

Estétika lépten-nyomon és keresztül-kasul

Estéticas das viagens. Szerk. Miguel Gally et al., Belo Horizonte, ABRE, Associação Brasileira de Estética, 2022, 468 oldal

Az Estétika a középpontban elnevezésű braziliai kutatóhálózatot Carla Milani Damiano kezdeményezésére az Universidade de Brasília és az Universidade Federal de Goiás (UFG) intézetei és oktatói hozták létre, de a Brazil Estétikai Szövetség támogatását is élvezzi. Az UFG adott otthont 2020–2021-ben a Miguel Gally vezette IV. nemzetközi kollokviumnak *Az utazás esztétikája* címmel, amelyből az itt bemutatandó kötet is készült. A rendezvényt sorozat nem előzmények nélküli: az UFG filozófiai karán 2016 és 2018 között megrendezett I. (*Az esztétikai hagyományok összefonódása*), II. (*Estétika feketén-fehéren*) és III. (*Bennszülött esztétika*) számú és elnevezésű kollokvium folytatása. A kutatóhálózat dimenzióit jól érzékelteti, hogy rendezvényeiken több tucat kutató vesz részt, az egyes kollokviumok anyaga rendre megjelenik könyv alakban, sőt a *Revista Visualidades* (UFG) és a *Polish Journal of Aesthetics* (lásd a 65. számot *The Aesthetics of Travel* címmel) tematikus lapszámokat is megjelentet belőlük. Az V. kollokviumot 2022 decemberében rendezték meg *Az esztétikum dimenziói* címmel.

Az öt nagy fejezetre tagolt *Estéticas das viagens* összesen negyvenhárom, többnyire interdiszciplináris megközelítésű írást tartalmaz az utazás esztétikájáról és „multiszenzoros élményéről” (10.) a nomadizmusnak az emberi civilizációban és kultúrákban betöltött szerepétől egészen a roadmovie-k fikciós világáig – mindezt tudományos felfedezések, globális és lokális jelenségek, kulturális, társadalmi és gazdasági kapcsolatok, valamint a személyes és a kollektív emlékezet segítségével hívásával.

A tanulmányok feltűnően nagy számban tükrözik a német kultúra és esztétika jelentős eredményeit. *Az utazás – filozofálás* című I. fejezet első szerzője a kutatóhálózat főszerzője. Damiano, aki az UFG filozófiaprofesszora, Walter Benjamin 1912-es, húszévesen írt útinaplója (*Meine Reise in Italien Pfingsten*) nyomán vizsgálódik, írását pedig a jelen kötetben (26–61.), saját fordításában közölt napló bevezetőjéül szánta. Benjamin – Goethe vagy Alexander von Humboldt nyomdokaiba lépve – hamisítatlan itáliai Bildungsreisén vett részt két barátja, Erich

Katz (a későbbi zenetudós) és Friedrich Simon társaságában. A művelődéseszmény, az intellektuális és erkölcsi nemesedés vágya hatja át az utazó képzetét, aki új világok feltárásával és a földrajzi határok áthelyezésével önmagát is megtapasztalja önnön szabadságában. Damiano szerint azonban a fiatal, úton lévő Benjamin nem éri el a goethei mimézis szerfölött kifinomult célját, természet és művészet szoros egybefogásának szándékát. Leírásaiban ehelyett „egy komikusan ugráló, a színpadot elfoglaló »én«” (23.) szól az olvasóhoz, beszámolójában pedig az ironikus szellemesség és melankolikus zaklatottság keveredik.

Rosana de Oliveira (São Pauló-i Egyetem) *A filozófia másik oldala: Hegel utazásainak hatása az Estétikai előadások gótikus építészetéről szóló fejezetére* című tanulmányában a művészi utazásokra vállalkozó filozófus meghatározó élményeit mutatja be. A feleségéhez írt, 1820–21-es levelekben német, holland, belga, francia városok váltakoznak. A nürnbergi nyolcéves tartózkodás tapasztalatai nyomán Hegel számára elsősorban a Szent Sebaldus-templom jelentette az összevetés alapját. Ennek alapján ítélte meg a magdeburgi Szent Móric- és Alexandriai Szent Katalin-katedrális, a marburgi Szent Erzsébet-templomot és az akkor még befejezetlen kölni dómot (az építkezés befejezésének egyik kezdeményezője Hegel ismerőse, Sulpiz Boisserée volt). Amíg a Notre-Dame- vagy a Saint Denis-székesegyház kapcsán említetlenül hagyja a gótikus jegyeket, addig Kölnben például az építészeti elemek vertikális muszára figyel fel, amelyek felfelé vezetnek a tekintetet, az antwerpeni Miasszonyunk-székesegyházban pedig a szabad térhasználatot dicséri. Ezek a megállapítások aztán visszaköszönnek az esztétikáról tartott előadásokban.

