennek hitt tudásával, a modern tudomány mégis csak akkor ölt végleges formát, amikor a Kunstkammer pusztá játékszerre fokozódik le. Az új tudományban a hangsúly a szabályszerű dolgok megfigyelésére kerül, képviselői pedig minden tőlük telhetőt megtesznek annak érdekében, hogy lemetsszék róla a kíváncsiság korának vadhajtásait. Száműzik a tudományból mindazt, ami olyan vonzó helyé tette a reneszánsz gyűjteményeit: a csodákat, a véletleneket és a kuriózumokat.

A 17. század élen járó tudósai készek minden további nélkül feláldozni az ezekből származó örömet a tudomány oltárán. Nincs is más választásuk, ha rendet akarnak teremteni a mikrokozmosz elvének zavaros összefüggései közt. A baconi tudomány célkitűzéseinek megvalósításához, azaz a természet ember általi igába hajtásához elengedhetetlen volt, hogy az ismereteket jól szabályozott mederbe tereljék. Persze a rendhagyó jelenségek nem tűntek el egy csapásra, és az újonnan deklasszált amatőrök mellett még a komoly tudósokat is sokáig foglalkoztatták, amint azt a Bacon elvei alapján létrehozott Royal Society példája is mutatja, amely működésének első évtizedeiben a furcsa, természetfelettinek tűnő jelenségek iránti érdeklődés tekintetében bármelyik csodakabinet-tulajdonoson túltett.³⁷

³⁴ „... a 17. században szinte lehetetlen akárcsak egyetlen természettudóst is találni, aki azt tartaná, hogy egy pusztá tény képes bármiféle igazság bizonyítására.” John Herman Randall, Jr.-t idézi Haydn, *The Counter-Renaissance*, 202. (Haydnnél a teljes idézet dőlttel van szedve.)

³⁵ Ernst Robert Curtius (ford. Willard R. Trask; bev. Colin Burrow): *European Literature and the Latin Middle Ages*. Princeton University Press, Princeton – Oxford. 2013. 52.

³⁶ A klasszikus szerzők jó hírére többnyire még a kész tények sem ejtettek foltot. A középkor folyamán alapműnek számító avicennai *Kánon* például töretlen népszerűségnek örvendett azután is, hogy William Harvey az emberi vérkeringés felfedezésével egyszer és mindenkorra átírta az orvostudomány szabályait. Tehetetlenségi erejüknek köszönhetően a klasszikusok könnyedén átgázoltak a bizonyítékokon. George Sarton: *The Appreciation of Ancient and Medieval Science During the Renaissance (1450–1600)*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia. 1955. 44.

³⁷ Vö. Arthur MacGregor: „A Magazine of All Manner of Inventions.” Museums in the Quest for „Salomon’s House” in Seventeenth-Century England. *Journal of the History of Collections*, 1989/2. 210.

Az új tudomány annak köszönhetette komolyságát, hogy kizárták belőle a szubjektív elemet. Michel Foucault úgy fogalmaz, hogy az empirikus megfigyelés olyan „érzéki megismerés”, amelyet megszabadítottak a személyes ízlés maradékától is.³⁸ A természettudományokon belüli forradalom ebben az értelemben párhuzamba állítható az egyponthoz tartozó perspektíva művészeti térnyerésével, amelyről Panofsky beszél. A perspektivikus ábrázolás megjelenésével nem tűnik el az egyén, csak kikerül a képből. Csakhogy éppen így, hiánya által nyer igazán éles körvonalakat. És ugyanígy a tudományban: azzal, hogy éles határokat vontak a megismerés tárgya és alanya közé, felszabadították őket korábbi kötöttségeik alól, hogy azok lehessenek, amik.

A földrajzi felfedezések és az ezeket követő terjeszkedés lényegesen kitágították az Európa által ismert világ határait, új kultúrákkal, termékekkel, állat- és növényfajokkal ismertetve meg a régi kontinens lakóit, akiknek hamar rá kellett döbbsenniük, hogy nem ismert dologból legalább annyi van, mint ismertből. Ráadásul a fehér foltok, a fel nem térképezett vidékek nem csak a távoli kontinenseken szaporodtak, hanem aggasztó módon azon a *terra firmán* is, amelyen minden tudás nyugodott, és amelyről úgy vélték, az összes többinél jobban ismerik: az antikvitás elsüllyedt földrészén. Egymás után bukkantak fel és kerültek kiadásra ókori szerzők elveszettnek hitt vagy korábban egyáltalán nem ismert írásai. Az új világok rohamos tágulásával egyidőben tehát a régi is exponenciális növekedésnek indult, és e kettő együttesen, Ann M. Blair kifejezésével, valóságos „információs robbanást” eredményezett.³⁹

Blair ezen felül úgy véli, hogy a felfedezések önmagukban nem lettek volna elegendők ehhez. A robbanás csak azért következhetett be, mert Európában már készen álltak a gondolkodásnak és a „tudástermelésnek” azok a mintái és eszközei, amelyek révén az újfajta ismeretek elsajátíthatóvá és elraktározhatóvá váltak.⁴⁰ Ezek közé sorolhatók a különböző gyűjtői technikák is, amelyek – amint azt később még látni fogjuk – korántsem korlátozódtak a csodakabinetekre. A gyűjtés lehetséges válasz volt azokra a kihívásokra, amelyek elé a hirtelen sokszorosára növekvő tudásanyag állította az európaiakat. „Ha a világról való tudás immár nem fér el néhány kanonikus szövegben, akkor talán ki lehet állítani egy múzeumban”,⁴¹ találgat Paula Findlen a gyűjtés okait illetően.⁴²

Legyen szó akár Kunstkammerekről, akár más, „gyűjteményes jellegű” művekről, például enciklopédiákról, irodalmi válogatásokról vagy éppen saját felhasználásra készült idézetgyűjteményekről, a felhalmozott anyag folyamatosan terebélyesedik. Mint Foucault írja, az egyetlen művelet, amiről a tudás összefüggésében tudomást hajlandók venni a 16.

³⁸ Michel Foucault (ford. Romhányi Török Gábor): *A szavak és a dolgok. A társadalomtudományok archeológiája*. Osiris Kiadó, Budapest. 2000. 156.

³⁹ Blair, *Too Much to Know*, 12.

⁴⁰ Blair, *Too Much to Know*, 12.

⁴¹ Findlen, *Possessing Nature*, 4.

⁴² Lásd még Helmut Zedelmaier (szerk.): *Werkstätten des Wissens zwischen Renaissance und Aufklärung*. Mohr Siebeck, Tübingen. 2015.

században, a hozzáadás.⁴³ Nem ritka, hogy egyazon könyv a többszörösére nőjön egymást követő kiadásai során. Az ellenkezőjével jóformán nem is találkozunk. És ez a gyűjtés logikájának jegyeit magán viselő könyvtermés valamennyi szintjén igaz, nem csak a tudományos munkákén.

Ott vannak például Erasmus számos kiadást megélt közmondásai, amelyekből első megjelenésükkor körülbelül nyolcszáz volt, az évek során azonban folyton újabbak kerültek a csokorba, míg végül a számuk a négyezret is meghaladta. Válogatásainak töretlen népszerűsége egyébiránt azt is mutatja, hogy a bőség zavara nemhogy elriasztotta, hanem egyenesen vonzotta az embereket. Johan Huizinga szerint Erasmus és

kortársai soha nem tudják megállni, hogy minden létező példát fel ne soroljanak egyetlenegy helyett [...]. Az *Adagia*, a *Parabola* és az *Apophthegmata* gyűjteményei teljes egészében a reneszánsznak azon a sóvárgásán alapulnak (amely sóvárgást egyébként magától a középkortól örökölte), hogy alámerüljön a megfogható világ gazdagságában, a szavak és a dolgok mámorában.⁴⁴

A mérhetetlenül soknak, a befejezhetetlennek és a végeláthatatlannak szóló tetszéstől éppúgy nem vonakoztathatunk el a humanisták kompilatív fáradozásai, mint a gyűjtőknek és a tudósoknak a világ összegyűjtése érdekében tett erőfeszítései kapcsán.

Egy gyűjteménynél mindig érdekes kérdés, hogy mikor teljes? Vagy hadd fogalmazzam meg másképp: akarjuk-e egyáltalán, hogy teljes legyen? A gyűjtőnek elméletileg mindig ez a célja, de vajon jó-e az neki, ha ezt el is éri? A befejezett, teljes gyűjtemény megfosztja tulajdonosát legkedvesebb szórakozásától, nevezetesen attól, hogy kollekcióját gyarapítsa. Ebben az értelemben az ideális gyűjtemény az, amihez mindig hozzá lehet adni valamit.

Ha az, hogy potenciálisan bármeddig folytathatók vagy bővíthetők, fontos sajátossága a gyűjteményeknek, akkor ez részben megmagyarázza, hogy a gyűjtés miért ott és akkor vált széles körben elterjedt kulturális gyakorlattá, ahol és amikor. A 15–16. századi Európa új szemmel nézett a végtelenre – teológiai, csillagászati, földrajzi, de még „anyagi” értelemben is –, intellektuális erőfeszítései pedig arra irányultak, hogy „a tudásból egy expanzív, semmint véges határokkal rendelkező vállalkozást csináljon.”⁴⁵ Ez ismét csak megerősíti Blair fent idézett megállapítását. A tudás univerzuma azért tágul ki végtelenül a korai újkorban, mert az európaiakat jobban érdekelték az ebben a korlátlan növekedésben rejlő lehetőségek, mint az, hogy határokat szabjanak neki.⁴⁶

⁴³ Foucault szerint a korai újkorban a tudás végtelen és táguló univerzumot alkot, „amely egymásra támaszkodó megerősítések halmozása útján haladhat. [...] Éppen ezért, e tudás már alapjaiban homokszerű. Elemei között az egyetlen lehetséges kapcsolat a hozzáadás.” Foucault, *A szavak és a dolgok*, 49.

⁴⁴ Johan Huizinga (ford. Gera Judit): *Erasmus*. Európa Könyvkiadó, Budapest. 1995. 240.

⁴⁵ Findlen, *Possessing Nature*, 16.

⁴⁶ Nem véletlen, hogy az ebben a bekezdésben használt kifejezések a gazdaságtan szókészletéből származnak. A következőkben ugyan nem térek ki külön a gyűjtés és a fogyasztás közös történelmi gyökereire, azt mégis érdemes megemlíteni, hogy azáltal, hogy a dolgokból árut csinált, a kapitalizmus ugyanannak az itt tárgyalt

Ugyanakkor továbbra is elevenen élt még az emberek képzeletében a középkori kozmosz képe, a maga zárt, ám annál logikusabb rendszerével. Ahelyett, hogy ezt egyből lecserélték volna, az újdonsült ismereteket is a készen kapott rekeszekbe igyekeztek begyömöszölni.

Ilyen értelme is van tehát annak, amikor azt mondjuk, a csodakabinet mikrokozmosz. Valami felfoghatatlanul tágas ötvöződik benne a nagyfokú lehatároltsággal. A végtelen véges számú dologgal keríti körbe és jeleníti meg.

Köztudott, hogy a korszak legnagyobb visszhangot verő elképzelései a végtelen univerzummal és a heliocentrikus világgéppel kapcsolatosak voltak. Ezek az elméletek nem csak azon a téren hoztak paradigmaváltást, hogy az emberek miképp tekintettek a világra, hanem abban is, hogy hol látták magukat benne. A Föld, vele együtt pedig az ember, elvesztette központi helyét a világegyetemben. Ez a lefokozódás azonban nem váltott ki pánikot a tudomány embereiben. A 17. századi Pascallal ellentétben az olyan bölcseleket, mint Nicolaus Cusanus vagy Giordano Bruno, a világmindenség végtelensége inkább rajongással, semmint rémülettel töltötte el.⁴⁷

A gyűjtőszenvédély mélyen ágyazódott be saját korába, amennyiben tevékenységükhöz a gyűjtők ugyanonnan merítettek impulzust, mint a hagyományosabb tudományos munkát végző kortársaik: a végtelen vonzásából, a szavak és a dolgok mámorából, illetve abból az ébredező szemléletmódból, amely a megismerés tárgyát mind objektívebb fényben, alanyát pedig egyre inkább szubjektumként látja. Tulajdonképpen nem is könnyű eldönteni, hogy a reneszánsz episztemológia kerül a gyűjtés logikájának bűvkörébe, vagy a gyűjtők követnek el mindent annak érdekében, hogy a maguk módján lépést tartsanak korukkal. Persze a gyűjtés technikája mindig is készen kínálkozott az ismeretszerzés céljából való felhasználásra. Ám a 15–16. század során e metafora az ismeretelmélet gyakorlati mozgatórugójává vált.

2.6 A világ egyesülése

A fejezet utolsó két részében kicsit alaposabban is megvizsgálom, hogy mekkorát fordult a világ a kora újkori Európával, valamint azt, hogy ez milyen reakciókat váltott ki lakóiból, így a gyűjtőkből is. Ehhez újra elő fogom venni a paradoxon fogalmát, amely nagyon fontos tényezője volt a korabeli világgépnek, hogy aztán ezen keresztül egy olyan jelenséget – a melankólia korabeli elterjedésének jelenségét – kapcsoljak össze a gyűjtés kultúrájával, amely szintén a megváltozott individuum-felfogás megnyilvánulásaként értelmezhető. Melankólia alatt ekkoriban nem egyszerű szomorúságot vagy rosszkedvet értettek, hanem egy

folyamatnak a része, ha nem egyenesen elindítója, amely során a szubjektum és az objektum kategóriái élesen elválnak egymástól. Ezt az összefüggést részletesen ismerteti Belk, *Collecting in a Consumer Society*.

⁴⁷ Alexandre Koyré: *From the Closed World to the Infinite Universe*. The Johns Hopkins Press, Baltimore. 1957. 43. „Ha egy pillanat erejéig az ‘új filozófia’, amelyről úgy tűnt, hogy a kozmosz pusztulásának hírnöke, mindent meg is kérdőjelezett, Galilei felfedezései végső soron az ellenkező irányba, a lelkesedés, nem pedig a kétségbeesés irányába mutattak.” Nicolson, *Mountain Gloom and Mountain Glory*, 112.

ennél sokkal összetettebb és ellentmondásosabb érzésgyűttest. Afféle felfokozott lét- és önértékelést,⁴⁸ amelyhez ugyanúgy hozzátartozik a mélységes levertség, mint a féktelen jókedv. Témám szempontjából további jelentőséget kölcsönöz a melankóliának, hogy Marsilio Ficinónak hála a 15. században felelevenítésre került az az antikvitásból származó toposz, miszerint a melankólia mindenekelőtt a tudósokat fenyegeti.⁴⁹ „A tudósok, mondja Ficino, vagy vérmérsékletüknél fogva melankolikusok, vagy tanulmányaik révén válnak azzá.”⁵⁰

A „túl sok tudnivaló”, amint láttuk, alapvetően lelkesedéssel töltötte el a tudósokat. Híres utópiájának, *A Napvárosnak* a lapjain Tommaso Campanella például így ír a 17. század hajnalán: „Több könyvet adtak ki ebben a században, mint ötezer év alatt, és mit mondjunk az olyan döbbenetes találmányokról, mint a mágnesség, a sajtó, a puska, amelyek mind a világ egyesülésének nagy jelei.”⁵¹ Kis túlzással nem is találni olyan gondolkodót a korban, aki ne osztozna csodálatában, és annak ne épp ezekkel a szavakkal adna hangot. A nyomdagép, az iránytű és a puskapor ünneplése jóformán állandó fordulat a tudományos értekezésekben, ám a lelkesedés valódi tárgya minden bizonnyal a tudás és a világ határainak kitolódása: azok a lehetőségek, amelyek e páratlan expanzió nyomán nyílnak meg az emberiség előtt.

A mai olvasó némileg talán megütközik Campanella sorain: az általa említett három találmányból kettő ugyanis a legközvetlenebb módon szolgálta az erőszakos európai terjeszkedés céljait, olyan mértékű szenvedést szabadítva a világra, amely mellett a megismerés összes örömeinek együttvéve is szükségszerűen el kell törpülniük.⁵² Az európai gyűjtemények és a kolonializmus kapcsolata rendkívül fontos téma, de nem képezi dolgozatom tárgyát. Ami számomra különösen érdekes a Campanella-idézetben, az az utolsó megállapítás a „világ egyesülésének nagy jeleiről”. Ez ugyanis rávilágít arra a kognitív disszonanciára, amely a melankólia egyik kiváltó oka lehetett.

Noha a filozófus kissé homályosan fogalmaz, ennek ellenére sem nehéz kitalálni, mit érthet a „világ egyesülése” alatt. Szinte látjuk magunk előtt a hajókat, amint ismeretlen óceánokon át, fedélzetükön az első nyomdák termékeivel, a föld legtávolabbi pontjaira is

⁴⁸ Vö. Raymond Klibansky; Erwin Panofsky; Fritz Saxl: *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophies, Religion and Art*. Kraus Reprint, Nendeln. 1979. 235. Lásd még Wolf Lepenies (ford. Jeremy Gaines és Doris Jones): *Melancholy and Society*. Harvard University Press, Cambridge, Mass. – London. 1992.

⁴⁹ Lawrence Babb: *The Elizabethan Malady. A Study of Melancholia in English Literature from 1580 to 1642*. Michigan State College Press, East Lansing. 1951. 25., 29. j. Arisztoteléstől tudjuk, hogy a melankolikusok átlagon felüli emlékezőképességgel vannak megáldva, és akik a legnagyobb hasznát vették memóriájuknak, azok mindig is a tudósok voltak. E vélekedést a középkorban is sokan osztották, jobbra Ramon Llull esetére hivatkozva. Klibansky, Panofsky, Saxl, *Saturn and Melancholy*, 35., ill. 69., 6. j.

⁵⁰ Babb, *Elizabethan Malady*, 25.

⁵¹ Idézi Paolo Rossi (ford. Kepes Judit): *A filozófusok és a gépek*. Kossuth Könyvkiadó, Budapest. 1975. 75.

⁵² Az európai gyarmatosítást ismeretelméleti vonatkozásaiban és pusztító hatásaival együtt tárgyalja Urs Bitterli (ford. Bendl Júlia): „Vadak” és „civilizáltak”. *Az európai–tengerentúli érintkezés szellem- és kultúrtörténete*. Gondolat, Budapest. 1982.

eljuttatják mindazt a tudást, amit könyvekből lehet megismerni. És látjuk, ahogy a messzi országok kincseivel megrakodott hajók, szerencsés esetben, idővel visszatérnek a kikötőkbe, ahonnan útjukra indultak, az otthon maradottak ajtaja elé hozva mindent, amit könyvekből nem lehet megismerni. Hiszen, ha ezt Campanella nem is mondja ki, a világ egyesülése csakis ilyen kétirányú folyamatként képzelhető el.

A különös csak az, hogy a filozófusban fel sem merül, hogy ezek a jelek ennyi erővel akár a világ feldarabolódásának és széthullásának irányába is mutathatnának. Bármilyen valószínűtlennek tűnhetett is ez akkoriban, az új felfedezésekben mégiscsak ott bujkált annak lehetősége, hogy végül a világ dolgairól kiderül, semmiféle összefüggés nincs közöttük.

Az Európába beáramló ismeretanyag, írja Paolo Rossi, „egy újfajta empirizmust hívott életre, s ez egy olyan ‘természet’ fogalmához kötődött, amely már nem homogén és egyforma, hanem a Föld különböző részein más és más [...]. Ennek az immár nem egységes természetnek a fogalma azonban [...] együtt járt a világ és az emberiség végre kivívott egységének érzésével.”⁵³

Vagyis a világ abban a pillanatban olvadt össze egyetlen nagy egésszé, amikor minden korábbinál töredékesebb arcát mutatta.⁵⁴ A csodakabinetek ezt a paradoxont jelenítették meg és tették elérhetővé azok számára is, akik soha nem hagyták el Európát. A világról való legnaprakészebb tudás tárházaiként felületet biztosítottak az ezzel a tudással történő individuális interakcióhoz. Valószínűleg helyes azt feltételezni, hogy a személyes interakció egy sokszerűségében is egységes világgal a szubjektív kapcsolódási módok felismerésének kedvező körülményeket teremtett. Ha ez így van – márpedig itt mindvégig amellet érvelek, hogy így van –, akkor a gyűjtést azok közé a tendenciák közé kell sorolnunk, amelyek a szubjektivitás új nyelvi, materiális és kulturális formáinak létrejöttéhez vezettek.

Földényi F. László értelmezésében a melankólia ezeknek a folyamatoknak az egyik velejárója. Sorait akár a gyűjtésről is írhatta volna:

*Az egyedi erőfeszítés, amely általános érvényű világ teremtésére irányul, jelzi az ellentmondást, amely nemcsak a reneszánsz személyiséget jellemzi, hanem az újkor[i] melankólia forrása is. [...] A személyiség mostantól kezdve a világot kizárólagosan önmagára vonatkoztatja, és menthetetlenül beleesik a csapdába, amelyet sem a középkor, sem az antikvitás nem ismert: a meghatározhatatlan végtelenség és a konkrét egyediség ellentmondásának kelepchéjébe.*⁵⁵

Az irodalmi hagyományok továbbélésének köszönhetően a melankólia veszélyeinek való kitettség először nem a gyűjtő, hanem a tudós figurájával forrt össze. A korabeli

⁵³ Rossi, *A filozófusok és a gépek*, 76–7.

⁵⁴ Arról, hogy az európaiak milyen kevésbé tudtak vagy akartak „friss szemmel”, elfogulatlanul nézni az Újvilágra, lásd Stephen Greenblatt: *Marvelous Possessions. The Wonder of the New World*. The University of Chicago Press, Chicago. 1991.

⁵⁵ Földényi F. László: *Melankólia*. Kalligram, Pozsony. 2015. 141., 153.

színpadnak állandó szereplői voltak a melankolikusok, akik rendszerint könyvvel a kezükben léptek a közönség elé.⁵⁶ De az emberek nemcsak könyvbe temetkező melankolikusokat láttak szívesen, maguk is előszeretettel olvastak a melankóliáról. Számos gyűjteményes kötet forgott közkezen, amelyek a melankólia különösnél különösebb szimp-tómáiról szóló történetekkel voltak tele. „Vannak [melankolikusok], akik cserépedénynek képzelik magukat, és folyamatosan attól rettegnek, hogy összetörik őket”⁵⁷ – ez az egyik leggyakrabban előforduló kényszerképzet. Egy másik újra meg újra visszatérő anekdota egy melankolikus emberről szólt, aki istennek, egy harmadik pedig olyasvalakiről, aki semminek képzelte magát.⁵⁸

Már ennyiből is látszik, hogy a melankólia olyasmi lehetett a 15–16. századnak, mint ami a hisztéria volt a 19. század végének – egy sajátos kultúra és történelmi pillanat megnyilvánulása, semmint valódi betegség. Ha mindenáron betegségnek akarjuk tekinteni, akkor legfeljebb a modern individualitás gyermekbetegségét láthatjuk benne. Egy, az „egészségestől” eltérő állapotot, amely bizonyosfajta paradox érzékenységet váltott ki az érintettekben, fogékonyabbá téve őket mind a szubjektivitás, mind az objektivitás problémáira.

2.7 Narcisszus és Próteusz

Gyűjtőként [...] az embernek nincs semmiféle meghatározott individualitása és identitása: a gyűjtő kizárólag a más, az idegen, a még nem látott iránti érdeklődésen keresztül határozza meg magát, ami a saját identitását kioltja. A konzekvens gyűjtemény mindig a más gyűjteménye, s ezáltal minden individuális ízlésen és emlékezési képességen túl alakul ki

– írja Boris Groys.⁵⁹ Noha esszéjében Groys az identitás nélküli gyűjtőt az identitással rendelkező művésszel állítja szembe, és így egyértelmű hierarchiát állít fel közöttük, ha megpróbáljuk kivonni leírásából az általa implikált értékítéletet, közelebb juthatunk annak megértéséhez, hogy a reneszánsz során miért váltak a különböző irodalmi, vizuális és materiális gyűjtemények a személyiség kifejezésének eszközeivé.

A kora újkori gyűjtők, ha nem is túlságosan direkt módon, de allegóriák képében igenis igyekeztek megmutatni személyiségüket. Az egyik ilyen allegorikus tárgytypus a tükör volt. A tükrök ritkaságnak számítottak, és csillagászati összegekért cseréltek gazdát, áruk pedig nagyban függött a méretüktől (ne feledjük, hogy ekkoriban jelent meg az egészalakos tükrök gyártását lehetővé tevő technológia, amelyek a legközvetlenebb módon befolyásolták az emberek énképét). Nyilvánvaló tehát, hogy egyetlen valamirevaló gyűjteményből sem hiányozhattak. Azon felül, hogy egyedülálló bizonyítékát adták a gyűjtő gazdagságának, a

⁵⁶ Babb, *Elizabethan Malady*, 100.

⁵⁷ Babb, *Elizabethan Malady*, 43.

⁵⁸ Babb, *Elizabethan Malady*, 45.

⁵⁹ Boris Groys (ford. Sebők Zoltán): Öngyűjtők. *Balkon*, 2002/11. 12.

tükrökben a kor paradoxonok iránti fogékonysága is kifejeződött. A tükör minden paradoxon őse, mert amikor tükörbe nézünk, azt látjuk, ahogy önmagunkat nézzük: a tárgy farkasszem néz az alannyal. És mint Rosalie Colie mondja, a paradoxonnak csak akkor van „értelme”, ha ez a két dolog azonos, ha benne alany és tárgy egybeesnek egymással.⁶⁰

Míg a tükör jelképrendszere a gyűjtés nárcisztikus vonásait hozza ki, addig a másik népszerű „önreferenciális” tárgy, a kitömött kaméleon,⁶¹ épp az önmagában tetszelgő, stabil személyiséget kezdi ki. Furcsa külsejénél és egzotikus származásánál fogva a kaméleon egyébként is szinte kötelező tartozéka volt a természetrajzi gyűjteményeknek, kuriózumjellegét pedig csak tovább növelte, hogy az ókortól kezdve azt tartották róla, hogy kizárólag levegővel táplálkozik. Ám mindezen felül a kaméleon a gyűjtőt is szimbolizálta, a társadalmi alakváltót, aki uralkodókhoz volt bejáratos, de ugyanolyan jól szót értett tengerészekkel, javasasszonyokkal és bányászokkal is.⁶²

Még általánosabb értelemben a kaméleon magát az emberi nemet is jelképezte. Az embert, aki úgy és azzá változtathatta magát, ahogyan és amivé csak akarta. Többek között olyan szerzők hivatkoztak az emberre kaméleonként, mint Giovanni Pico della Mirandola, Michel de Montaigne vagy Robert Burton. Az *ember méltóságáról* szóló híres beszédében Pico della Mirandola ünnepélyes hangon ír az emberről (sőt, attól sem riad vissza, hogy szavait Isten szájába adja), akinek szerinte azért van kitüntetett helye a teremtett világban, mert se nem ilyen, se nem olyan, azaz „változékony, sokarcú és formacserélő természetű lény.”⁶³ Se nem tisztán állat, se nem tisztán isten. A kettő között van félúton, és kizárólag rajta múlik, melyik irányba indul el. E szabadság a legnagyobb kincs, érvel Pico: „Ki ne csodálná eme színpompánkat! Vagy mi mást lehet inkább csodálni?”⁶⁴

Természetesen azonnal felmerül a kérdés, hogy micsoda a kaméleon önmagában? Milyen az, amikor nincsenek rajta rejtőszínek? Picónak erre is van válasza. „Ki-ki amit ápol, az növekszik fel, az hozza meg gyümölcsét benne. [...] Ha pedig semmilyen teremtett lény sorsával be nem érve, önmaga centrumába vonul vissza, és szelleme eggyé válik az Istennel az Atya mindenek fölött álló egyedülállóságában, akkor ő is mindenek előtt fog állani.”⁶⁵ Egyszóval a legjobb, amit az ember tehet, ha önmagát adja.

A legmagasabb rendű emberi tevékenység Picónál önmagunk kiismerése lesz. Mert még ha alapvetően mindannyian azonosak is vagyunk önmagunkkal, ezt az egységet újra és újra magunknak, önerőből kell megteremtenünk.

⁶⁰ Colie, *Paradoxia Epidemica*, 7.

⁶¹ Findlen, *Possessing Nature*, 298.

⁶² Vö. Findlen, *Possessing Nature*, 292.

⁶³ Giovanni Pico della Mirandola (ford. Kardos Tiborné): Az ember méltóságáról. In Vajda Mihály (szerk.): *Reneszánsz etikai antológia*. Gondolat, Budapest. 1984. 216.

⁶⁴ Pico della Mirandola, Az ember méltóságáról, 215.

⁶⁵ Pico della Mirandola, Az ember méltóságáról, 214–5.

Nem mindenki volt elragadtatva ettől a gondolattól. „Uram, szabadíts meg önmagamtól” – fohászkodik vallomásaiban Sir Thomas Browne,⁶⁶ aki kora „egyik legmelankolikusabb figurája”⁶⁷ és nagy gyűjtő volt.⁶⁸ Ennek ellenére Virginia Woolf szerint Browne az egyik első angol író, aki „határozottan önmaga.” „Ő volt ama sötét világ egyik felfedezője; az első, aki önmagáról beszél, mérhetetlen élvezettel hozva szóba a tárgyat. Minduntalan visszatér hozzá, mintha a lélek rendkívüli nyavalya volna, s tüneteit még nem jegyezték fel.”⁶⁹

A kora újkori melankolikust ellentmondásos viszony fűzi saját személyiségéhez. Érdekli, de egyben fárasztja is. Ha tehát tényleg úgy van, mint Groys állítja, és a gyűjtőnek nincs saját identitása, akkor akár azt a feltételezést is megkockáztathatjuk, hogy direkt nincs neki, vagy legalábbis tudatosan próbál megszabadulni tőle.

A csodakamrák imént említett allegorikus tárgyai is erre utalnak. Mint arra Paula Findlen felhívta a figyelmet, a mitológiai olvasatban a tükör Narcisszus attribútuma, a kaméleon pedig Próteusz figurájával fonódik össze. Narcisszus és Próteusz a személyiség két, egymástól homlokegyenest eltérő felfogását, az egységes, illetve a sokszerű *ént* jelenítik meg. Narcisszust megbabonázza a saját tükörképe; számára önmaga jelenti az egész világot. Ezzel szemben Próteusz mindig mások bőrébe bújik, és csak kevesen ismerik igazi valójában. Előbbi az Egyet, utóbbi a Végtelent szimbolizálja. Findlen szerint a gyűjteményben való egyidejű jelenlétükből arra következtethetünk, hogy a kora újkori gyűjtők, ahelyett, hogy elköteleződtek volna az identitás egyik vagy másik modellje mellett, inkább mindkét szerepben kipróbálták magukat.⁷⁰ A különös csak az, mondja, hogy mind a Narcisszusszal, mind a Próteusszal való azonosulás a személyiség elvesztésének lehetőségét hordozza magában, amely vagy a túlzásba vitt kontempláció, vagy a túlzásba vitt imitáció során következhet be.⁷¹

A gyűjtésnek ez az egyszerre személyes és személytelen volta – rejtett önmegmutatásként és mások révén való megszólalásként való értelmezhetősége – lényeges szempont a korai újkori gyűjtemények megértéséhez. Ha figyelmen kívül hagynánk személyes oldalukat, és kizárólag tudomány-, társadalom- vagy gazdaságtörténeti vonatkozásaikra kon-

⁶⁶ Sir Thomas Browne (szerk. és bev.: Stephen Greenblatt és Ramie Targoff): *Religio Medici and Hydriotaphia, or Urne-Buriall*. New York Review Books, New York. 2012. 81.

⁶⁷ Földényi, *Melankólia*, 162.

⁶⁸ Gyűjteményéről még egy olyan avatott szemű látogató is elismeréssel szólt, mint John Evelyn, a híres utazó és naplói író. Lásd Arthur MacGregor: *The Cabinet of Curiosities in Seventeenth-Century Britain*. In Oliver Impey és Arthur MacGregor (szerk.): *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*. Ashmolean, Oxford. 2017. 156.

⁶⁹ Virginia Woolf (ford. Borbás Mária): *Olvasás*. In Virginia Woolf (szerk. Bécsy Ágnes): *A pille halála*. Európa Könyvkiadó, Budapest. 1980. 67. Mellesleg Browne volt az első, aki az individuum szót mai értelmében használta. Anthony Low: *Aspects of Subjectivity. Society and Individuality from the Middle Ages to Shakespeare and Milton*. Duquesne University Press, Pittsburgh. 2003. 5. Lásd még Jonathan Sawday: *Self and Selfhood in the Seventeenth Century*. In Roy Porter (szerk.): *Rewriting the Self. Histories from the Renaissance to the Present*. Routledge, London – New York. 2002. 29–48.

⁷⁰ Vö. Findlen, *Possessing Nature*, 303.

⁷¹ Findlen, *Possessing Nature*, 303.

centrálánk, mint ahogy ez a korábbi kutatásokban gyakran történt, egy olyan összefüggéssel lennénk szegényebbek, amely meglepően aktuálissá teszi őket. Az elképzelést, miszerint a gyűjtés személyes aktus, amelynek azonban a személytelenség eszközei is rendelkezésére állnak, a reneszánsznak köszönhetjük. Akárcsak magáról az individualitásról alkotott fogalmainknak egy részét, amelyek a következő fejezetben kerülnek bemutatásra.

3. FEJEZET

3.1 Emlékezet és identitás

A dolgozat utolsó fejezetében az emlékezet, a gyűjtés és a szubjektivitás kapcsolatát vizsgálom meg. Az emlékezet, mint Richard Sorabji írja, a 17. században központi helyre került a személyiségről való gondolkodáson belül.¹ Ez részben annak köszönhető, hogy az emlékezet kulturális funkcióiban gyökeres változás következett be, amely megnyitotta az utat filozófiai átértelmezése előtt. Az emlékezés ezt megelőzően a külvilágra irányul, a tudás eszköze. A vele foglalkozó tudományág a retorika volt. Noha Európa alapvetően szóbeliségen alapuló kultúrájában a memória folyamatos gyakorlatoztatásnak volt kitéve az élet valamennyi területén, karbantartásával és fejlesztésével elsősorban a tudás centrumaiban – az egyetemeken, kolostorokban és fejedelmi udvarokban – foglalkoztak, mintegy az ezeken a helyeken felhalmozott, őrzött, termelt és értelmezett írásos ismeretanyag kiegészítéseként.

A módszereket, amelyek minél nagyobb mennyiségű információ megjegyzését, majd gyors előhívását voltak hivatottak lehetővé tenni, az ókor óta összefoglaló néven *ars memoriae*-ként, azaz az emlékezet művészeteként ismerték. Látni fogjuk, hogy a gyakran térbeli vagy vizuális elképzeléseken alapuló memóriarendszerek a 16. század során élénk kölcsönhatásba léptek a tudás rögzítésére és „tartósítására” szolgáló valós vagy irodalmi terekkel – a gyűjteményekkel és a különféle enciklopédikus jellegű művekkel. Hogy hogyan öltöttek fizikai formát, miképp materializálódtak az *ars memoriae* mentális építményei, azt három konkrét eseten, Giulio Camillo, Samuel Quicchelberg és Frederik Ruysch példáján keresztül mutatom be.

¹ Richard Sorabji: *Self. Ancient and Modern Insights about Individuality, Life, and Death*. The University of Chicago Press, Chicago. 2006. 6.

Mire e kölcsönhatás befejeződött, az emlékezet művészetéből nem sok maradt, cserébe viszont létrejött az emlékeknek az a fajtája, amelyet mi is jól ismerünk: a személyes, identitásképző emlékek típusa. Kialakulásában külső és belső okok egyaránt szerepet játszottak.

Az ars memoriae a korai újkorban továbbra is a retorika alá tartozott. Maga a retorika viszont kilépett korábbi, akadémikus keretei közül, az európai kultúra meghatározó tényezőjévé, valamint a modern individuum megszületésének „legfőbb intellektuális és nyelvi kellékévé” válva.² A megfelelő helyen tehát azt is meg kell majd próbálnom bemutatni, hogy az én tudatos formálásának nyilvános és privát módjai hogyan következtek a külső körülményekből, a reneszánsz „átretorizált” kultúrájából, illetve hogy ezek milyen kapcsolatban álltak a gyűjtéssel. Ezzel körvonalazódni fog az a személyiséghez fűződő narratív viszony, amely az emlékeken nyugvó identitás-felfogás feltétele.

Ami a belső okokat illeti, az ars memoriae hagyományán belül kell keresgelnünk. Noha az egyéni identitás és az emlékek összefüggése modern invenció, ettől még korántsem új. Először Szent Ágostonnál találkozunk ezzel a gondolattal, aki úgy beszél az énről, mint aminek egy bennünk lévő belső tér, az emlékezet ad otthont. Az alapmetaforát Ágoston minden valószínűség szerint az emlékezet művészetének retorikai tradíciójából kölcsönözte, az már viszont az ő leleménye, hogy e teret a személyiség székhelyévé teszi meg.

Ezt követően az identitás és a memória kapcsolata hosszú időre elfelejtődik, hogy aztán a korai újkorban, az ágostoni filozófia reneszánszával és az ars memoriae metaforáinak materializálódásával párhuzamosan térjen vissza az olyan filozófusok gondolkodásába, mint René Descartes. Akkor, amikor a világ megismerésének új módjai és modelljei mintegy kikényszerítik az individualitás, az individuum és a szubjektivitás fogalmainak tisztázását.

Ehelyütt továbbra sem az emberek más emberekkel, társadalommal vagy istennel való kapcsolatának megváltozása, és nem is egyes individuumok önmagukhoz fűződő viszonya érdekel, hanem az emberi szubjektum, a személyes identitás fogalmának átalakulása.

Ha egyetlen ember fejébe szeretnék belebújni, akkor annak megvolnának a bejáratott útjai: az én levelekhez, naplókhoz és önéletrajzokhoz hasonló dokumentumai olyan közvetlen hozzáférést biztosítanak egy-egy individuum gondolkodásához, amennyire az ilyesmi lehetséges. Ám annak érdekében, hogy az európai individualitásról általában, illetve a gyűjtéssel való összefüggésében tudjak meg valamit, másfelől kell közelítenem.

Mit jelent az, hogy a személyes identitás az emlékezet körül szerveződik? Azt semmiképp sem, hogy csak és kizárólag az emlékeinktől függene, kik vagyunk, ahogy azt sem, hogy ez az identitás állandó, kikezdhetetlen, úgyszólván monolitikus valami lenne. Éppen ellenkezőleg. „Az emlékezet és annak szeszélyes mechanizmusai, amelyek hol felidéznek, hol maradéktalanul kitörölnek bizonyos dolgokat és időszakokat, azt látszanak alátámasztani, hogy az identitás nem folyamatos: egyszer ilyen, másszor amolyan én bukkan fel belőle, ezek pedig nem egyeznek meg egymással, még csak annak mértékében sem, hogy mennyire

² Stephen Greenblatt: *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*. The University of Chicago Press, Chicago – London. 1980. 162.

tűnnek a saját énjeinknek.”³ Ha tehát emlékezetünkre úgy tekintünk, mint a személyiségünket szervező és összetartó erőre, egyszersmind azt is elismerjük, hogy ezen kívül más tényezők is hatnak vagy hathatnak időben és térben változó identitásunkra, identitásainkra.