További német témaközpontú tanulmányokat is olvashatunk. Flávio Borges Faria szociológus (Universidade de Brasília) Walter Benjamin és Franz Kafka hanyatlásértelmezéseit vetette össze a zsidó messianizmus és a libertárius utópiák tükrében, Michael Löwy szövegeire támaszkodva. Értelmezésében *A császár üzenete* című elbeszélés magányos, szálnalmas alattvalója az üzenet, vagyis a hagyomány átvételéről álmodik, a hírnök azon-

ban a nagyváros jelenléte miatt nem juthat el hozzá. Szintén Benjaminnal foglalkozik Douglas dos Santos, aki a 20-as évek szovjet filmművészetét vizsgálja a Moszkvába látogató marxista gondolkodó írásai és naplója tükrében – a vonatkozó Pudovkin- vagy Eisenstein-filmek kritikátlan felidézésével. Alan David dos Santos Tórma gondolatgazdag és vitakész tanulmánya (*Modern utazások és utópia: az Újvilág prefigurációi Adorno és Bloch között*) a világ beteljesült felfedezése és a beteljesületlen utópiák (metafizikai) ígérete közti feszültséget kívánja érzékeltetni, elsősorban Ernst Bloch *A remény elve* című művének tanulságai nyomán. Adornóval egyetértésben megállapítja, hogy az utópia fogalma újabban pejoratív jelentést kapott, igaz, leértékelődése már régóta tart. A földrajzi utópiák blochi kritikája mellé az utópikus tudat adornói analízisét rendeli, mivel az tartalmazza a váltakozó társadalmi-történelmi helyzetek közepette azt az invariánst, amely hol kulturális, hol pszichológiai, hol pedig egzisztenciális szinten vágyképeket generál. Bloch és Adorno azonosak abban a vélekedésükben, hogy az utópikus hegeli és marxizmus tudat akkor számítja el magát, ha ragaszkodik egy pozitív jövőkép felvázolásához. Bár dos Santos gondolatmentén ott érzi a jövő társadalmának implicit formálási szándéka, írása mégis kellő élességgel veti fel: minden utópiát az a veszély fenyeget, hogy zátonyra fut saját megvalósulásán. Bizonyára ezzel számol, amikor adornói tiltás alá helyezi az utópia ábrázolását. Meglehet tehát, hogy az utópiához mindinkább negatív konnotációk tapadnak – a XX. század kataklizmaszerű eseményei után ezen nincs mit csodálkozni –, de ez legyen és maradjon azoknak az önjelölt társadalommérnököknek a dialektikus fejtörője, akik sosem hihetik, hogy bekövetkezett a vágyott révbeérés, hanem csak szelnék tovább a tengeróceánt Progreszszio nevű hajójukon, soha nem célhoz érve, mindig vágygallyal terhesen, derűs partok közelében is konokul átmeneti megfeneklést remélve.

Rafael Fontes Gaspar a XV. századtól kezdődő és a XVIII. század második felére megszilárdult romkultuszról értekezik, döntően Alois Riegl, Aleida Assmann és Jean Starobinski vonatkozó kutatásai nyomán. Már Petrarcanál a romok pusztulása okozta melankóliáról értesülünk, sőt a II. században Pauszaniasz Periégétész görög utazó és geográfus a romokban heverő, gazfelverte-juhlegelte görög városokról számolt be. Az útleírásokban és az újkori régészeti ásatások nyomán születő ismertetőkben olyan esztétikai minőségek kaptak szerepet, mint a fenséges vagy a festői, amelyek összekapcsolódtak az emlékezet különféle módozataival. Így a XVIII. századig (római) romot „nem azért értékelték, mert a romlás állapotában önmagában »szép« volt, hanem azért, mert egy idealizált integrális formára utalt, amely egy letűnt civilizáció erejének és pompájának tanújaként a sors kiszámíthatatlan-

ságát és az idő múlásának nyomasztó következményeit jelezte.” (74.)