Egy, a modern szubjektum-fogalomról szóló értekezésben nem lehet megkerülni a kérdést, hogy egyáltalán létezik-e ilyen szubjektum? Hogy van-e az embereknek valami belső és állandó lényegük, ahogy azt a modern gondolkodók állították, vagy azoknak az egyszerűség kedvéért posztmodernnek nevezhető szerzőknek van-e inkább igazuk, akik ennek ellenkezője mellett érvelnek? Szándékosan egyszerűsíttem le ennyire ezt a filozófiai kérdést, mert részletes kifejtése itt csak elterelné a figyelmünket arról, hogy – ha különböző (időtől, helytől, vallástól, biológiai és társadalmi nemtől,⁴ osztályhelyzettől, törvényektől és még bizonyára számos más körülménytől függő) mértékig is – többnyire egyénként tekintünk önmagunkra.⁵ Marcel Mauss mondja egy eredetileg 1938-ban elhangzott előadása alapján írott esszéjében, hogy „soha nem létezett olyan emberi lény, aki ne érzékelte volna nemcsak a testét, hanem azt is, hogy egyéni volta egyszerre szellemi és testi természetű”⁶

Noha Mauss szavai nem éppen maiak, ráadásul azt látszanak sugallni, mintha testünk „csak úgy” lenne, „természetesen” és magától értetődően, arra mégis rávilágítanak, hogy mindannyiunknak van valamiféle tapasztalata arról, hogy mit jelent „énnel” rendelkezni. A továbbiakban mindig erre a közös – és mégis egyéni –, közelebbről meg nem határozandó tapasztalatra kell gondolnunk, amikor identitásról vagy személyiségről beszélek.

3.2 Az ars memoriae

Az emlékezet művészetének kezdetei az antikvitásig, a Római Birodalom retorikai iskoláiba és még annál is régebbre nyúlnak vissza. Népszerűsége az évszázadok folyamán töretlen volt, de a korai újkorban még ehhez képest is rendkívüli érdeklődés övezte. Ezt részben azzal a már említett „információs robbanással” magyarázhatjuk, amely olyan új ismeretszerzési és ismeretrendszerzési stratégiák bevetését tette szükségessé, mint amilyenek a természetrajzi gyűjtemények és csodakabinetek is voltak.

Az ars memoriae modern kutatói számára általános kihívást jelent annak megállapítása, hogy az hogyan működött vagy működött-e egyáltalán? Mivel rövid életű 16.

³ James Olney: *Metaphors of the Self. The Meaning of Autobiography*. Princeton University Press, Princeton. 1981. 24.

⁴ Az emberi szubjektum kora újkori felfogásának korlátait tárgyalja, a nők szempontjából: Catherine Belsey: *The Subject of Tragedy. Identity and Difference in Renaissance Drama*. Methuen, London – New York. 1985. ix.; Elizabeth Heale: *Autobiography and Authorship in Renaissance Verse. Chronicles of the Self*. Palgrave Macmillan. 2003. 13.; illetve Ian Maclean: *The Renaissance Notion of Woman. A Study in the Fortunes of Scholasticism and Medical Science in European Intellectual Life*. Cambridge University Press, Cambridge. 1980.

⁵ A nyugati individualizmus történetéről nagyszerű, váratlan fordulatokban gazdag áttekintést nyújt Larry Siedentop: *Inventing the Individual. The Origins of Western Liberalism*. Harvard University Press, Cambridge, Mass. 2014.

⁶ Marcel Mauss (ford. Saly Noémi): Az emberi szellem egy kategóriája: a személy, az „én” fogalma. In Marcel Mauss (szerk. Fejős Zoltán): *Szociológia és antropológia*. Osiris Kiadó, Budapest. 2004. 395.

századi felvirágzása előtről – jelentőségteljes módon – szinte egyetlen képi ábrázolás sem maradt fent az *ars memoriae*-ről, e kérdéseket illetően csak a képzeletünkre vagy a gyakorlóitól származó leírásokra hagyatkozhatunk, jóllehet utóbbiak nem ritkán olyan bravúrokról tudósítanak, hogy azokat vagy túlzó reklámfogásként, vagy mágiaként kell elkönyvelnünk.⁷ A terület egyik legelismertebb kutatója, Mary Carruthers szerint a válasz ennek ellenére is az, hogy az emlékezet művészete igenis működött. Ugyanakkor, mint írja, nem „varázspiruláról vagy bájitalról van szó [...]. De levédeni vagy bérbe adni sem lehet őket [a mnemonikus technikákat], mint holmi különleges szósz receptjét. Ezt Cicerótól és görög mestereitől kezdve a téma valamennyi szakértője leszögezi.”⁸ Vagyis hogy pontosan miben is állt e művészet, azt azért nem tudjuk, mert mesterei legfeljebb arra vonatkozóan adhattak útmutatást, hogy hogyan érdemes hozzálátni annak a mnemonikus struktúrának a kialakításához, amely ideális a megjegyezni és később előhívni kívánt információk tárolásának szempontjából.

A fantasztikus emlékezőtehetséggel megáldott emberekről szóló történetek ma is igen népszerűek, és van bennük két gyakran visszatérő elem. Az egyik az, hogy a feneketlennek tűnő memória nem egyéni adottságokon, hanem a megfelelő módszer kiválasztásán múlik. Ez a módszer – és ez a második ismétlődő motívum – rendszerint magában foglal valamiféle mentális vizualizációt, amelynek segítségével az ember létrehoz egy képzeletbeli építményt, egy úgynevezett memóriapalotát. A palota az emlékezet térbeli kivetülése. Szobákból, folyosókból és emeletekből áll, és a terekben elhelyezett tárgyak, képek és emberek szimbolizálják az „emlékeket”. Ezek előhívásához ezután nem kell mást tennünk, mint képzeletben elmenni a palota megfelelő helyére, körbehordozni tekintetünket és megvárni, amíg pillantásunk megakad a keresett dolgon.

Ezekben a történetekben a „lokális”, azaz helyeken alapuló emlékezet antik hagyományai és elvei élnek tovább, még hozzá szinte ugyanabban a formában, amelybe a retorikai elméletírók és gyakorló szónokok öntötték őket nagyjából kétezer évvel ezelőtt. Tulajdonképpen azonban ezen elvek lefektetői szintén csak egy korábbi témát variáltak, pedagógiai célokra is alkalmassá téve egy csupán apró finomításokra szoruló módszert. Mert az *ars memoriae* még ennél is régebben született, a feltalálásáról szóló híres anekdota pedig már valamennyi lényeges vonását tartalmazta.

A hagyomány úgy tartotta, hogy az emlékezet művészetét Szimónidész, az időszámításunk előtti 6–5. században élt görög költő találta fel. A legenda szerint Szimónidész épp egy pompás vacsoraesten vett részt, amikor jelentették neki, hogy két idegen kíván vele be-

⁷ A 15. század végén az itáliai jogtudós, Ravennai Péter például „azt állítja, hogy 20 000 jogi cikkelyt, 1000 részletet Ovidiusból, 200-at Ciceróból, a filozófusok mondásaiból 300-at, Valerius Maximus munkásságának javát, 7000 bibliai passzust és műveltségének további darabkait helyezte el a római ábécé 19 betűjén.” Mary Carruthers: *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge University Press, Cambridge. 2008. 143. Mentális kartotékrendszerében a betűk segítségével bármilyen információt könnyedén lokalizált és felidézett. A „helyeken alapuló” memóriáról rövidesen szó lesz még.

⁸ Carruthers, *Book of Memory*, xiv.

szélni. Szimónidész otthagyta az asztalt, kint azonban legnagyobb meglepetésére nem talált senkit. Magában bosszankodva indult vissza, ám ekkor észrevette, hogy a terem, ahol az imént még lakoma folyt, összedőlt, maga alá temetve a házigazdát és vendégeit. Ekkor jött el Szimónidész ideje. A felismerhetetlenné vált áldozatokat úgy sikerült azonosítania, hogy felidézte az „ültetési rendet”. A helyekhez arcokat tudott kötni, amelyekhez nevek is tartoztak, ezzel pedig megszületett a „lokális emlékezet”.

Az emlékezet művészetének későbbi alakulására nézvést azt fontos kiemelni ebből a történetből, hogy a hatékony felidézéshez „helyekre” és e helyeken elraktározott „képekre” van szükség (úgy, mint a fenti palotában). Míg Szimónidész ezeket készen kapta, addig a művészet későbbi gyakorlói a saját fantáziájukra voltak utalva e képek kiötlésében, amelynek során azt kellett szem előtt tartaniuk, hogy minél drámaibb, elevenebb vagy szokatlanabb egy-egy kép, annál jobban serkenti a memóriát.⁹

Frances Yates úgy fogalmaz az ars memoriae-ről írott alapművében, hogy a művészet paradox módon azt próbálta szisztematizálni, amikor az embernek hirtelen „beugrik” valami.¹⁰ Megjegyzésével Yates arra is utal, hogy az emlékezet művészetében már a kezdetektől ott rejtett az „emancipálódás” lehetősége.

Az ars memoriae eredetileg a tudás fejben tartásának és előhívásának problémájára kínált megoldást. Vagyis alkalmazhatósága a már meglévő ismeretekre korlátozódott. Elvégre arra nem lehet emlékezni, amit soha nem is tudtunk. Igen ám, csakhogy azáltal, hogy az emlékezés folyamatába képeket – még hozzá lehetőség szerint eleven, gazdag jelentéstartalmakat magukba sűrítő képeket – iktattak be, a spontán ötletek és véletlen felismerések előtt is utat nyitottak. Elméletileg könnyen előfordulhat, hogy hiba csúszik a gépezetbe, és az egyik általunk kitalált képről nem az jut eszünkbe, amit annak idején hozzárendeltünk, hanem valami egészen más. Ilyenkor úgy tűnhet, hogy emlékezetünk olyasmit tárt elénk, aminek létezéséről nem is tudtunk. Hogy nem felidézés, hanem felfedezés történt, és új tudás birtokába jutottunk.

Az efféle termékeny véletlenek – ti. hogy a korábban elsajátított ismeretek alkalmasint új megvilágításba képesek állítani egymást, mintegy önmaguktól generálva új tudást – mindig is bele voltak kalkulálva az emlékezet művészetébe. Mégis, az ars memoriae elsődleges feladata évszázadokon át a tudás tárolása, semmint termelése volt. Azt lehet mondani, hogy a két funkció közti hierarchikus viszony először a 15. század során kérdőjeleződött meg komolyabban, a régi egyensúly pedig már nem is állt helyre a művészet nagyjából kétszáz évvel később bekövetkező eljelentéktelenedéséig. Ez alatt az időszak alatt az emlékezet művészete belekerült abba a nagy szellemi olvasztótégelybe, amelyben a modern tudomány módszerei és műszerei készültek. És ugyancsak ekkor történt, hogy a megjelenése óta láthatatlan művészet képekben, retorikai masinákban és gyűjteményekben öltött vizuális-materiális formát.

⁹ Vö. Frances A. Yates: *The Art of Memory*. Routledge, London – New York. 2007. 9–10.; és Carruthers, *Book of Memory*, 166–7.

¹⁰ Yates, *Art of Memory*, 14.

E változásokkal párhuzamosan a 15. század az ars memoriae „eredetmítoszával” kapcsolatban is újításokat hozott. Szimónidész kihívóra talált, méghozzá nem is akárcsi, hanem Démokritosz személyében.¹¹ Mint Paolo Rossi írja, Démokritosz színrelépésének látszólag csupán annyi előzménye volt, hogy Aulus Gellius *Attikai éjszakák* című, egyes írásokat tartalmazó művében szerepel egy történet,¹² amelyben a filozófus azért vakítja meg magát, hogy jobban tudjon elmélkedni, mondván, hogy a látás csak zavarja a természet törvényeinek és igazságainak megismerésében. Noha az emlékezet kérdése nem kerül szóba, mégis úgy tűnik, hogy ez az anekdota állt a hagyomány újrafeltalálása mögött,¹³ amit éppen a memória funkcióváltásával magyarázhatunk. Mert a Démokritosz-legendát csak akkor van értelme az ars memoriae-hez kapcsolni, ha az elmélkedés és az emlékezés fogalmai ugyanarra a mentális folyamatra, a megismerés aktusára vonatkoznak.

Mind Szimónidész, mind Démokritosz története a látással hozza összefüggésbe az emlékezést, de amíg előbbi a külső világra irányítja tekintetét, addig utóbbi egy belsőre. Aki úgy emlékszik, mint Démokritosz, az kizárólag a mentális szemét használja, és így – saját fejében – alkot képet a világról.

A jelen vizsgálat szempontjából nincs szükség az emlékezet művészetének további ismertetésére. Technikai részleteinél fontosabb az a fenti anekdota által jelzett változás, amely kulturális percepciójában következett be. Démokritosz, a nevető filozófus személyében – aki egyébként a korabeli melankolikusok számára is hivatkozási pont volt¹⁴ – olyan „védőszent-re” tett szert, aki előrevetítette az emlékek szubjektívizálásához vezető úton felbukkanó ellentmondásokat.

3.3 Camillo, Quicchelberg és Ruysch

Az emlékezet művészetének „materializálódását” kísérő legnagyobb ellentmondás a következő: a roppant méretű memóriarendszerek, amelyek évszázadokon át csak a mnemonisták fejében léteztek, a reneszánsz során kézzelfoghatóvá váltak; a bennük őrzött emlékek azonban egy ezzel mintegy ellentétes irányú pályát írtak le. Ahogy fokozatosan a látható valóság részévé tették őket, elvesztették „emlék-jellegüket”. Az emlékezés kikerült a tudás, az objektív igazság kontextusából, és innentől kezdve mindinkább a szubjektivitással hozták összefüggésbe. Az emlékezet, ami ezt megelőzően afféle tudományos zárványt képezett az elmén belül, a 17. században a szubjektum konstituáló elemeként, az én központjaként értelmeződik újra.

¹¹ Yates, *Art of Memory*, 106.

¹² Aulus Gellius (szerk. Simon Róbert; ford. Muraközy Gyula): *Attikai éjszakák*. Európa Könyvkiadó, Budapest. 1968. 116.

¹³ Paolo Rossi (ford. és szerk. Stephen Clucas): *Logic and the Art of Memory. The Quest for a Universal Language*. Continuum, London. 2006. 255., 51. j.

¹⁴ Vö. Robert Burton *The Anatomy of Melancholy*-jának címlapképe, amelyen a szerző „ifjabb Démokritoszként” jelenik meg.

Az alábbiakban három jól ismert példán keresztül három állomását mutatom be annak a folyamatnak, amelynek során az ars memoriae-t az ettől a retorikai hagyománytól függetlenül létrejövő gyűjteményekbe „injektálták”. Noha összeházasításuk úgyszólván adta magát, tekintve, hogy a gyűjtemény, a raktár és a kincseskamra legalább az antikvitás óta állandó metaforái voltak a memóriának, számos kérdést is felvetett, amelyek megválaszolása – vagy megkerülése – olyan tudósokra várt, mint Giulio Camillo, Samuel Quicchelberg és Frederik Ruysch.

Camillót, aki a 16. század közepe táján halt meg, két generáció választotta el Quicchelbergtól és több mint kétszáz év Ruyschtól. Camillo egy fontos mnemotechnikai értekezés szerzője volt, aki elméleti munkásságán túl azzal szerzett hírnevet magának, hogy a főművében körvonalazott „emlékezetszínházat” a valóságban is felépítette, még hozzá két különböző helyen: Velencében és Párizsban. Az itáliai filozófus gondolatai köszönnek vissza Quicchelberg gyűjtőknek szánt segédletében, amelyben Camillo absztrakt, mágiával és okkultizmussal fűszerezett elképzelései közelebb kerültek a gyakorlati felhasználás síkjához. Kettejükkel szemben Ruysch nem foglalkozott teoretikus kérdésekkel; sajátos, preparátumokból álló „múzeuma” azonban a gyűjtemények, a memória és a szubjektivitás hármán belül végbemenő változások dokumentuma.

Camillo

Giulio Camillo évtizedeken át foglalkozott a mesterséges emlékezet kérdésével, eredményeit pedig végül *L'Idea del Teatro* című művében foglalta össze, amely csak halála után, 1550-ben jelent meg.¹⁵ A címben szereplő színház arra a mentális építményre utal, amelyet Camillo annak érdekében dolgozott ki, hogy maradéktalanul kiaknázza az emlékezet művészetében rejlő lehetőségeket. Színházát úgy kell elképzelnünk, mint egy félköríves ókori amfiteátrumot. A nézőteret Camillo hét sorra és ugyanennyi oszlopra osztotta fel, összesen negyvenkilenc „ülőhelyet” hozva így létre, amelyek azonban nem emberek, hanem különféle, stratégikusan elhelyezett, képeket és szavakat tartalmazó dobozok vagy szekrénykéek számára voltak fenntartva. Minden sort és oszlopot sajátos szimbolikával látott el, amelyek mindegyike megfeleltethető volt egy-egy bolygónak.¹⁶ A teljes rendszer még ennél is összetettebb és kifinomultabb volt: valódi mikrokozmosz, amely a létezés valamennyi szintjére és formájára kiterjedt.

Összhangban bonyolult felépítésével a színház célja az volt, hogy úgy adjon átfogó tudást a világról és benne az emberről, hogy egyszerre, egymáshoz képesti viszonyaikban tárja a néző lelki szemei elé a teremtést és annak minden idő- és térbeli aspektusát. A filozófusnak, akinek Camillo a néző szerepét szánta, nem volt más dolga, mint hogy a színpadról kövesse amint a nézőtér „emlékképei” megelevenednek és interakcióba lépnek

¹⁵ Giulio Camillo: *L'Idea del Teatro*. Lorenzo Torrentino, Firenze. 1550.

¹⁶ Vö. D. P. Walker: *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*. The Pennsylvania State University Press, University Park. 2000. 144.

egymással.¹⁷ És aki jól figyel, az az előadás végeztével több ismerettel fog távozni, mint amennyivel érkezett.

Azt jelentené ez, hogy anélkül juthatunk rendkívüli tudás birtokába, hogy akárcsak a kisujjunkt is megmozdítanánk? Nem egészen, hiszen a színház megtöltéséről mindenkinek magának kell gondoskodnia. Az emlékeket továbbra is a felhasználó szolgáltatja, Camillo csak elrendezésük leghatásosabb módját mutatja meg. A színház tehát – egy modern hasonlattal élve – úgy működik, mint egy keresőmotor, amelynek segítségével pillanatok alatt képesek vagyunk megtalálni a kívánt tartalmakat a fejünkben kavargó gondolatok között.

Ami Camillót különösen érdekessé teszi, az az, hogy ambíciói nem korlátozódtak pusztá tervekre. Évekkel azelőtt, hogy papírra vetette volna gondolatait, I. Ferenc francia uralkodó meghívására a párizsi udvarba utazott, ahol a király bőkezű anyagi támogatását élvezve dolgozhatott valódi emlékezetsszínházán, amelynek prototípusát Velencében már megépítette. Noha a kincstári források idővel elapadtak, és így ez a gondolkodógép sem került befejezésre, Camillónak sikerült olyan állapotba hoznia, hogy ki lehessen próbálni működés közben. A félkész épület, amely sajnos nem sokkal élte túl tervezőjét, kívülről leginkább egy fából ácsolt amfiteátrumra hasonlított, semmit nem árulva el abból a belsőből, ahol a képek, szavak (vagyis szövegek) és tárgyak mellett egy kifinomult színpadtechnikai apparátus kapott helyet, amely úgyszólván futószalagon szállította a „jeleneteket” a nézőknek.¹⁸ A mechanikai megoldásokat tervezőjük olyan ügyesen elrejtette a kíváncsi tekintetek elől, hogy az önműködő színház titkára soha nem derült fény.

A színház a reneszánsz „retorikai gépeinek” sorába illeszkedik.¹⁹ Röviden összefoglalva ezek a masinák afféle térbeli adatbázisok voltak, amelyek szövegeket tartalmaztak, és úgy működtek, mint az enciklopédiák. A könyvekhez képest annyi előnyük volt, hogy a szöveghelyeket nemcsak egymás után, hanem hálózatosan is el lehetett rendezni bennük, például körtárcsák segítségével, így használójuk viszonylag könnyedén feltérképezhette nemcsak az egy területhez tartozó ismereteket, hanem ezek más területekkel való összefüggéseit is. A retorikai gépek azzal a szándékkal készültek, hogy azonnali jártasságot biztosítsanak egy-egy – vagy akár valamennyi – tudományágban és témában. Lehetővé tették, legalábbis elméletileg, hogy az ember bármiről képes legyen beszélni, mindenhez hozzá tudjon szólni.

Noha Camillo színháza hasonló eredményeket ígért, okunk van feltételezni – még ha félre is tesszük a mérnöki megoldások hatékonyságát, valamint a szerkezet mágikus alkatrészeit illető fenntartásainkat –, hogy akkor sem adta volna a néző kezébe a mindentudás kulcsát, ha elkészült volna. Még az is kérdéses, hogy Camillón kívül bárki hasznát vette volna-e egyáltalán? Egyrészt a színházban található dolgok, a mesterséges emlékezet kíváncsimainak megfelelően, értelemszerűen az ő memóriájára voltak „szabva”. Másrészt a

¹⁷ Giordano Bruno, aki teljes metafizikát fejlesztett ki az emlékezet művészetéből, ezzel szemben úgy véli, hogy „a filozófus, aki nem fest le és jelenít meg képeket, semmi.” Idézi Rossi, *Logic and Memory*, 91.

¹⁸ A színházról pontos leírást ad Yates, *Art of Memory*, 136–51.

¹⁹ Lina Bolzoni (ford. Jeremy Parzen): *The Gallery of Memory. Literary and Iconographic Models in the Age of the Printing Press*. University of Toronto Press, Toronto. 2001. 25.

tudás összegyűjtésének és prezentálásának ez a módja szükségszerűen tautologikus: csak az mutatható meg általa, ami már ismert. Persze mindaddig, amíg a tudásra úgy tekintenek, mint ami eleve adott, a modell hibátlanul működik; ám egyből csődöt kell mondania, amint a tudás ismeretlenként tételeződik.²⁰

Camillo színháza két ismeretelméleti paradigma határán helyezkedik el, afféle fordulópontra jelöl. Yates értelmezésében Camillo adta a kezdőlökést ahhoz, hogy az ars memoriae-t az újfajta tudományos gondolkodás szolgálatába állítsák.²¹ Színháza az emlékezet művészetének klasszikus elveit ötvözte a korabeli természetvizsgálat egyik legprogresszívebb „médiával”, a gyűjteménnyel, hosszú évtizedekre meghatározva a csodakamrák körüli diskurzust.

Quicchelberg

A 16. század második felében a „színház eszméje” sokakhoz eljutott és sokakban mély nyomot hagyott. Egyik csodálója az a Samuel Quicchelberg (vagy Quiccheberg) volt, aki a reneszánsz első és egyben legnagyobb hatású muzeológiai traktátusát írta.²² Műve 1565-ben, tizenöt évvel Camillóé után jelent meg, és azoknak a gyűjtőknek szólt, akik segítségre szorultak csodakabinetjük megtervezésében. Foglalkozását tekintve Quicchelberg orvos volt, V. Albert bajor herceg udvarába azonban feltehetően már „művészeti tanácsadóként” került, azzal a megbízással, hogy a fejedelmi Kunstkammer ügyeit intézze. Hivatali útjai során több hasonló magángyűjteményt személyesen is felkeresett, így például Aldrovandiét Bolognában. Munkássága saját tapasztalataiból táplálkozott, és könyve megírásakor szintén a gyakorló szakember lebegett a szeme előtt.²³ Minthogy a témában ezt megelőzően nem születtek még olyan elméleti írások, amelyeket felhasználhatott volna, más területek szakirodalmában volt kénytelen tájékozódni. Camillo színháza azért jött neki kapóra, mert alapsémája ugyanaz volt, mint a múzeumé. Egyaránt megtalálhatók voltak benne tárgyak, képek és szövegek, a tetejébe pedig még egy „helyeken” alapuló rendszer is, amely lehetővé tette ezek térbeli, szisztematikus elrendezését.

Quicchelberg elsősorban gyakorlati problémákra kereste a megoldást. Ugyanakkor azáltal, hogy Camillo spekulatív modelljét vette alapul, a csodakamrát egy hosszú tradícióhoz, az ars memoriae tradíciójához csatolta. Sikeresen rendelt hozzá egy elvont filozófiai

²⁰ Wolfgang Braungart: *Die Kunst der Utopie: vom Späthumanismus zur frühen Aufklärung*. J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart. 1989. 60–1.

²¹ Yates, *Art of Memory*, 370., 5. j.

²² Művének angol fordítása néhány évvel ezelőtt jelent meg. Samuel Quiccheberg (ford. Mark A. Meadow és Bruce Robertson; bev. Mark A. Meadow): *The First Treatise on Museums. Samuel Quiccheberg's Inscriptiones, 1565*. Getty Publications. 2013. A Camillo és Quicchelberg közti kapcsolatról elsőként a magyar származású Elizabeth M. Hajós írt. Elizabeth M. Hajós: References to Giulio Camillo in Samuel Quicchelberg's „Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi.” *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 1963/1. 207–211.

²³ „Quiccheberg kapcsolatban állt a kor természetkutató-gyűjtőivel, könyve jelentőségét pedig nem lehet eléggé hangsúlyozni.” Adalgisa Lugli (ford. David J. Verzoni, Jr.): Inquiry as Collection: The Athanasius Kircher Museum in Rome. *RES: Anthropology and Aesthetics*, 1986/2. 113.

rendszert a valóság kézzelfogható elemeinek egy reprezentatív halmazához, folytonosságot teremtve a természetkutatás bevett, illetve újfajta módjai között.

Természetesen a csodakamrában nem volt nehéz az emlékezet képzeletbeli csarnokának megtestesülését látni, annál is inkább, mivel az ottani furcsaságok nemcsak a kíváncsiságot,²⁴ hanem a memóriát is fokozottan stimulálhatták.²⁵ Mint már mondtam, az emlékezet művészetének autoritásai mind egyetértettek abban, hogy azokat a képeket a legegyszerűbb felidézni, amelyekben van valami szokatlan vagy oda nem illő. Márpedig a reneszánsz gyűjteményei jelentős részben ilyenekből álltak.

Számomra itt nem is annyira a Quicchelberg által javasolt taxonómia az érdekes, mint inkább annak a kapcsolatnak az empirikus tudomány-felfogásra, valamint a természet-tudományok és a természetrajzi gyűjtemények viszonyára gyakorolt hatása, amelyet az emlékezet művészete és a Kunstkammer között állított fel. Quicchelberg egy eszményi gyűjteményt, illetve egy ilyen gyűjteményhez elengedhetetlen osztályozási rendszert írt le. Amiből az következik, hogy a rendszer kategóriái elméletileg a teljes „gyűjthető” világot lefedik, másszóval, hogy a könyv útmutatását követve mindenről eldönthető, hogy a múzeum mely részébe kerüljön.

A gyűjtemény ilyen módon való értelmezése egybevágott a tudományos megújulás Francis Bacon által meghirdetett programjával. Bacon és követői amellet érveltek, hogy a tudománynak szó szerint tiszta lappal kell indulnia,²⁶ amit úgy vélték kivitelezhetni, hogy ideiglenesen félreteszik valamennyi korábbi ismeretüket és előfeltételezésüket, hogy mintegy friss szemmel láthassanak hozzá a természet leltárba vételéhez. Csak miután regisztrálták és összegyűjtötték a természet valamennyi jelenségét, csak ezután az előkészítő fázis után kezdődhet meg a hipotézisek felállításának teoretikus munkája. Az ekképp felhalmozott és láthatóvá tett adatok egy, a legszerényebb becslések szerint is utópisztikus jövőbe kínáltak bepillantást, ahol a tudományos munka olyan, képekkel, tárgyakkal és műszerekkel gazdagon felszerelt „múzeumokban” folyik majd, mint amelyet Quicchelberg is leírt.²⁷

Ezt az elfogulatlan gyűjtőmunkát azonban tulajdonképpen aláasta a kor Quicchelberg értekezése nyomán kialakult múzeumi valósága. Ő ugyanis egy kész rendszert adott olvasói kezébe. A gyűjtés általa javasolt módszere abból indult ki, ami a baconi értelemben vett gyűjtésnek csak és kizárólag a végeredménye lehetett. Ráadásul azzal, hogy a gyűjteményre rávetítte az *ars memoriae* eleven, vizuálisan és jelentésekben gazdag képeit, pontosan az elé gördített akadályokat, ami a baconi tudomány célja lett volna, nevezetesen, hogy a természet és az emberi mesterségek műveit először önmagukban, más jelenségektől elszigetelve, az elméletgyártás hátsó szándékai nélkül vizsgálják.

²⁴ A kíváncsiság korabeli értelmezéseiről lásd Neil Kenny: *The Uses of Curiosity in Early Modern France and Germany*. Oxford University Press, Oxford. 2004.

²⁵ Bolzoni, *The Gallery of Memory*, 245.

²⁶ Bacon terveiről röviden lásd Rossi, *Logic and Memory*, 122.

²⁷ Vö. Braungart, *Kunst der Utopie*, 12–3.

Az ars memoriae rejtett, ámde a Kunstkammerek furcsaságai által beindított fantázia előtt könnyen megnyíló jelentésrétegeivel magyarázható az, hogy míg a gyűjtésben rejlő potenciált a modern tudományok számos korai képviselője felismerte, addig maguk a gyűjtemények gyakran rosszállást váltottak ki belőlük. Az emlékezet művészetének szimbolikus látásmódja – részben Quicchelbergnek köszönhetően – tovább élt a csodakabinetben – hiába állítják néhányan, hogy a kora újkori természetrajzi gyűjteményeket nem ilyen szemmel nézték.²⁸

Ruysch

A csodakabinetek szó szerinti és szimbolikus értelmezései nem zárták ki egymást. Ezt mutatja a 17. századi holland anatómus és botanikus, Frederik Ruysch gyűjteménye is.²⁹ Ruysch amszterdami múzeuma arról vált nevezetessé, hogy emberi csontokból, szervekből és patológiás elváltozásokból szerkesztett vanitas-jeleneteknek adott otthont. Ruyschnak – mai fogalmaink szerint – hajmeresztően morbid ízlése volt: a vesekő-halom tetején, érhalók előtt hegedülő csecsemő-csontváz talán még kevésbé felkavaró diorámái közé tartozott. A korabeli látogatók ugyanakkor semmi kivetnivalót vagy groteszket nem találtak ezekben. Őszinte csodálattal adóztak Ruysch bravúros preparátori képességei és az emberi test újonnan feltárt részei előtt, miközben alkalmuk nyílt a mulandóságon és önmaguk semmisségén is eltűnődni.

A kívánt hatás elérése érdekében Ruysch latin nyelvű feliratokat is bevetett csodakabinetjében, amelyek inkább a közönség morális, semmint intellektuális épülésére szolgáltak, és az elmúlással voltak kapcsolatosak.³⁰ Ha Ruysch maga fontosabbnak is tartotta a gyűjteménye révén tett tudományos felfedezéseket, mint az életen és halálon való merengést (ami egyáltalán nem biztos), a „látogatói élményt” mégis úgy tervezte meg, hogy a kiállítás szimbolikus olvasatára kerüljön a hangsúly. Másszóval félretette saját szempontjait, és – ügyes vállalkozóként – megpróbált eleget tenni annak, amit ő a közönség elvárásainak vélt: felkínált és textuálisan is megerősített egy értelmezési keretet, amelynek révén bárki úgy érezhette, hogy megértette, miről „szól” a kiállítás.

Annak ellenére, hogy Ruysch feliratai nem ismereteket adtak át, hanem inkább a kontemplatív elmélyülés lehetőségét kínálták fel, ugyanaz a szándék állt mögöttük, mint a

²⁸ Giuseppe Olmi: *Science – Honour – Metaphor: Italian Cabinets of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. In Oliver Impey és Arthur MacGregor (szerk.): *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*. Ashmolean, Oxford. 2017. 7.

²⁹ A „panoptikumról” hosszabban ír Robert Felfe: *Umgebender Raum – Schauraum. Theatralisierung als Medialisierung musealer Räume*. In Helmar Schramm; Ludger Schwarte; Jan Lazardzig (szerk.): *Kunstkammer – Laboratorium – Bühne. Schauplätze des Wissens im 17. Jahrhundert*. Walter de Gruyter, Berlin – New York. 2003. 226–64. Különös tekintettel a 254. oldalon kezdődő részre.

³⁰ Vö. Th. H. Lunsingh Scheurleer: *Early Dutch Cabinets of Curiosities*. In Oliver Impey és Arthur MacGregor (szerk.): *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*. Ashmolean, Oxford. 2017. 119–20.

modern múzeumok információs tábláskái mögött. Fogódzót adtak a tanácstalan látogatónak ahhoz, hogy azt lássa, amit látnia kell. Bizonyos jelentéseket előtérbe hoztak, másokat háttérbe szorítottak.

Ahogy a gyűjtemények fokozatosan megnyitották kapuikat a közönség előtt, a gyűjtőknek szükségük lett olyan eszközökre, például feliratokra, amelyek a magánmúzeumokban még feleslegesek voltak.

Ruysch melankolikus diorámái láttán valószínűleg mindenki ugyanarra gondolt – hogy egyszer mind meghalunk –, de mindenki kicsit másképp. A ruysch-i múzeum népszerűsége tehát bizonyos tekintetben annak tudható be, hogy minden látogatást siker koronázott. Persze az ott szerzett önismeret mélysége személyenként más és más volt, a tudásnak ezt a fajtáját azonban nemigen lehet meg- vagy összemérni.

Nem tudunk arról, hogy Ruysch ismerte volna akár Camillo, akár Quicchelberg írásait. Azért esett mégis az ő gyűjteményére a választásom, mert a segítségével jól szemléltethető a fejlődési ív, amelyet a csodakabinetek írtak le a 15. és a 18. század között. Ruysch múzeuma már nem mikrokozmosz, legalábbis nem abban az értelemben, mint a Quicchelbergé. A kiállított művek tulajdonosuk szakmájához kapcsolódnak és egy egyéni, specializált érdeklődést tükröznek, ami nem terjed ki mindenre. E leszűkített fókusz, illetve a feliratokkal megtámogatott „üzenet” olyan személyes minőséget kölcsönöz a gyűjteményének, amelyre a korai Kunstkammerek közt – amelyek valójában mind nagyon hasonlítanak egymásra – nem találunk példát. Figyelemre méltó továbbá az is, hogy a látványelemek egyéni és együttes bizarrsága itt elsősorban már nem arra szolgál, hogy a kivételek és szabálytalanságok kerülőútján vezesse el a nézőket a természet megértéséhez, hanem arra, hogy érzelmi hatást váltson ki. Ruysch-nál ez a két dolog, mármint az intellektuális és a zsigeri reakció, élesebben válik el egymástól, míg a reneszánsz gyűjtemények esetében – ahogy ezt a második fejezetben vázoltam – voltaképpen még egybeesik. Ugyanúgy, ahogy a Camillo-féle emlékezet-színházban is, ahol a tudást érzéki, vizuális „triggerek” hívják vagy állítják elő. Ruysch nem szakít az *ars memoriae* eleven képeinek hagyományával, ám múzeumának jelenetei már nem absztrakt tudati tartalmakat közvetítenek, hanem az én kifejezésének és megélésének eszközei.

3.4 Retorika és egyedi olvasatok

Az európai reneszánsz során, ahogy az imént láttuk, az emlékezet művészetét új, enciklopédikus célok szolgálatába állították. Mint Paolo Rossi írja, a modern természettudományok módszertani innovációinak egy jelentős része, akárcsak az *ars memoriae*, a retorika területéről származott.³¹ Ennek az a magyarázata, hogy a retorika – Paul Oskar Kristeller

³¹ Bővebben lásd Paolo Rossi (ford. Sacha Rabinovitch): *Francis Bacon. From Magic to Science*. Routledge & Kegan Paul, London. 1968. 219. Vö. Paula Findlen: *Building the House of Knowledge: The Structures of Thought in Late Renaissance Europe*. In Tore Frängsmyr (szerk.): *The Structure of Knowledge: Classifications of*

megfogalmazásában – már antik kezdeteitől fogva „az elme legáltalánosabb kiművelésére” törekedett.³² A humanizmus, amit Kristeller „a Nyugat kultúráján belüli retorikai tradíció” „jellegzetes fázisaként”³³ aposztrofál, az oktatás és a nevelés valamennyi szintjén a retorika elsőbbségét állította, szoros összefüggésben embereszményével, amely az általános műveltséget és az ennek kifejezésére való képességet a személyiség teljességének feltételévé avatta.

Lényeges törekvése volt a reneszánsz humanizmusnak, „hogyan kifejezésre juttass[a] és kifejezésre érdemesnek tekints[e] az egyén érzéseinek, élményeinek és környezetének konkrét egyediségét; ez a tendencia a korszak életrajzi és leíró irodalmában, de portréfestészetében is megjelenik, a humanisták minden írásában érezteti a hatását, és legteljesebb filozófiai kifejezését Montaigne-nél kapja.”³⁴

Ennek fontos következményei voltak a természettudományokra nézvést is. Noha Francis Bacon előtt titkon már egy olyan arctalan tudomány víziója lebegett, amelynek felfedezései kevésbé vagy egyáltalán nem függtek egyéni intellektuális adottságoktól,³⁵ az empirizmus épp a személyes megfigyelést avatta a hitelesség kritériumává. A tudósna, aki azt akarta, hogy kollégái higgyenek neki, immár ott volt a helye az események sűrűjében, és a saját szemével kellett látnia a jelenségeket. Így elkerülhetetlenné vált, hogy a személyes involváltság az értekezések nyelvezetébe is beszivároghoz. Az úgynevezett tudományos forradalom egyik valószínűtlen mellékterméke az első szám első személyben történő írás volt,³⁶ mert az új filozófia elvárásai arra kényszerítették a természet kutatóit, hogy egy olyan témával – önmagukkal – kapcsolatban is megnyilatkozzanak, amiről korábban hallgattak. Hogy arról beszéljenek, amit ők maguk láttak, hallottak vagy tapasztaltak.

Azért fontos ezt hangsúlyozni, mert a kora újkori gyűjteményeket a retorika és egy retorikával átítatott kultúra kontextusában kell látnunk. A természet titkainak kifürkészése fontos ösztönzőerő volt a gyűjtéshez, de legalább ugyanekkora lökést jelentett a gyűjtemény színházaszerűsége is. A csodakabinetek félig privát, félig nyilvános³⁷ kulisszái között a gyűjtőknek lehetőségük nyílt arra, hogy tárgyakon keresztül alakítsanak ki magukról képet.

A retorika nemcsak arra tanította meg azokat, akik az oktatás egyik vagy másik útján kapcsolatba kerültek vele, hogy könnyebben azonosítsák az egyedi, idioszinkratikus vonásokat, hanem arra is, hogy ennek megfelelően prezentálják önmagukat, akár írásban vagy szóban, akár más médiumokban. „Lehetővé tette, hogy az emberek maguk alakítsák a világukat [...], és magában foglalta annak lehetőségét, hogy az emberi jellemet is ekképp, a

Science and Learning Since the Renaissance. Office for History of Science and Technology, University of California, Berkeley. 2001.