Daniela Blanco Joseph Conrad *A sötétség mélyén* című kisregényét vetette össze Jacques Rancière regényfelfogásával és cselekvéseméletével. Értelmezésében a könyv főhősét, Charles Marlow-t az ismeretlen megismerésének oktalan vágya hajtja. Kalandkeresése és bolyongása közben azonban nem vezérli olyan eszme, amely igazolná tetteit. Úgy tűnik, egyedül a vándorlás vezeti őt, így a regény olyan könyvként jelenik meg, „amely gondolkodásmódunk és a világ érzékelésének átalakítását gondolja el és hozza működésbe”. (100.) A reprezentatív, tett-, cselekvés- és eszmeközpontú utazást új narratív alakzatok váltják fel: a céltalan vándorlás modern toposza, a cselekvés mint tanítás nélküli kudarc, a gondolat mint örület vagy álmodozás.

Juliana Siqueira Franco, a Campinasi Állami Egyetem doktorandusza, Gilda Rocha de Mello e Souza (1919–2005) brazil irodalom- és műkritikus, filozófus 1965-ös olaszországi útjáról írt jegyzetfüzetét mutatja be. Souza, aki az esztétika professzoraként a São Pauló-i Egyetemen kritikusok és értelmiségiek nemzedékeit formálta művészet-felfogásával, két hónap alatt tizenhat olasz várost keresett fel, és a műalkotásokhoz történő zárandoklatokon túl mesterkurzust is tartott az egyik főiskolán a reneszánsz térfelfedezéséről. Az elméleti igénnyel vezetett jegyzetlapokon olyan teoretikusokkal vet számot, mint Erwin Panofsky, Rudolf Arnheim, Heinrich Wölfflin vagy Christian Metz. A kifejezésmód eleganciájával jellemezhető feljegyzései műfaji tekintetben művészetkritikai esszéknek nevezhetők, amelyekben erudíció és költői-zenei prozódia együtt nyújt teljességérzetet az olvasónak. Ehhez érdemes hozzáfűzni, hogy Souza ugyanakkor az *O tupi e o alaúde* (*A tupi és a lant*) szerzője is. Ebben a Mário de Andrade mágikus realista utazóregényéről (*Makunaíma, egy jellem nélkül hős kalandjai*, 1928) írt könyvében Souza egy „szegényes esztétika” mellett érvel, amely nem kiemelkedő remekművekkel vagy általában a műalkotással foglalkozik, hanem – akárcsak Thomas Leddy *Rendkívüli és mindennapi: a hétköznapi élet esztétikája* című könyve – a hétköznapiok jelentéktelen, mégis az élet szövetét jelentő esztétikai jelenségeivel.

Még az első fejezetben találjuk Vinícius de Oliveira Prado (Universidade de São Paulo) *Az út mint metafora* című írását Octavio Paz költészetéről. Prado ihletett nyelvezetű elemzéséből kiderül, hogy Paz a költői írást a járás mimézisének tekintette, az olvasást pedig a természeti világ értelmezési útvonala. Ezt az analógiát főként *El monogramático* című művében (1974) bontogatta gazdagon. Eredője egy valóságos út Indiában, amely a Galtajiszentélyhez, más néven a Majomkápólnához vezet. Paz ezért hasonlítja kötetének címében az embert „nyelvtani

majomhoz”. Költészetében mindenütt jelen lévő téma az idő és a pillanat viszonya, az ellentétek egybeesése és belső feszültségük kitapintása. A majommetafora a mindig kétértelmű nyelvi utazás kifejezése: az elindulás az úton azonos a templom felé történő haladással, mivel elmozdulás és megérkezés mozdulatlansággá válnak, Paz kifejezésével: rögzüléssé („fijeza”). A nyelvi rögzítésen fennakadunk, és elvétjük a célt, amihez közelíteni akartunk. Ezért a nyelvre (vagy a csendre) utalt költő szerint „el lenguaje no habla de las cosas ni del mundo: habla de sí mismo y consigo mismo. (Thoughts of a dry brain in a dry season.)”, azaz „a nyelv nem beszél sem a dolgokról, sem a világról: önmagáról és önmagával beszél. (Egy aszott agy gondolatai az aszály évszakában.)” (82.) A spanyol eredetibe ékelt (és itt Vas István fordításában idézett) T. S. Eliot-sor az amerikai pályatársnál is azt érinti, amire a nyelv képes, meg azt, amire képtelen – vélekedik Prado. Ez a dialektikus játék azután összekapcsolódik a költő és szerelme erotikus együttlétével; külön megemlítendő az „oleaje” onomatopoeitikus értelmezése, amely a hullámtörés, a habos tajték hangjával érzékeltetett közösülés metaforájaként jelenik meg. Szó és test egyenértékű fogalmakká válik, a költészet pedig testivé. Nincs eredeti metafora, amelyhez vissza lehetne nyúlni, „de van az a kép, amely az összes többit magában hordozza: te.” (86.)