³² Paul Oskar Kristeller (ford. Takács Ferenc): *Szellemi áramlatok a reneszánszban*. Magvető Kiadó, Budapest. 1979. 19.

³³ Kristeller, *Szellemi áramlatok*, 19.

³⁴ Kristeller, *Szellemi áramlatok*, 33.

³⁵ Frederick Copleston: *A History of Philosophy*, III/2. *Late Medieval and Renaissance Philosophy. The Revival of Platonism to Suárez*. Image Books, New York. 1963. 121.

³⁶ Haydn, *The Counter-Renaissance*, 218.

³⁷ Findlen, *Possessing Nature*, 110.

közönséget és a várható hatást szem előtt tartva formálják. A retorika a kultúra teatralizására szolgált, pontosabban szólva eszköz volt egy olyan társadalom kezében, amely már alapvetően is mélységesen színpadias volt.”³⁸

Hogy miért érdemes a retorikai szenzibilitást a gyűjtőkre is kiterjesztenünk, azt többek közt az a tény indokolja, hogy a retorikai jártasság haszonélvezői közé korántsem csak politikusok és egyházi vagy udvari emberek tartoztak. Retorikaelméleti szakkifejezéseket használt a fellendülőben lévő optika, ennek közvetítésével pedig a művészetelmélet is.³⁹ A firenzei reneszánsz jeles művészetteoretikusa, Leon Battista Alberti például azt javasolja a festőknek, hogy témáik és kompozícióik kitalálásához költők és szónokok műveiből merítsenek ihletet.⁴⁰ Tanácsa értő fülekre talált. Az 1570-es évek elején Francesco de’ Medici csodakamrájának tervein dolgozó Vincenzo Borghini és Giorgio Vasari szintén messzemenőig támaszkodtak a retorikai hagyományra, azon belül is az ars memoriae szuggesztív képeire.⁴¹ Camillo és Quicchelberg magától értetődő kapcsolatot tételeztek fel a retorika és a gyűjtemény között, de még Bacon is azok alapján a mentális funkciók alapján definiálta és csoportosította az általa beharangozott új tudomány különböző ágait, amelyek mindekelőtt az emlékezet művészetéhez kötődtek.⁴²

Az, hogy az újonnan létrehozott csodakabinetek gyorsan megtalálták a helyüket a korabeli Európa „teátrális” kultúráján belül, attól sem vonatkoztatható el, hogy a gyűjtemények az én megkonstruálásának és színrevitelének „retorikus” modelljét követték. Ahogy Alberti fenti tanácsából is kiolvasható, a humanisták számára a retorika egy információkat, nyelvi fordulatokat és képeket rejtő irodalmi tárház volt, amelyhez az ember inspirációért fordulhatott, amelyből ötleteket meríthetett. De Greenblatt értelmezésében a retorika valójában még ennél is többet kínált: személyiséget. Annak lehetőségét, hogy az individuum különféle szerepeket ölthessen magára, illetve hogy e szerepjátékon keresztül saját személyi-

³⁸ Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning*, 162. A reneszánsz kultúra átfogó színházi érzékenységről lásd még Ann Blair: *The Theater of Nature: Jean Bodin and Renaissance Science*. Princeton University Press, Princeton. 1997.

³⁹ Claire J. Farago: The Classification of the Visual Arts in the Renaissance. In Donald R. Kelley és Richard H. Popkin (szerk.): *The Shapes of Knowledge from the Renaissance to the Enlightenment*. Springer Science + Business Media, Dordrecht. 1991. 28.

⁴⁰ Curtius, *Latin Middle Ages*, 77.

⁴¹ Lina Bolzoni: Das Sammeln und die ars memoriae. In Andreas Grote (szerk.): *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800*. Springer Fachmedien, Wiesbaden. 1994. 142–3.

⁴² Peter Burke: *A Social History of Knowledge: From Gutenberg to Diderot*. Polity Press. 2008. 99. „Az *Advancement of Learning* (1605) lapjain Francis Bacon a történelem egyik válfajaként jelölte meg a természettörténetet, a polgári és az egyházi történelem mellett. Így nála a természettörténet az emlékezet mentális képessége alá tartozott. Hatásköre pusztán tényekre, semmint oksági magyarázatokra terjedt ki.” Brian W. Ogilvie: *The Science of Describing. Natural History in Renaissance Europe*. The University of Chicago Press, Chicago – London. 2006. 4. Lásd még Grazia Tonelli Olivieri: Galen and Francis Bacon: Faculties of the Soul and the Classification of Knowledge. In Donald R. Kelley és Richard H. Popkin (szerk.): *The Shapes of Knowledge from the Renaissance to the Enlightenment*. Springer Science + Business Media, Dordrecht. 1991. 70.

ségét új, tudatosan választott vonásokkal gazdagítsa. Az individualitás közvetett módon való kifejezésre juttatása újabb kapcsolódási pontot teremt a retorika és a gyűjtés kora újkori formái között.

Hogy a valóság már létező részleteinek ki- és összeválogatása egyenértékű lehet a létrehozással, nem volt újkeletű gondolat az irodalom terén. Ahogy az sem, hogy a kompilálás, azaz más emberek „szellemi termékeinek” célzatos összeollóztatása, új minőséget visz az eredeti művekbe, amelyek innentől fogva nemcsak szerzőik, de a kompilátor kézjegyét is magukon viselik.⁴³ A középkori irodalomnak ezek az alapelvei a reneszánsz során sem tűntek el, a hozzájuk kapcsolódó gyakorlatok pedig egyként érintették a könyvek csínálóit és fogyasztóit, mindkét oldalon az individualitás felfokozott érzését váltva ki.⁴⁴

Mivel a kora újkori könyvpiacra kiélezett harc folyt az olvasók kegyeiért és pénzéért, a szerzőség irodalmi belügyből előbb anyagi, majd jogi kérdéssé változott.⁴⁵ Ami korábban kölcsönvételnek számított, abból fokozatosan plágium lett, ami jóhiszemű másolásnak, abból lopás. A mások gondolatainak összegyűjtése és sajátként való közreadása, függetlenül attól, hogy a haszonszerzési vágy vagy a tisztelet motiválta, hosszú évszázadokra elvesztette irodalmi rangját, helyét az eredetiségnek, az egyéni stílusnak és a szerzői egónak adva át.

Bensőségesebb kapcsolatba kerültek egymással olvasó és szöveg is, és egyre nagyobb igény mutatkozott az olvasmányélmények valamilyen módú feldolgozása, dokumentálása iránt. A jegyzetkészítés, a szemelvénygyűjtés és a kompilálás a szövegek értelmezésének hétköznapi eszközeivé váltak, amelyek azon felül, hogy mankóként szolgáltak az emlékezet számára, a naplóíráshoz hasonló reflexeket váltottak ki használóikból.

A gyűjtői érzékenység az olvasás szféráján belül talált otthonra. A gazdagabb irodalmi éttrend új könyvfogyasztási szokásokat hívott életre, melyek egyike a „közhely-” vagy idézetgyűjtemények összeállítása volt.⁴⁶ Ezeket a gyűjteményeket általában hétköznapi emberek készítették. A tipikus idézetgyűjtemény saját felhasználásra készült és olyan szemelvényeket tartalmazott, amelyek valamilyen oknál fogva személyes jelentőséggel bírtak lejegyzőjük számára (tetszettek neki, tanulságosnak találta őket, stb.).

A reneszánsz idézetgyűjtemények akár a középkori florilégiumok késői, szekuláris rokonainak is tekinthetők. De még ennél is szorosabb kapcsolatban állnak azokkal a könyvecskékkel, úgynevezett *rapiáriumokkal*, amelyeket a Németalföldről induló *devotio moderna* követői, a Közös Élet Testvérei és Nővérei hordtak maguknál. A keresztény megújulás egyik korai mozgalmaként a „modern lelkiség” nagy hangsúlyt fektetett az ájtatosság személyes

⁴³ Curtius, *Latin Middle Ages*, 456. A kompilációk adta kreatív impulzusról ír Richard W. Southern: *The Making of the Middle Ages*. Yale University Press, New Haven. 1953. 191.

⁴⁴ Lucia Dacome: Noting the Mind. Commonplace Books and the Pursuit of the Self in Eighteenth-Century Britain. *Journal of the History of Ideas*, 2004/4. 610.

⁴⁵ Ebben az időszakban zajlanak az első szerzői jogi perek. Vö. William Eamon: *Science and the Secrets of Nature. Books of Secrets in Medieval and Early Modern Culture*. Princeton University Press, Princeton. 1994. 89.

⁴⁶ Ann Moss: *Printed Commonplace-Books and the Structuring of Renaissance Thought*. Clarendon Press, Oxford. 1996.

formáira. Közösségeiket az az elv kormányozta, hogy az Istenhez vezető utat mindenkinek magának kell megtalálnia. A keresésben az egyedül végzett lelkigyakorlatokon túl fontos szerepet játszottak a rapiáriumok is, amelyek összeállításában szabad kezet kaptak a közösség tagjai. Tetszés szerint jegyezhettek fel benne idézeteket, közmondásokat és bibliai passzusokat, feltéve, ha azok elősegítették az „én tökéletesítését”.⁴⁷ Ez az egyéni megközelítés később aztán áterjedt a Szentírás értelmezésére, a meditációra és az imádkozásra, és „más – kiváltképpen is a kreatív – tevékenységek individualizációjához vezetett.”⁴⁸

Világos, hogy egy földrajzilag és társadalmilag igencsak specifikus jelenségről van szó, amely a közösségi és hitélet megszervezésének egy sajátos kísérletéből született, és amely így nem fejthetett ki széleskörű kulturális hatást. De talán éppen emiatt a rapiáriumok élesebb megvilágításba helyezik, hogy milyen szerepet játszhatott a gyűjtői mentalitás – és az idézetes füzetek későbbi divatja – abban a folyamatban, amit Aby Warburg az „öntudat metamorfózisának”⁴⁹ nevez. Konkrét módon példázzák, hogy a gyűjtés – ami már e kora újkori megnyilvánulásainak esetében is inkább a „fogyasztás”, semmint az „alkotás” jelentéstartományába esik – alkalmas a szubjektivitás kifejezésére, illetve ennek a szubjektivitásnak az élet más területeire való kiterjesztésére, átplántálására.

Az idézetgyűjtemények ráébreszthették tulajdonosaikat arra, hogy a gyűjtés az én feltérképezésének és dokumentálásának egyik járható útja. Az ekképp összeválogatott és elrendezett „szövegkollázs”, egyéni olvasat, bár nem tartalmaz saját gondolatokat, az ennek olyan dokumentuma, amely azt időbeli alakulás közben rögzíti. Hiszen a kimásolt töredékek bármifajta kommentár nélkül is megőriztek valamit abból, ami a kompilátor fejében járhatott kiválasztásuk idején.

Bizonyos szempontból ezekre a jegyzetfüzetekre is tekinthetünk afféle *aide-mémoire*-okként, mnemonikus eszközökként, amelyek a csodakamrákhoz hasonlóan nem személyes, hanem készen kapott dolgokkal segítették az emlékezést. Az idézetgyűjtemény nem napló, és nem él sem a bensőségesség nyelvezetével, sem a vallomásos irodalom más technikáival, de a sorok között mégis egy individuum kontúrjai rajzolódnak ki.

⁴⁷ Margarita Logutova: „Ama Nesciri”: Thomas a Kempis’s Autobiography Reconstructed from his Works. In Rijcklof Hofman; Charles Caspers; Peter Nissen; Mathilde van Dijk; Johan Oosterman (szerk.): *Inwardness, Individualization, and Religious Agency in the Late Medieval Low Countries. Studies in the Devotio Moderna and Its Contexts*. Brepols, Turnhout. 2020. 80.

⁴⁸ Logutova, „Ama Nesciri”, 85. Ama nesciri magyarul annyit tesz: szeress ismeretlenségben maradni. A Kempis Tamásnak tulajdonított mondás a *devotio modernát* is azon jelenségek közé sorolja, amelyek úgy járulnak hozzá a nyugati individualizmus kialakulásához, hogy közben rendkívüli erkölcsi értéket tulajdonítottak az anonimitásnak és az én elrejtésének.

⁴⁹ Aby M. Warburg (ford. Adamik Lajos): Francesco Sassetti végrendelete. In Aby M. Warburg (szerk. Széphegyi F. György): *MNHMOΣYNH. Aby M. Warburg válogatott tanulmányai*. Balassi Kiadó – Magyar Képzőművészeti Főiskola, Budapest. 1995. 177.

3.5 Az vagyok, amire emlékszem

Noha az emlékezet és a személyes identitás összefüggésére már az ókori görögök is figyeltek, filozófiai kidolgozására először a 17. században került sor. Richard Sorabji szerint „joggal tartják John Locke-ot a személyes identitást illető modern elképzelések atyjának, amely identitást ő az emlékezet függvényévé tette. [...] A legtöbb antik gondolkodó számára nem az emlékezet állt a kérdés középpontjában.”⁵⁰ De akkor mégis mi?

Sorabji úgy véli, hogy az ész. Az értelem volt – legkésőbb Platón óta – az individuum valódi énjének hordozója. A platóni felfogásban azonban az ész egy meglehetősen személytelen valami, amelyet a kozmoszt átható isteni értelem nyúlványaként lehetne leírni, és amely minden emberben egyformán megtalálható.

Az énnak ez a kollektív felfogása él tovább Arisztotelész és az őt követő filozófusok gondolkodásában is.

Mint kiderül – írja Jerrold Seigel –, Arisztotelész értelmezésében minél közelebb kerülünk ahhoz a lényegi formához, ami az embert emberré teszi, annál inkább eltávolodunk az egyes embertől [...]. Néhány arisztotelianizmuson iskolázott gondolkodó számára, mint amilyen az újplatonista Plótinosz is volt, ez azt jelentette, hogy azok az individuumok, akik beteljesítették a természetükben rejlő legmagasabb potenciált, elmosták, sőt mi több, felszámolták a köztük és mások között húzódó határt; a legmagasabb rendű igazság szemlélése a különböző ének valamiféle misztikus egyesüléséhez vezetett.⁵¹

A Seigel által említett Plótinosz az első, aki figyel az egyéni szinten jelentkező pszichológiai nehézségekre, amelyek ebből az elképzelésből következnek. Lehetségesnek, sőt kíváncsnak tartja, hogy énjeink visszatérjenek „származási helyükre”, az isteni intellektusba, mégsem hagyja nyugodni a kérdés, hogy mi van akkor, ha mindennek ellenére továbbra is ott motoszkál bennünk az egyéni identitás utáni vágy?⁵² Ezzel Plótinosz arra látszik utalni, hogy az értelem nem lehet a személyes identitás központja. Azért nem, mert az végső soron ellentétes mindenfajta individualizmussal.

Plótinosz implicit kritikáját és annak a „minden ízében modern” gondolatnak a megjelenését, miszerint az identitás és az emlékezet szoros összefüggésben állnak,⁵³ majdnem ezerötven év választja el egymástól. Van azonban egy gondolkodó, aki, noha nem sokkal

⁵⁰ Sorabji, *Self*, 6., illetve 94–5.

⁵¹ Jerrold Seigel: *The Idea of the Self. Thought and Experience in Western Europe Since the Seventeenth Century*. Cambridge University Press, Cambridge. 2005. 50. Az én kiemelésem.

⁵² Sorabji, *Self*, 6.

⁵³ Charles Taylor: *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*. Harvard University Press, Cambridge, Mass. 2001. 288.

Plótinosz után élt, közelebb került e korreláció artikulálásához, mint az őt követő ezer évben bárki. Ez a gondolkodó Szent Ágoston, Plótinosz egyik különösen éles szemű olvasója.⁵⁴

Nyilvánvaló képtelenség, hogy Ágoston előtt „egyetlen ember sem rendelkezett elég gazdag belső élettel ahhoz, hogy arról autentikus beszámolót írjon.”⁵⁵ Ám ugyanilyen biztos az is, hogy a *Vallomások* nélkül egészen másképp festene az európai individualitás története. Az, ahogyan szerzőjük saját magáról beszél, önmagában is felmérhetetlen jelentőségű. De a forradalmat, amelyet Ágoston az emberi szubjektivitás terén hozott, itt még csak előkészítette. Johannes Brachtendorf a következőket mondja erről: „A *Vallomásokban* az önismeret az énen való felülemelkedéssel és Isten közvetlen megpillantásával éri el tetőpontját, ami kizárólag úgy lehetséges, ha a lélek mindent hátrahagy, még önmaga gondolatát is.”⁵⁶ Vagyis – hűen a görög filozófia tanításához – az embernek mintegy le kell vetkőznie individualitását, hogy valóban megismerhesse önmagát.⁵⁷

A szentháromságról írott, nem sokkal a *Vallomások* után keletkezett művében Ágoston már egy másik alternatívát kínál az én megismerésére.⁵⁸ Itt gyakorlatilag azt állítja, hogy ennek eléréséhez a léleknek sehova sem kell mennie. Az önismeret végső céljának továbbra is az Istenhez való felemelkedést tekinti, ám egyúttal azt is mondja, hogy ezt a folyamatot saját tudatunkon belül is le tudjuk bonyolítani. Ágoston úgy véli, hogy elménk jelen van önmaga számára, e jelenlétet pedig egyetlen dolog teszi ki, még hozzá az, hogy „tökéletesen és megingathatatlanul tudatában vagyok annak, hogy én én vagyok.”⁵⁹ Ebben az értelmezésben tehát a szubjektivitás immár „az emberi elme alapvető tulajdonsága”, és nem a végtelen isteni intellektus kizárólagos privilégiuma.⁶⁰ Brachtendorf óriási jelentőséget tulajdonít ennek, és úgy fogalmaz, hogy Ágoston „úgyszólván az égből a földre hozta le az önismeret fogalmát, és ezzel új megvilágításba helyezte, mit jelent emberi szubjektumnak lenni.”⁶¹

Ágoston azonban nem lenne az a radikálisan modern szerző, aki, ha saját életének elbeszélése közben nem tapintana rá az emlékezet és a személyes identitás rejtett kapcsolataira is.⁶² A *Vallomások* egyik korai fejezetében gyermekkorának arról az időszakáról ír, ami-

⁵⁴ Brian Stock: *Augustine the Reader. Meditation, Self-Knowledge, and the Ethics of Interpretation*. Harvard University Press, Cambridge, Mass. – London. 1996. Kiváltképp 207–78.

⁵⁵ A. Momigliano: Marcel Mauss and the Quest for the Person in Greek Biography and Autobiography. In Michael Carrithers; Steven Collins; Steven Lukes (szerk.): *The Category of the Person. Anthropology, Philosophy, History*. Cambridge University Press, Cambridge. 1999. 84.

⁵⁶ Johannes Brachtendorf: Augustine on Self-Knowledge and Human Subjectivity. In Ursula Renz (szerk.): *Self-Knowledge. A History*. Oxford University Press, Oxford. 2017. 98.

⁵⁷ Ez különben egybevág Anthony Low azon megállapításával, miszerint a korai „önéletrajzi” írásokban a lélek gyakran nem „alászáll”, amikor önmagát akarja megismerni, hanem éppen ellenkezőleg, felfelé szárnyal, elhagyva a testet, hogy onnan tekintsen vissza önmagára. Low, *Aspects of Subjectivity*, 19.

⁵⁸ Aurelius Augustinus (ford. Gál Ferenc): *A szentháromságról*. Szent István Társulat, Budapest. 1985.

⁵⁹ Brachtendorf, Augustine on Self-Knowledge, 110.

⁶⁰ Brachtendorf, Augustine on Self-Knowledge, 97.

⁶¹ Brachtendorf, Augustine on Self-Knowledge, 110.

⁶² Ágostonnál a „memoria” a lélek önmagáról való implicit tudása. Valami akkor van az emlékezetemben, ha akkor is tudom, amikor nem gondolok vagy összpontosítok rá.” Taylor, *Sources of the Self*, 136.

korról még nincsenek emlékei. Mások beszámolóit, illetve felnőtt fejjel szerzett tapasztalatai alapján sikerül, ha csak valamelyest is, rekonstruálnia akkori énjét, de ezzel az emberrel jóformán semmilyen rokonságot nem érez: „Régen meghalt íme, csecsemőkorom, én azonban élek.”⁶³ Ezzel mintha azt mondaná, hogy életét valójában csak onnantól számítja, hogy már vannak emlékei. Minden, ami ezt megelőzően történt, olyan számára, mintha egy másik emberhez tartozna.

A későbbiekben Ágoston még több ízben visszatér az emlékezés témájára, mindinkább elméleti síkra terelve a kérdést. A személyes hangnemet filozófiára cseréli, és azt vizsgálja, miképp működik az emlékezet. Hogy minél plasztikusabb képet adjon tárgyáról, újra és újra metaforákkal él. Az emlékezetet hol sátoztáborhoz és menedékhelyhez, hol „ropant csarnokhoz” vagy kincseskamrához hasonlítja.⁶⁴ Ám bármilyen alakban jelenjék is meg, az emlékezet mindig képek gyűjteménye nála. Olyan képeké, amelyek a külvilágból kerültek e belső raktárakba. „Itt rendelkezésemre áll az ég, a föld, a tenger, minden az érzékeim útján bennük tapasztaltakkal együtt, csupán az elfelejtett dolgok hiányzanak” – írja, majd még hozzáteszi: „Találkozok itt magammal is.”⁶⁵

Lehet, hogy a mai olvasó ebben semmi különöset nem talál, de ahogy Phillip Cary megjegyzi, Ágoston saját korában ez a metafora még egyáltalán nem képezte részét a mindennapi nyelvhasználatnak. „Ágostont megelőzően egyetlen általam ismert szerző sem beszél úgy az emlékezetben fellelhető dolgokról, ahogyan ő: mintha az emlékezet egy háromdimenziós tér lenne, amely elég tágas ahhoz, hogy belépjünk ajtaján és keresgélni kezdjünk benne.”⁶⁶

Szakképzett szónokként Ágostonnak behatóan kellett ismernie a retorikával összefonódó mnemotechnikai hagyományt. Kifejezőkészségéből sok mindent újra is hasznosított gondolkodásában. Az azonban már teljes mértékben az ő újítása, hogy az emlékezés „helyeit” vagy „terét” az ember bensőjében lokalizálja. Azok ugyanis, „akiknek a legtöbb okuk lett volna az emlékezetre egyfajta belső ‘helyként’ gondolni, vagyis a rétorok, ezt valójában soha nem tették meg. Nekik a felidézés nem az én belső terében való kutakodást jelentette, hanem egyszerűen a jelen nem lévő dolgokról való gondolkodást.”⁶⁷

Úgy tűnik tehát, hogy az én ágostoni individualizációja az ars memoriae térbeli fogalmain keresztül ment végbe. Vagyis valószínűleg pontosabb azt mondani, hogy itt indult el az az érési folyamat, amely nagyjából egy évezreddel később hozta meg a gyümölcsét. Azáltal, hogy az ént személyes jegyekkel ruházta fel és egy belső térbe utalja – mely belső tér egyben az emlékezés és a gondolkodás ikerműveleteinek helyszíne is –, Ágoston előkészíti a terepet a távoli jövő gondolkodói számára. Művei – és kiváltképpen is a *Vallomások* – kora

⁶³ Aurelius Augustinus (ford. Városi István): *Vallomások*. Gondolat, Budapest. 1987. 30.

⁶⁴ Augustinus, *Vallomások*, 287–90.

⁶⁵ Augustinus, *Vallomások*, 289.

⁶⁶ Phillip Cary: *Augustine's Invention of the Inner Self. The Legacy of a Christian Platonist*. Oxford University Press, Oxford – New York. 2000. 127.

⁶⁷ Cary, *Augustine's Invention*, 128.

újkori népszerűsége⁶⁸ talán nem utolsó sorban azzal magyarázható, hogy egy lapon említettek, egymással való összefüggésükben tárgyalták a tudás, az emlékezés és a személyes identitás kérdéseit. Ráadásul amikor olyasmiket ír, hogy ismereteinket képekként, az elménkben található „csodálatos fülkékben” raktározzuk el, és azokból húzzuk elő, ha szükségünk van rájuk,⁶⁹ illetve hogy a gondolkodás szétszórt elemek újbóli *összegyűjtéseként* ragadható meg,⁷⁰ akkor közvetlenül a reneszánsz gyűjtőihez szól, akik maguk is ezekkel a problémákkal voltak elfoglalva, és akik Ágoston soraiból immár többet olvashattak ki puszta metaforáknál.

3.6 Descartes

Az emlékezés, a gyűjtés és a szubjektivitás viszonyáról szóló fejezet lezárásaképpen még röviden ki szeretnék térni René Descartes-ra. Már most le kell azonban szögezni, hogy Descartes filozófiájának csak egy igen kis szeletét fogom szemügyre venni. Értelmezésem Jerrold Seigel azon megállapításából indul ki, miszerint az ágostoni szubjektivitás Descartesnál éri el filozófiai nagykorúságát,⁷¹ és nagyban támaszkodik Charles Taylor a descartes-i ismeretelmélet ágostoni vonatkozásainak szentelt gondolatmenetére.

Taylor Ágoston írásait azonosítja modern, nyugati szubjektum-fogalmunk egyik lehetséges forrásaként. Azokon belül is a *Vallomások*nak azt az imént említett részét, ahol a szerző a gondolkodás folyamatát definiálандó egy etimológiai magyarázattal él. Ágoston azt mondja, hogy a *cogitare* (gondolkodni) ige a *cogo*, azaz „kényszerítek” tőből származik. „Mert hogy ismét tudhassuk [azaz felidézhezzük az elménkben őrzött dolgokat], valamiképpen elő kell újra kényszerítenünk, vagyis, mint valami szétszóródásból, össze kell megint valamennyit gyűjtenünk.”⁷² Ehhez Taylor a következő magyarázatot fűzi : „Saját gondolkodási tevékenységemre összpontosítani annyi, mint ráirányítani a figyelmem a kozmosz dolgainak arra a rendjére, amelyet meg akarok *találni*, egyszersmind azonban arra a rendre is, amelyet én *hozok létre* abbéli igyekezetemben, hogy feltárjam emlékezetem mélységeit és megismerjem valódi önmagam.”⁷³

Ezután kifejti, hogy noha Descartes átveszi Ágostontól ezt az elképzelést, némileg módosítania kell rajta, lévén, hogy az új tudomány mechanisztikus világképe nem teszi számára lehetővé, hogy a kozmoszban uralkodó rendet az ideák megtestesüléseként, azaz mint valami eleve adott dolgot lássa, amely fokozatosan felfedi önmagát.⁷⁴

⁶⁸ Taylor, *Sources of the Self*, 144. Hatása nem korlátozódott a teológiai kérdések iránt érdeklődőkre, és olyan spekulatív gondolkodókra is kiterjedt, mint Nicolaus Cusanus vagy Marsilio Ficino. Kristeller, *Szellemi áramlatok*, 131.

⁶⁹ Augustinus, *Vallomások*, 291.

⁷⁰ Augustinus, *Vallomások*, 294.

⁷¹ Vö. Seigel, *Idea of the Self*, 57.

⁷² Augustinus, *Vallomások*, 294.

⁷³ Taylor, *Sources of the Self*, 141.

⁷⁴ Taylor, *Sources of the Self*, 144.

Tulajdonképpen arról van itt szó, hogy a dolgokról való tudás más módon, síkon vagy minőségben létezik, mint maguk a dolgok. A tudás inkább egyfajta viszonyt jelöl a megismerés alanya és tárgya között, amit Descartes úgy fogalmaz meg egyik levelében, hogy „kizárólag a bennem meglévő ideák révén rendelkezhetek tudással arról, ami rajtam kívül van”.⁷⁵

A tudásnak ez az újfajta felfogása minden eddiginél kitüntetettebb ismeretelméleti pozíciót biztosított a személyes perspektíva számára.

Megismerni a valóságot annyi, mint helyes reprezentációkkal rendelkezni a dolgokról [...]. A valóság reprezentációit [azonban] immár magunknak kell létrehoznunk. Ahogy az ‘idea’ fogalma eltávolodik ontológiai jelentésétől, hogy innentől fogva pszichén belüli tartalmakat, ‘elmebéli’ dolgokat jelöljön, úgy válik az ideák rendje is olyasmivé, amit inkább *teremtünk*, semmint *megtalálunk*.⁷⁶

Azonnal felvetődik a kérdés, hogy nem vezet-e végletes relativizmushoz, ha ilyen éles határt vonunk az objektív valóság és az arról szerzhető szubjektív tudás közé? Descartes szerint nem, mert a reprezentációk kialakításának vannak bizonyos, a szubjektum mentális tevékenységéből származó kritériumai, például az, hogy „tisztá és világos észleleteken” alapuljon.⁷⁷ Azt, hogy mi számít ilyen észleletnek, a lélek önreflexió által határozza meg, amihez viszont arra van szükség, hogy az ember mintegy kilépjen önmagából és egy külső szemlélő pozíciójába helyezkedjen,⁷⁸ úgy tekintve saját, érzékelést végző testére, mint a mechanikus külvilág részére.

De miképp tehetünk szert bármiféle tudásra, ha a külső és a belső világ között semmilyen átjárás nincs? Vagy másképpen mondva: „Hogyan lenne képes [a lélek] felépíteni egy logikus gondolatrendszert annak a világnak a hű reprezentálására, amely mindörökké hozzáférhetetlen marad a számára?”⁷⁹ Úgy tűnik ugyanis, hogy e dualizmus értelmében a kiterjedt testek és a tiszta gondolkodás síkjai egyetlen ponton, még az emberben sem érintkeznek egymással. Mert ha azt mondjuk, hogy descartes-i *ego* nélkül nincs modern individualitás,⁸⁰ akkor egyszersmind azt is látnunk kell, hogy – az észleletek folyamatos monitorozásának kívánalma nyomán – az ember saját énjével való kapcsolata talán még sosem volt tárgyilagossabb, mint ezután.

Ennek az összetett problémának a kifejtése nemcsak a dolgozat kereteit, hanem valószínűleg a képességeimet is meghaladja. Mégis szeretném megragadni az alkalmat, hogy ennek a megismerés alanya és tárgya közti paradoxonnak a kapcsán néhány szót szóljak a

⁷⁵ Idézi Taylor, *Sources of the Self*, 144.

⁷⁶ Taylor, *Sources of the Self*, 144.

⁷⁷ Taylor, *Sources of the Self*, 144–5.

⁷⁸ Taylor, *Sources of the Self*, 146.

⁷⁹ Edwin Arthur Burt: *The Metaphysical Foundations of Modern Physical Science. A Historical and Critical Essay*. Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. – Harcourt, Brace & Company, London – New York. 1925. 178.

⁸⁰ Martin Hollis: *Of Masks and Men*. In Michael Carrithers; Steven Collins; Steven Lukes (szerk.): *The Category of the Person. Anthropology, Philosophy, History*. Cambridge University Press, Cambridge. 1999. 223.

Descartes ismeretelméleti tanulmányainak sorát nyitó *Értekezés a módszerről* című műről.⁸¹ Az *Értekezés* természetesen mindenekelőtt tudománytörténeti jelentőségéről ismert. Én azonban egy másik, személyesebb olvasatára hívnám a figyelmet.

A szubjektivitás történetének egyik korai kutatója, Georg Misch a „16–17. századi intellektuális önéletírás legszebb” prototípusaként beszél róla,⁸² címéről pedig megjegyzi, hogy az „egyfajta ragadványnév egy olyan szövegen, amely a lehető legkevésbé foglalkozik olyan módszertannal, amelyet alkalmazni is lehetne a tudományos kutatásban.”⁸³

Ez eddig rendben is van. De nem lehetséges-e, hogy ez a két dolog mégsem zárja ki egymást? Tehát hogy Descartes szándékosan választotta az önéletrajzi formát tudományos módszerének elővezetéséhez. Ha ugyanis az *Értekezést* olyan filozófiai gesztusként értelmezzük, amellyel Descartes éppen az egyén mozgásterét próbálja kijelölni az új tudomány boltozata alatt, akkor az önéletrajziság nem felesleges körítésnek, hanem a „módszer” egyik elengedhetetlen alkotóelemének tűnik.

Így olvasva a szöveget egy sajátos szerzői szándék válik azonosíthatóvá, amelyet a következőképpen lehet leírni. Ahhoz, hogy meggyőződjhessünk egy másik ember reprezentációinak, vagyis az ideák általa létrehozott rendjének helyességéről, elméletileg ismernünk kell azt a nézőpontot is, ahonnan ő szemléli a világot. De hogyan tehetem a saját nézőpontomat mások számára is hozzáférhetővé? Hát például úgy, hogy megpróbálom elmondani, ki vagyok. Ennek az az egyik kézenfekvő módja, ha elmesélem a saját történetem és beszámolok azokról az élményekről, amik azzá tettek, aki vagyok. Az *Értekezés* szerzőjének pedig mintha pontosan ez lenne a stratégiája. Amihez persze az is hozzátartozik, hogy az önéletrajziság csak akkor tekinthető járható útnak az egyéni nézőpont feltárása felé, ha az ént a személyes emlékek vonatkozásában definiáljuk.

Descartes módszere ezek szerint úgy is értelmezhető, mint a Panofsky által leírt perspektivikus kép, amelynek megértéséhez a kulcsot az ábrázolás módja adja, és amelyben a néző maga is benne foglaltatik. Ebben a tekintetben az *Értekezés* tökéletesen illeszkedik a perspektíva-kísérletek korabeli trendjébe. E kísérletek mögött, függetlenül attól, hogy a matematika, a festészet vagy a filozófia területén folytak, minden esetben ugyanazok a kérdések álltak, és Pavlovits Tamás és Schmal Dániel szerint arra engednek következtetni,

hogy a döntő ismeretelméleti probléma a 17. században eredetileg nem az, hogy a képzeleteinken túl létezik-e anyagi világ, vagy hogy a reprezentációkon (az ideákon) keresztül eljuthatunk-e „magukhoz a dolgokhoz”, hanem az, hogy az észlelt tárgy és az észlelő megbonthatatlan párost alkot, azaz az érzéki tapasztalatban egy olyan relációval van dolgunk, amelyben nem könnyű el-

⁸¹ René Descartes (ford. Alexander Bernát): *Értekezés a módszerről*. Kossuth Könyvkiadó – Tekintet Alapítvány, Budapest. 1991.

⁸² Boros Gábor: *Georg Misch és az önéletírás*. Károli Gáspár Református Egyetem – L'Harmattan Kiadó, Budapest. 2021. 166.

⁸³ Boros, *Misch és az önéletírás*, 167.

dönteni, hogy mi a megfigyelt dolog sajátja, és mi az, ami a megfigyelőhöz tartozik.⁸⁴

„Ezzel – írja az észlelt tárgy és az észlelő egybeeséséről Ernst Cassirer – kitapintjuk azon jellegzetes alapvonások egyikét, amely e korszak és irányzat minden gondolkodójában közös. Mindannyian a külső, érzéki valóság felé fordulnak [...], ám az ott eléjük táruló látványban végül ismételten csak saját ‘elméjük’ tükörképére bukkannak.”⁸⁵

Descartes a világ megismerését olyan folyamatként képzei el, amely során reprezentációkat gyűjtünk be róla, majd azokat elménkben raktározzuk el. Elgondolása nagyban támaszkodik Ágostonéira, aki ismeretelméletében „a tudás tárgyainak köréről magára a tudás aktusára helyezi át a hangsúlyt [...]. A tárgyak világával szemben, amely mindenki számára egyként adott, a tudás aktusa mindig egyéni: csakis a sajátunkhoz férünk hozzá. Ezt szemügyre venni annyi, mint önmagunkat szemügyre venni, mint az önreflexió pozíciójába helyezkedni.”⁸⁶

Az emlékezet művészete, amely egykor hozzásegítette Ágostont a belső én koncepciójának kidolgozásához, a korai újkorban visszatért a gondolkodás ezoterikusabb ágaiba. Ugyanakkor a széleskörű kulturális jelenléttel rendelkező csodakamrákon keresztül a filozófia főáramára is jelentős hatást gyakorolt. A kuriózumgyűjtemények kézzelfoghatóvá tették az ars memoriae metaforáit, amelyek aztán innen, ebből a materiális környezetből vándoroltak vissza a gondolkodás absztraktabb síkjaira. De a gyűjtés, a maga fizikai valóságával, több volt, mint közbülső állomás: empirikus háttérrel biztosított szubjektum és objektum relációinak feltárásához, és új tapasztalatokkal gazdagította a gyűjtés, a birtoklás és az emlékezet metaforáit.

Mit ismerünk meg, amikor gyűjtünk, a világot vagy önmagunkat? És mit mondhat nekünk mások gyűjteménye? A nagy 17. századi jezsuita polihisztor és gyűjtő, Athanasius Kircher „múzeumáról” írva Thomas Leinkauf is megemlíti a csodakabinetek szubjektív dimenzióját, és azt mondja, hogy a bennük megszerezhető önismeretet nem úgy kell elképzelni, mint ami egy konkrét személyiségre vonatkozott, hanem mint ami „az emberi lét szükségszerű sajátlagosságának” felismerésével járhatott együtt.⁸⁷ Vagyis annak felismerésével, hogy a világ reprezentációi – legyenek azok szövegesek vagy képiak, materiálisak vagy mentálisak – mindig *valakinek* a világról alkotott reprezentációi.

⁸⁴ Pavlovits Tamás és Schmal Dániel: A perspektíva filozófiai értelmezései a 17. században. In Pavlovits Tamás és Schmal Dániel (szerk.): *Perspektíva és érzékelés a kora újkorban*. Gondolat, Budapest. 2015. 19. „A lehető legszigorúbb perspektivikus ábrázolásmód [...] nem a világnak arról a szeletéről közöl valamit, ami a képen megjelenik, hanem annak az észjárásáról, aki így akarja láttatni velem a világot...” Földényi F. László: *Az eleven halál terei*. Jelenkor Kiadó, Budapest. 2018. 26.

⁸⁵ Cassirer, *Das Erkenntnisproblem*, 225. Az eredetiben az „elme” szó inkább személyiség értelemben szerepel.

⁸⁶ Taylor, *Sources of the Self*, 130.

⁸⁷ Thomas Leinkauf: „Mundus combinatus” und „ars combinatoria” als geistesgeschichtlicher Hintergrund des Museum Kircherianum in Rom. In Andreas Grote (szerk.): *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800*. Springer Fachmedien, Wiesbaden. 1994. 538.

Ahogy az emlékek fogalma eltávolodott a tudásétól, és jelentésében közelebb került a szubjektumot a tudás tárgyaihoz fűző viszonyéhoz, úgy kapott egyre nagyobb jelentőséget a személyes identitással foglalkozó filozófiai és pszichológiai elméletekben. Érdekes módon ezzel párhuzamosan megindult egy, a tárgyakat mindinkább szubjektív tartalmakkal, szubjektív vonásokkal felruházó folyamat. Személyes tárgyainkra ma általában úgy tekintünk, mint amelyek emlékeket, érzéseket, történeteket és identitásokat képesek magukba sűríteni.⁸⁸ Sőt, a tárgyak az ökológiai gondolkodás és az új ontológiai megközelítések értelmezésében saját, titkos életet élnek, saját életrajzuk, de valószínűleg még saját identitásuk is van.

Lehet, hogy Descartes módszerének nem volt közvetlen haszna a tudományok gyakorlati szintjén. Teoretikus konstrukcióként viszont nagyon is hatásosnak bizonyult. Alapvető módon határozta meg azt a viszonyt és távolságot, amelyet az európai filozófiai hagyomány tételez fel a külsődleges, objektív, anyagi világ és a megismerő emberi szubjektum között.⁸⁹ Ugyanakkor, ha figyelembe vesszük, hogy Descartes koncepciójának mik a forrásai, vagyis hogy hogyan épített a gyűjtéssel és az emlékezéssel kapcsolatos elgondolásokra, azt kell mondanunk, bizonyos mértékig az is neki köszönhető, hogy ez a távolság nem áthidalhatatlanként jelenik meg. Mint Susan Pearce írja, a gyűjtemény tárgyai „maguk is részét képezik az individuumot formáló külvilágnak, mindazonáltal az arra való képességünk, hogy szó szerinti és metafizikai értelemben is alakítsuk őket, valamint a részben általuk konstituált emlékezethez fűződő viszonyuk által segítségünkre vannak abban, hogy időben létező, jelentéssel teli emberi lényeknek tekintsük önmagunkat.”⁹⁰

⁸⁸ Susan Stewart: *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Duke University Press, Durham – London. 1993.

⁸⁹ Pearce, *On Collecting*, 29.

⁹⁰ Pearce, *On Collecting*, 254.

BEFEJEZÉS

Dolgozatom első fejezetében Gerhes Gábor *ATLAS* című művészeti projektjével foglalkoztam. Leírásán és elemzésén keresztül sikerült azonosítanom néhány olyan gondolatot, amelyek gyakran felbukkannak a gyűjtésen alapuló művészeti gyakorlatokban és gyakorlatok kapcsán, és amelyek az *ATLAS* középpontjában állnak.

Az első ilyen a gyűjtemény és a tudás korrelációjára vonatkozik. Gerhes már a címadással jelzi, hogy műve az európai enciklopédizmus hagyományaihoz kapcsolódik, ahhoz fűz kommentárt. A gyűjtemény ebben a tradícióban igyekszik a rendelkezésre álló tudás egészét lefedni.

Az enciklopédikus törekvések elfáradása, megtorpanása – vagyis az a felismerés, hogy a tudás egészét valójában nem lehet összegyűjteni – a második gondolat, amelyet az *ATLAS*-ból ki lehet olvasni. A 20. századra alapvetően kérdőjeleződött meg az ismeretelméletnek az a modellje, amely a nagy, mindenre kiterjedő enciklopédiákban és gyűjteményekben nyilvánult meg az elmúlt körülbelül négyszáz év során. Gerhes, mint láttuk, lemond az objektív, racionális világmagyarázatnak még a látszatáról is, és helyette a szubjektivitást és a fantáziát teszi képes atlasza vezérelvévé.

Ezzel visszanyúl két fontos 20. század eleji gondolkodóhoz, Aby Warburghoz és Walter Benjaminhoz, akik nem is annyira történészként, mint inkább történelemfilozófusként arra tettek kísérletet, hogy képek és képzelőerejük segítségével értsék meg a múltat. A történelmi vizsgálódás leírására olyan metaforákat használtak, mint az emlékezés és a gyűjtés, amivel annak személyes oldalát emelték ki, mert az emlékezés és a gyűjtés is olyan viszonyt feltételeznek objektum és szubjektum között, amelyben az egyik átszüremlik a másikba, átszínezi azt. Az én értelmezésemben az *ATLAS* is erre a viszonyra épül. Szubjektív perspektívából mutatja meg a világot, a művészet eszközeivel kínálva választ azokra az ismeretelméleti kérdésekre, amelyekkel a 21. század elején nézünk szembe.

Az érdekes az, hogy a 15–16. század során megjelenő első magángyűjtemények, a Kunst- és Wunderkammerek – amelyek vizualitása mélyen áthatja Gerhes albumát – ha-

sonló megfontolásokból jöttek létre, amennyiben segítettek rendet és rendszert vinni egy olyan világba, amely – legalábbis Európa szemszögéből – radikális átalakulásokon ment át.

A dolgozat két nagy, történeti fókuszú fejezetében e kora újkori gyűjteményeket vettem alaposabban is szemügyre, illetve a korabeli európai kultúra néhány további – és első pillantásra távolabbi – jelenségét kötöttem össze a gyűjtéssel. Ezzel általánosságban azoknak a Gerhes *ATLAS*ában is kimutatható, a gyűjtéshez és a gyűjteményekhez kötődő, hosszú életű elképzeléseknek a történeti gyökereit próbáltam feltérképezni, amelyek a szubjektivitással és az emlékezéssel függenek össze.

Először felvázoltam azt a történelmi hátteret, amely előtt az első modern értelemben vett gyűjtők színre léptek. Bemutattam, hogyan jutottak kifejezésre a csodakamrákban azok a metafizikai és fizikai, természetrajzi elgondolások, amelyeket a reneszánsz a korábbi évszázadoktól örökölt meg, ugyanakkor azt is, hogy a gyűjtemények milyen új tapasztalatokat, gyakorlatokat és ismereteket „fogadtak be”, illetve hívtak életre. A szakirodalomban gyakran és részletesen tárgyalt tudománytörténeti jelentőségükön felül azt hangsúlyoztam, hogy nemcsak az objektivitás, a külvilág tárgyilagos vizsgálatának, hanem – ezzel szoros összefüggésben – a szubjektivitás terén is újdonságokat hoztak. Megváltoztatták azt, ahogy az emberek a világra tekintettek, de egyszersmind azt is, ahogy magukra.

Végig amellet érveltem tehát, hogy a kora újkori gyűjtők és gyűjtemények annak az átfogó filozófiai-kulturális törekvésnek a résztvevői, amelyet Cassirer úgy nevezett, hogy az „individuum kategóriájának kidolgozása”. Ez az összefüggés, bár nem ismeretlen a terület kutatói, így például Paula Findlen előtt, mind ez ideig kevés tudományos figyelmet kapott. Különösen szembetűnővé teszi ezt a hiányt, ha a gyűjtés kortárs (művészeti) jelenségei felől közelítünk a témához. Ekkor ugyanis szépen megmutatkozik, hogy a magángyűjteményeket már a korai újkorban is arra használták tulajdonosaik, mint 21. századi társaik: interakcióba léptek a világgal, identitást vagy identitásokat hoztak létre a segítségükkel. Egyszerűen az individualitás szempontjából még talán folyamatosabb vonal is húzható a gyűjtés kora és késő újkori formái között, mint az empirikus tudományokéból, noha a kettő közül ez az utóbbi kapcsolat a történetileg jobban kutatott és etablirozott.

A harmadik fejezet a disszertáció leginkább spekulatív része. Itt a nyugati individualizmus és a gyűjtés közti összefüggést az emlékezés irányában mélyítettem el. Gondolatmenetemben két tudományosan széleskörben elfogadott vélekedés között kerestem a kapcsolatot. Az első ilyen vélekedés az, hogy a csodakamrák, illetve a körülöttük kialakuló korabeli diskurzus bőségesen merítettek az ars memoriae-ként ismert tanokból, és élénk szellemi kölcsönhatás ment végbe a mentális és a materiális gyűjtemények között. A második, hogy – ezzel nagyjából egy időben – az európai filozófia az emlékezést helyezte az emberi szubjektumra vonatkozó elméletek centrumába.

Hogy összefüggést állapíthassak meg e két dolog közt, először röviden ismertettem az emlékezet művészetének történetét, működési elveit, valamint azt, hogy utóbbiak hogyan nyilvánultak meg, materializálódtak a csodakabinetekben. E materializálódás fontos szerepet játszott érvelésemben, ugyanis ebben látom azt a mozzanatot, ami úgyszólván felszabadí-

totta az emlékeket ismeretelméleti feladataik alól, és lehetővé tette, hogy a továbbiakban pszichés funkciókat lássanak el. Hogy a külvilág helyett a szubjektumra, az identitásra vonatkozzanak.

Ezután azt vizsgáltam meg, hogy az ars memoriae, illetve tágabban véve az azt is magába foglaló retorika hagyományán belülről milyen impulzusok érkeztek, amelyek az „egyén konkrét egyediségének” kifejezésre juttatását szolgálták.

E két szál a 3.5-ös alfejezetben futott össze, ahol azt láttuk, hogy az emlékezet körül szerveződő identitásnak volt egy nagyon korai előfutára – Szent Ágoston. Ő volt az, aki a mnemonikus technikák térbeli metaforáit felhasználva elhintette annak a modern identitás-felfogásnak a magvait, amely a korai újkor filozófiájában szökkent szárba. Az az elgondolás tehát, miszerint az emlékek tárháza egy belső hely, ahol az én, az identitás lakik, először az ars memoriae-ból került át a filozófiába, hogy ott aztán több mint egy évezreddel később újra „aktiválódjon” – ugyancsak az emlékezet művészetének hatására.

Lezárásként az ágostoni szubjektum-filozófia egyik legjelentősebb kora újkori folytatójáról, René Descartes-ról esett szó. Egy lehetséges értelmezését adtam *Értekezés a módszerről* című művének, amelyben azt javasoltam, fogjuk fel azt a szubjektum és objektum viszonyának tisztázására tett személyes próbálkozásként. Olyan kísérletként, amely az egyén perspektíváját igyekezett hozzáigazítani a világ újonnan feltárult objektív látványához.

Noha Descartes-nak ugyanolyan fenntartásai voltak a csodakamrákkal szemben, mint a modern tudomány másik úttörőjének, Francis Baconnek, mindketten sok szálon kötődtek a gyűjtés korabeli kultúrájához. Ilyen szálnak tekinthető Descartes esetében az emberi szubjektumról alkotott régi-új felfogás.

Az *Értekezéséről* szóló rész emellett azért kapott helyet a dolgozatban, mert az azt mozgóképek könnyen visszacsatolhatók azokhoz, amelyek Gerhes *ATLAS*a kapcsán vetődtek fel. Mi a tudás, és hogyan létezik? Hogyan tudunk dolgokat? És ki az, aki e tudást birtokolja?

Nem titkolt szándékom volt, hogy a gyűjteményt úgy mutassam be, mint olyan helyet, ahol kikristályosodhat „az észlelt tárgy és az észlelő megbonthatatlan párosának” problémája. Erre először a reneszánsz csodakabinetekben került sor, ahol aztán bizonyos szempontból mégis sikerült szétválasztani ezt a két dolgot. A szétválasztással járó ismeretelméleti komplikációk csak sokkal később, a 20. századi történetírásban kezdtek el jelentkezni, többek között olyan szerzők írásaiban, mint Aby Warburg és Walter Benjamin, akik maguk is a korai modernitás tanulmányozói voltak, és akik Gerhes számára is hivatkozási pontként szolgálnak.

Az ATLAS egy nagyobb tudományos/művészeti trendbe illeszkedik, amely nemcsak a Kunstkammerek érzéki dimenzióit tartja relevánsnak a jelen szempontjából, hanem az általuk megfogalmazható filozófiai kérdéseket is. Utóbbiak kifejtése nem képezte dolgozatom tárgyát, viszont szellemiségük nem idegen tőle. Mert, hogy Warburg és Benjamin egyik kortársát, Egon Friedellt idézzem, „[m]indent, amit a múltból mondunk, saját magunkról mondjuk. Sohasem tudunk másról beszélni, mást megismerni, mint saját magunkat. De míg a múltba merülünk, felfedezzünk saját énünk új lehetőségeit, kitágítjuk öntudatunk határait, új, bár teljesen személyes, élményeket szerzünk. Ez minden történelmi tanulmány értéke és célja.”¹

¹ Egon Friedell (ford. Vas István): *Az újkori kultúra története, I. Középkor, pestis, misztika*. Editio Pharos, Budapest. 1944. 49. Az idézetet a mai helyesíráshoz igazítottam.

BIBLIOGRÁFIA

- AUGUSTINUS, Aurelius (ford. Gál Ferenc): *A szentháromságról*. Szent István Társulat, Budapest. 1985.
- AUGUSTINUS, Aurelius (ford. Városi István): *Vallomások*. Gondolat, Budapest. 1987.
- BABB, Lawrence: *The Elizabethan Malady. A Study of Melancholia in English Literature from 1580 to 1642*. Michigan State College Press, East Lansing. 1951.
- BAHTYIN, Mihail (ford. Könczöl Csaba és Raincsák Réka): *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. Osiris, Budapest. 2002.
- BALDACCI, Cristina (ford. Emily Ligniti): „Visible World.” The Atlas as a Visual Form of Knowledge and Narrative Paradigm in Contemporary Art. In Marta Boni (szerk.): *World Building. Transmedia, Fans, Industries*. Amsterdam University Press, Amsterdam. 2017. 77–90.
- BARFIELD, Owen: *Saving the Appearances. A Study in Idolatry*. Harcourt, Brace & World, New York. 1965.
- BARTHES, Roland (ford. Babarczy Eszter): A szerző halála. In Roland Barthes (szerk. Babarczy Eszter): *A szöveg öröme*. Osiris Kiadó, Budapest. 1996. 50–5.
- BAUDRILLARD, Jean (ford. Albert Sándor): *A tárgyak rendszere*. Gondolat, Budapest. 1987.
- BELK, Russel W.: *Collecting in a Consumer Society*. Routledge, London – New York. 2006.
- BELSEY, Catherine: *The Subject of Tragedy. Identity and Difference in Renaissance Drama*. Methuen, London – New York. 1985.
- BENJAMIN, Walter (szerk. Rolf Tiedemann): *Gesammelte Schriften*, V/1. (*Das Passagen-Werk*). Suhrkamp, Frankfurt am Main. 1982.
- BENJAMIN, Walter (ford. Schein Gábor): Kirakom a könyvtáram. Beszéd a gyűjtés szenvedélyéről. *Enigma*, 1994/4. 20–5.
- BITTERLI, Urs (ford. Bendl Júlia): „Vadak” és „civilizáltak”. Az európai–tengerentúli érintkezés szellem- és kultúrtörténete. Gondolat, Budapest. 1982.
- BLAIR, Ann: *The Theater of Nature: Jean Bodin and Renaissance Science*. Princeton University Press, Princeton. 1997.

- BLAIR, Ann M.: *Too Much to Know. Managing Scholarly Information Before the Modern Age*. Yale University Press, New Haven – London. 2010.
- BOGNÁR Benedek; Mucsi Emese; Simon Zsuzsanna: *Gerhes Gábor: ATLAS*. Videóinterjú. 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=KofCnIhbLo4> (utolsó letöltés: 2024. november 11.).
- BOLZONI, Lina: Das Sammeln und die ars memoriae. In Andreas Grote (szerk.): *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800*. Springer Fachmedien, Wiesbaden. 1994. 129–68.
- BOLZONI, Lina (ford. Jeremy Parzen): *The Gallery of Memory. Literary and Iconographic Models in the Age of the Printing Press*. University of Toronto Press, Toronto. 2001.
- BOROS Gábor: *Georg Misch és az önéletírás*. Károli Gáspár Református Egyetem – L'Harmattan Kiadó, Budapest. 2021.
- BRACHTENDORF, Johannes: Augustine on Self-Knowledge and Human Subjectivity. In Ursula Renz (szerk.): *Self-Knowledge. A History*. Oxford University Press, Oxford. 2017. 96–113.
- BRADDOCK, Jeremy: *Collecting as Modernist Practice*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore. 2012.
- BRAUNGART, Wolfgang: *Die Kunst der Utopie: vom Späthumanismus zur frühen Aufklärung*. J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart. 1989.
- BREDEKAMP, Horst (ford. Ujvári Péter): A Kunstkammer mint játéktér. *Café Babel*, 1994/4. 105–11.
- BREDEKAMP, Horst: *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*. Wagenbach, Berlin. 2007.
- BROWNE, Sir Thomas (szerk. és bev.: Stephen Greenblatt és Ramie Targoff): *Religio Medici and Hydriotaphia, or Urne-Buriall*. New York Review Books, New York. 2012.
- BUCHLOH, Benjamin H. D.: Gerhard Richter's „Atlas”: The Anomic Archive. *October*, 1992/2. 117–45.
- BUCK-MORSS, Susan: *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. The MIT Press, Cambridge, Mass. – London. 1989.
- BURCKHARDT, Jacob (ford. Elek Artúr): *A reneszánsz Itáliában*. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest. 1978.
- BURKE, Peter: *A Social History of Knowledge: From Gutenberg to Diderot*. Polity Press. 2008.
- BURTON, Robert: *The Anatomy of Melancholy*. The University of Michigan Library, Ann Arbor. 2005.
- BURTT, Edwin Arthur: *The Metaphysical Foundations of Modern Physical Science. A Historical and Critical Essay*. Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. – Harcourt, Brace & Company, London – New York. 1925.
- BUSKIRK, Martha: Consumption as Production. In Karen Kelly; Lynne Cooke; Bettina Funcke (szerk.): *Francis Alÿs: Fabiola. An Investigation*. Dia Art Foundation, New York. 2008. 43–59.

- CAMILLO, Giulio: *L'Idée del Theatro*. Lorenzo Torrentino, Firenze. 1550.
- CARRUTHERS, Mary: *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*. Cambridge University Press, Cambridge. 2008.
- CARY, Phillip: *Augustine's Invention of the Inner Self. The Legacy of a Christian Platonist*. Oxford University Press, Oxford – New York. 2000.
- CASSIRER, Ernst: *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt. 1963.
- CASSIRER, Ernst: *Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit*, I. Yale University Press – Wissenschaftliche Buchgesellschaft, New Haven – Darmstadt. 1971.
- CLARK, Samuel: *Good Lives. Autobiography, Self-Knowledge, Narrative, and Self-Realization*. Oxford University Press, Oxford. 2021.
- COLIE, Rosalie L.: *Paradoxia Epidemica. The Renaissance Tradition of Paradox*. Princeton University Press, Princeton. 1966.
- COPLESTON, Frederick: *A History of Philosophy*, III/2. *Late Medieval and Renaissance Philosophy. The Revival of Platonism to Suárez*. Image Books, New York. 1963.
- COUPE, W. A.; A. J. Krailsheimer; A. Scott; R. W. Truman (szerk. A. J. Krailsheimer): *The Continental Renaissance 1500–1600*. Penguin Books. 1971.
- CURTIUS, Ernst Robert (ford. Willard R. Trask; bev. Colin Burrow): *European Literature and the Latin Middle Ages*. Princeton University Press, Princeton – Oxford. 2013.
- DACOME, Lucia: Noting the Mind. Commonplace Books and the Pursuit of the Self in Eighteenth-Century Britain. *Journal of the History of Ideas*, 2004/4. 603–25.
- DACOSTA Kaufmann, Thomas: *Arcimboldo. Visual Jokes, Natural History, and Still-Life Painting*. The University of Chicago Press, Chicago – London. 2009.
- DASTON, Lorraine és Katharine Park: *Wonders and the Order of Nature 1150–1750*. Zone Books, New York. 1998.
- DERRIDA, Jacques és Wolfgang Ernst (ford. Bereczki Péter és Lénárt Tamás): *Az archívum kínzó vágya / Archívumok morajlása*. Kijárat Kiadó, Budapest. 2008.
- DESCARTES, René (ford. Alexander Bernát): *Értekezés a módszerről*. Kossuth Könyvkiadó – Tekintet Alapítvány, Budapest. 1991.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (ford. Harvey L. Mendelsohn): *The Surviving Image. Phantoms of Time and Time of Phantoms: Aby Warburg's History of Art*. The Pennsylvania State University Press, University Park. 2017.
- EAMON, William: *Science and the Secrets of Nature. Books of Secrets in Medieval and Early Modern Culture*. Princeton University Press, Princeton. 1994.
- EISENSTEIN, Elizabeth L.: *The Printing Revolution in Early Modern Europe*. Cambridge University Press, Cambridge. 2017.
- ELSNER, John és Roger Cardinal (szerk.): *The Cultures of Collecting*. Reaktion Books, London. 1994.

- EVANS, R. J. W.: *Rudolf II and His World. A Study in Intellectual History 1576–1612*. Oxford University Press, Oxford. 1984.
- FARAGO, Claire J.: The Classification of the Visual Arts in the Renaissance. In Donald R. Kelley és Richard H. Popkin (szerk.): *The Shapes of Knowledge from the Renaissance to the Enlightenment*. Springer Science + Business Media, Dordrecht. 1991. 23–48.
- FELFE, Robert: Umgebender Raum – Schauraum. Theatralisierung als Medialisierung musealer Räume. In Helmar Schramm; Ludger Schwarte; Jan Lazardzig (szerk.): *Kunst-kammer – Laboratorium – Bühne. Schauplätze des Wissens im 17. Jahrhundert*. Walter de Gruyter, Berlin – New York. 2003. 226–64.
- FINDLEN, Paula: Building the House of Knowledge: The Structures of Thought in Late Renaissance Europe. In Tore Frängsmyr (szerk.): *The Structure of Knowledge: Classifications of Science and Learning Since the Renaissance*. Office for History of Science and Technology, University of California, Berkeley. 2001. 5–51.
- FINDLEN, Paula: *Possessing Nature: Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*. University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London. 1996.
- FORSTER, Kurt W.: Aby Warburg's History of Art. Collective Memory and the Social Mediation of Images. *Daedalus*, 1976/1. 169–76.
- FOSTER, Hal: Archives of Modern Art. *October*, 2002/1. 81–95.
- FOUCAULT, Michel (ford. Romhányi Török Gábor): *A szavak és a dolgok. A társadalomtudományok archeológiája*. Osiris Kiadó, Budapest. 2000.
- FÖLDÉNYI F. László: *Melankólia*. Kalligram, Pozsony. 2015.
- FÖLDÉNYI F. László: *Az eleven halál terei*. Jelenkor Kiadó, Budapest. 2018.
- FÖLDÉNYI F. László: „Nem kell mindig a centrumot keresnem, amely annyira széttépt!” Aby Warburg és Gerhes Gábor atlaszai. In Mucsi Emese és Gerhes Gábor (szerk.): *Gerhes Gábor: ATLAS. Szöveggyűjtemény*. Budapesti Történeti Múzeum, Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, Budapest. 2022. 35–64.
- FRIEDEL, Egon (ford. Vas István): *Az újkori kultúra története, I. Középkor, pestis, misztika*. Editio Pharos, Budapest. 1944.
- GELLIUS, Aulus (szerk. Simon Róbert; ford. Muraközy Gyula): *Attikai éjszakák*. Európa Könyvkiadó, Budapest. 1968.
- GERHES Gábor: *The ATLAS. Creating the Imaginary*. Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, Budapest. 2022.
- GERHES Gábor: ATLAS. Képes archívum – személyes inventárium. In Horváth Eszter és Kicsák Lóránt (szerk.): *Fától az erdő. A Budapesti Metropolitan Egyetem „Az alkotó észlelés plaszticitása” címen tartott konferenciájának előadásai*. Budapesti Metropolitan Egyetem, Budapest. 2023. 126–42.
- GILBERT, Neal W.: *Renaissance Concepts of Method*. Columbia University Press, New York – London. 1963.
- GREENBLATT, Stephen: *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*. The University of Chicago Press, Chicago – London. 1980.

- GREENBLATT, Stephen: *Marvelous Possessions. The Wonder of the New World*. The University of Chicago Press, Chicago. 1991.
- GROYS, Boris (ford. Sebők Zoltán): Öngyűjtők. *Balkon*, 2002/11. 12–5.
- GROYS, Boris: *Logic of the Collection*. Sternberg Press. 2021.
- HAJÓS, Elizabeth M.: References to Giulio Camillo in Samuel Quicchelberg's „Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi.” *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 1963/1. 207–211.
- HAYDN, Hiram: *The Counter-Renaissance*. Harcourt, Brace & World, New York. 1950.
- HEALE, Elizabeth: *Autobiography and Authorship in Renaissance Verse. Chronicles of the Self*. Palgrave Macmillan. 2003.
- HEIDEGGER, Martin (ford. Koch Valéria): A világkép korszaka. *Vigilia*, 1980/3. 171–9.
- HOFFMANN, Jens (szerk.): *The Arcades: Contemporary Art and Walter Benjamin*. Yale University Press, New Haven – London. 2017.
- HOLLIS, Martin: Of Masks and Men. In Michael Carrithers; Steven Collins; Steven Lukes (szerk.): *The Category of the Person. Anthropology, Philosophy, History*. Cambridge University Press, Cambridge. 1999. 217–33.
- HUIZINGA, Johan (ford. Gera Judit): *Erasmus*. Európa Könyvkiadó, Budapest. 1995.
- HUNTER, Michael: The Early Royal Society and the Shape of Knowledge. In Donald R. Kelley és Richard H. Popkin (szerk.): *The Shapes of Knowledge from the Renaissance to the Enlightenment*. Springer Science + Business Media, Dordrecht. 1991. 189–202.
- JEFFRIES Martin, John: *Myths of Renaissance Individualism*. Palgrave Macmillan. 2004.
- KENNY, Neil: *The Uses of Curiosity in Early Modern France and Germany*. Oxford University Press, Oxford. 2004.
- KLIBANSKY, Raymond; Erwin Panofsky; Fritz Saxl: *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophies, Religion and Art*. Kraus Reprint, Nendeln. 1979.
- KODÉ, Anna: Joan Didion's Life in Objects. *The New York Times*, 2022. október 28. <https://www.nytimes.com/interactive/2022/10/28/realestate/joan-didion-estate-sale.html> (utolsó letöltés: 2025. május 15.).
- KOYRÉ, Alexandre: *From the Closed World to the Infinite Universe*. The Johns Hopkins Press, Baltimore. 1957.
- KRISTELLER, Paul Oskar (ford. Takács Ferenc): *Szellemi áramlatok a reneszánszban*. Magvető Kiadó, Budapest. 1979.
- LEINKAUF, Thomas: „Mundus combinatus” und „ars combinatoria” als geistesgeschichtlicher Hintergrund des Museum Kircherianum in Rom. In Andreas Grote (szerk.): *Macrococosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800*. Springer Fachmedien, Wiesbaden. 1994. 535–53.
- LEPENIES, Wolf: *Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts*. Suhrkamp, Frankfurt am Main. 1978.
- LEPENIES, Wolf (ford. Jeremy Gaines és Doris Jones): *Melancholy and Society*. Harvard University Press, Cambridge, Mass. – London. 1992.

- LEWIS, C. S.: *The Discarded Image. An Introduction to Medieval and Renaissance Literature*. Cambridge University Press, Cambridge. 1964.
- LOGUTOVA, Margarita: „Ama Nesciri”: Thomas a Kempis’s Autobiography Reconstructed from his Works. In Rijcklof Hofman; Charles Caspers; Peter Nissen; Mathilde van Dijk; Johan Oosterman (szerk.): *Inwardness, Individualization, and Religious Agency in the Late Medieval Low Countries. Studies in the Devotio Moderna and Its Contexts*. Brepols, Turnhout. 2020. 67–86.
- LOVEJOY, Arthur O.: *The Great Chain of Being. A Study of the History of an Idea*. Harvard University Press, Cambridge, Mass. – London. 2001.
- LOW, Anthony: *Aspects of Subjectivity. Society and Individuality from the Middle Ages to Shakespeare and Milton*. Duquesne University Press, Pittsburgh. 2003.
- LUGLI, Adalgisa (ford. David J. Verzoni, Jr.): Inquiry as Collection: The Athanasius Kircher Museum in Rome. *RES: Anthropology and Aesthetics*, 1986/2. 109–24.
- LUNSINGH SCHEURLEER, Th. H.: Early Dutch Cabinets of Curiosities. In Oliver Impey és Arthur MacGregor (szerk.): *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*. Ashmolean, Oxford. 2017. 115–120.
- MACGREGOR, Arthur: „A Magazine of All Manner of Inventions.” Museums in the Quest for „Salomon’s House” in Seventeenth-Century England. *Journal of the History of Collections*, 1989/2. 207–12.
- MACGREGOR, Arthur: The Cabinet of Curiosities in Seventeenth-Century Britain. In Oliver Impey és Arthur MacGregor (szerk.): *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*. Ashmolean, Oxford. 2017. 147–58.
- MACLEAN, Ian: *The Renaissance Notion of Woman. A Study in the Fortunes of Scholasticism and Medical Science in European Intellectual Life*. Cambridge University Press, Cambridge. 1980.
- MARQUARD, Odo: Wegwerfgesellschaft und Bewahrungskultur. In Andreas Grote (szerk.): *Macrococosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450–1800*. Springer Fachmedien, Wiesbaden. 1994. 909–18.
- MARTIN, David L.: *Curious Visions of Modernity. Enchantment, Magic, and the Sacred*. The MIT Press, Cambridge, Mass. – London. 2011.
- MAUSS, Marcel (ford. Saly Noémi): Az emberi szellem egy kategóriája: a személy, az „én” fogalma. In Marcel Mauss (szerk. Fejős Zoltán): *Szociológia és antropológia*. Osiris Kiadó, Budapest. 2004. 391–421.
- MÉLYI József: Képhatalom. Gerhes Gábor életműve és atlasza. In Mucsi Emese és Gerhes Gábor (szerk.): *Gerhes Gábor: ATLAS. Szöveggyűjtemény*. Budapesti Történeti Múzeum, Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, Budapest. 2022. 153–72.
- MIRANDOLA, Giovanni Pico della (ford. Kardos Tiborné): Az ember méltóságáról. In Vajda Mihály (szerk.): *Reneszánsz etikai antológia*. Gondolat, Budapest. 1984. 212–44.
- MOMIGLIANO, A.: Marcel Mauss and the Quest for the Person in Greek Biography and Autobiography. In Michael Carrithers; Steven Collins; Steven Lukes (szerk.): *The Category*

- of the Person. Anthropology, Philosophy, History*. Cambridge University Press, Cambridge. 1999. 83–92.
- MORAN, Bruce T.: Courts and Academies. In Katharine Park és Lorraine Daston (szerk.): *The Cambridge History of Science, III. Early Modern Science*. Cambridge University Press, Cambridge. 2006. 251–71.
- MOSS, Ann: *Printed Commonplace-Books and the Structuring of Renaissance Thought*. Clarendon Press, Oxford. 1996.
- NAGY Gergely: „Nagy kérdés, hogy valami mikor van kész” – interjú Gerhes Gáborral. *A mű*, 2022. február 26. <https://amu.hvg.hu/2022/02/26/nagy-kerdes-hogy-valami-mikor-van-kesz-interju-gerhes-gaborral/> (utolsó letöltés: 2024. november 11.).
- NEMES Z. Márió: A tudás kenotáfiuma. Gerhes Gábor *ATLASa* mint melankolikus an-archívum. In Mucsi Emese és Gerhes Gábor (szerk.): *Gerhes Gábor: ATLAS. Szöveggyűjtemény*. Budapesti Történeti Múzeum, Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, Budapest. 2022. 101–25.
- NICOLSON, Marjorie Hope: *Mountain Gloom and Mountain Glory: The Development of the Aesthetics of the Infinite*. Cornell University Press, Ithaca. 1959.
- OGILVIE, Brian W.: *The Science of Describing. Natural History in Renaissance Europe*. The University of Chicago Press, Chicago – London. 2006.
- OLMI, Giuseppe: Science – Honour – Metaphor: Italian Cabinets of the Sixteenth and Seventeenth Centuries. In Oliver Impey és Arthur MacGregor (szerk.): *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*. Ashmolean, Oxford. 2017. 5–16.
- OLNEY, James: *Metaphors of the Self. The Meaning of Autobiography*. Princeton University Press, Princeton. 1981.
- PANOFKY, Erwin (ford. Szántó Tamás): *Idea. Adalékok a régebbi művészetelmélet fogalomtörténetéhez*. Corvina, Budapest. 1998.
- PAVLOVITS Tamás és Schmal Dániel: A perspektíva filozófiai értelmezései a 17. században. In Pavlovits Tamás és Schmal Dániel (szerk.): *Perspektíva és érzékelés a kora újkorban*. Gondolat, Budapest. 2015. 11–36.
- PEARCE, Susan M.: *On Collecting. An Investigation into Collecting in the European Tradition*. Routledge, London – New York. 2005.
- PEARCE, Susan és Kenneth Arnold (szerk.): *The Collector's Voice: Critical Readings in the Practice of Collecting, II. Early Voices*. Routledge, London – New York. 2016.
- PFEIFER, Annie: *To the Collector Belong the Spoils. Modernism and the Art of Appropriation*. Cornell University Press, Ithaca – London. 2023.
- POMIAN, Krzysztof (ford. Elizabeth Wiles-Portier): *Collectors and Curiosities. Paris and Venice, 1500–1800*. Polity Press. 1990.
- QUICCHEBERG, Samuel (ford. Mark A. Meadow és Bruce Robertson; bev. Mark A. Meadow): *The First Treatise on Museums. Samuel Quiccheberg's Inscriptiones, 1565*. Getty Publications. 2013.

- ROLLESTON, James L.: The Politics of Quotation: Walter Benjamin's Arcades Project. *PMLA*, 1989/1. 13–27.
- ROSSI, Paolo (ford. Sacha Rabinovitch): *Francis Bacon. From Magic to Science*. Routledge & Kegan Paul, London. 1968.
- ROSSI, Paolo (ford. Kepes Judit): *A filozófusok és a gépek*. Kossuth Könyvkiadó, Budapest. 1975.
- ROSSI, Paolo (ford. és szerk. Stephen Clucas): *Logic and the Art of Memory. The Quest for a Universal Language*. Continuum, London. 2006.
- RÓKA Enikő: A fekete kocka. In Mucsi Emese és Gerhes Gábor (szerk.): *Gerhes Gábor: ATLAS. Szöveggyűjtemény*. Budapesti Történeti Múzeum, Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, Budapest. 2022. 135–48.
- SARTON, George: *The Appreciation of Ancient and Medieval Science During the Renaissance (1450–1600)*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia. 1955.
- SAWDAY, Jonathan: Self and Selfhood in the Seventeenth Century. In Roy Porter (szerk.): *Rewriting the Self. Histories from the Renaissance to the Present*. Routledge, London – New York. 2002. 29–48.
- SCHAFFNER, Ingrid és Matthias Winzen (szerk.): *Deep Storage: Collecting, Storing, and Archiving in Art*. Prestel, München. 1997.
- SCHLOSSER, Julius von: *Die Kunst- und Wunderkammer des Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens*. Klinckschardt & Biermann, Lipcse. 1908.
- SEIGEL, Jerrold: *The Idea of the Self. Thought and Experience in Western Europe Since the Seventeenth Century*. Cambridge University Press, Cambridge. 2005.
- SIEDENTOP, Larry: *Inventing the Individual. The Origins of Western Liberalism*. Harvard University Press, Cambridge, Mass. 2014.
- SMITH, Roger: Self-Reflection and the Self. In Roy Porter (szerk.): *Rewriting the Self. Histories from the Renaissance to the Present*. Routledge, London – New York. 2002. 49–57.
- SNICKARE, Martin: *Colonial Objects in Early Modern Sweden and Beyond. From the Kunstkammer to the Current Museum Crisis*. Amsterdam University Press, Amsterdam. 2022.
- SORABJI, Richard: *Self. Ancient and Modern Insights about Individuality, Life, and Death*. The University of Chicago Press, Chicago. 2006.
- SOUTHERN, Richard W.: *The Making of the Middle Ages*. Yale University Press, New Haven. 1953.
- STEWART, Susan: *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Duke University Press, Durham – London. 1993.
- STOCK, Brian: *Augustine the Reader. Meditation, Self-Knowledge, and the Ethics of Interpretation*. Harvard University Press, Cambridge, Mass. – London. 1996.
- TAYLOR, Charles: *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*. Harvard University Press, Cambridge, Mass. 2001.

- TILLMANN J. A.: A kép- és képzeletvilág feltérképezése (Megnyitószöveg). *Artportal*, 2022. január 21. <https://artportal.hu/magazin/a-kep-es-kepzeletvilag-felterkepezese/> (nem elérhető).
- TILLYARD, E. M. W.: *The Elizabethan World Picture*. Penguin Books. 1990.
- TONELLI Olivieri, Grazia: Galen and Francis Bacon: Faculties of the Soul and the Classification of Knowledge. In Donald R. Kelley és Richard H. Popkin (szerk.): *The Shapes of Knowledge from the Renaissance to the Enlightenment*. Springer Science + Business Media, Dordrecht. 1991. 61–81.
- WALKER, D. P.: *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*. The Pennsylvania State University Press, University Park. 2000.
- WALKER BYNUM, Caroline: Did the Twelfth Century Discover the Individual? *The Journal of Ecclesiastical History*, 1980/1. 1–17.
- WARBURG, Aby M. (ford. Adamik Lajos): Flamand művészet és firenzei kora reneszánsz. In Aby M. Warburg (szerk. Széphelyi F. György): *MNHMOΣYNH. Aby M. Warburg válogatott tanulmányai*. Balassi Kiadó – Magyar Képzőművészeti Főiskola, Budapest. 1995. 132–47.
- WARBURG, Aby M. (ford. Adamik Lajos): Francesco Sassetti végrendelete. In Aby M. Warburg (szerk. Széphelyi F. György): *MNHMOΣYNH. Aby M. Warburg válogatott tanulmányai*. Balassi Kiadó – Magyar Képzőművészeti Főiskola, Budapest. 1995. 154–86.
- WEINTRAUB, Karl Joachim: *The Value of the Individual. Self and Circumstance in Autobiography*. The University of Chicago Press, Chicago – London. 1982.
- WITTKOWER, Rudolf és Margot (ford. Pap Mária): *A Szaturnusz jegyében. A művész személyisége az ókortól a francia forradalomig*. Osiris Kiadó, Budapest. 1996.
- WOOLF, Virginia (ford. Borbás Mária): Olvasás. In Virginia Woolf (szerk. Bécsy Ágnes): *A pille halála*. Európa Könyvkiadó, Budapest. 1980. 45–74.
- YATES, Frances A.: *The Art of Memory*. Routledge, London – New York. 2007.
- ZEDELMAIER, Helmut (szerk.): *Werkstätten des Wissens zwischen Renaissance und Aufklärung*. Mohr Siebeck, Tübingen. 2015.

SZAKMAI ÖNÉLETRAJZ

Tanulmányok

- 2019– | Művészettudomány PhD, Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, Budapest
- 2016–2018 | Designelmélet MA, Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, Budapest
- 2017 tavasza | Erasmus ösztöndíj, Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, Németország
- 2013–2016 | Design- és művészetelmélet BA, Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, Budapest
- 2009–2013 | Eötvös József Gimnázium, Budapest

Munkatapasztalat

- 2022 | óraadó, Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, Budapest (*tudományos írás, proszeminárium*)
- 2019– | fordítások a Budapesti Történeti Múzeum, Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, valamint magyarországi és nemzetközi művészeti galériák számára (esszék, katalógusok, tanulmányok, kiállítási feliratok)
2018. szept. – dec. | projektasszisztens, Collegium Hungaricum Berlin (Campus Mundi gyakornoki ösztöndíj)
2017. szept. – 2018. jan. | fordítás, webfeltöltés, OFF-Biennále Budapest

PUBLIKÁCIÓS LISTA

Art and Science in Johann Valentin Andreae's *Christianopolis*. In: Albert Ádám; Lázár Eszter; Máté Dániel; Nagy Edina (szerk.): *Approximating Borders: Artistic Research in Practice*. Hungarian University of Fine Arts, Budapest. 2023. 30–5.