A II. szakasz tanulmányai geográfiai utazásra hívnak. Elsőként Karina Dias *Az utazás poétikájáért: a földdel együtt lenni, a tájban lakni* című írása, amely az embernek a tér, a tágasság iránti állandó igényéről ad számot. Filmesként napi empirikus tapasztalata a mozgásban levés – Frédéric Gros *Marcher, une philosophie* című műve nyomán –, az ég intenzitása és a táj élénksége. Dias ihletett, heideggeriánus gondolatai a sétáló ember világát fejezik ki, a talpak költészetét, Thoreau, Rimbaud vagy Péguy érzékenységét, amikor a gyaloglás során megnyitjuk magunkat az élénk érkező világnak. A világukra lelt geopoétikát, azaz a költőien lakozó embert „a táj arra emlékezteti, hogy nincs egyedül, »van valaki a szélben«.” (147.) Eugène Guillevic idézett verssora a tájjal szövődő testvéri kapcsolatról tanúskodik.

Kevesbé meggyőző a szörfőzés „esztétikáját” és „ontológiáját” taglaló Miguel Gally, aki e sportág rajongóit túlélést kereső nomádoknak tekinti: a természeti erők iránti tisztelet mozgatja őket, valamint „a társiasság [convívio] élménye ebben a misztikus univerzumban, körülvéve efemer vízi menedékhelyekkel, amelyek készen állnak a látogatásra”. (158.) A víznél marad az oceanográfia jóval érdekesítőbb vizsgálatával Ruy César Campos Figueiredo is (Universidade do Estado do Rio de Janeiro), aki a mélytengereket felfedező tudomány történetét és ismeretelméleti helyzetét tárta fel. Eredeti megközelítésmódja szerint az óceán egészen Edward Forbes brit

természettudós munkásságáig, tehát a XIX. század derekáiig olyan radikális alteritásként tételeződött, amely valószínűleg episztemológiai vákuumot jelentett a földlakó emberiség számára. A távíróhálózat víz alatti kábeleinek első javítása azonban ismeretelméleti eseménnyel ért fel, mivel a puhatestűekkel és korallokkal borított kábelek azt igazolták, hogy a tengerfenéken is van élet. A felfedezés számos irodalmi és tudományos munkát ihletett Jules Verne *Nemo kapitányától* Vilém Flusser és Louis Bec *Vampyroreuthis infernalis* című, külön zoológiájáig.

Míg Sarah Hallelujah képzőművészként és a vizuális művészetek egyetemi oktatójaként gyaloglás és táj sajátos kölcsönhatásaival foglalkozik Tim Ingold antropológiai felismeréseire támaszkodó tanulmányában (*Gyaloglás a félsivatagi régióban: a történelem újrajrása kollektív testek által*), addig egy másik képzőművészt, Yasmin Adornót az autózás érdeklő (*Tájkép átutazóban*), amihez Jonathan Crary észleléseleméletét kamatoztatja.

A *Városi terek: esztétika, látképek és ornamentika* című III. részben Natalie Scholz (Amszterdami Egyetem, Történelem Tanszék) Nyugat-Németország esetén keresztül mutatja be (a konferencián eredetileg angol nyelven) a háború utáni kozmopolitizmus filmes reprezentációját – és a mítoszképzés visszasságait. Kiindulópontja az, hogy „az utazásról és a hazatérésről szóló történetek erős mitikus potenciállal rendelkeznek az emberi állapotot tükröző esztétikai formákként” (206.), ezért az otthonából elinduló és oda visszatérő egyén története fokozottan mítoszteremtő és kollektív tartalmakat hordozhat. A II. világháború utáni európai újjáépítésből részesülő Nyugat-Németország többek között a Marshall-tervnek köszönhetően gazdasági csodát élhetett át, és a Nyugat mintországaként kezdtek tekinteni rá. A társadalmáról kialakult kollektív mítosz – véli Scholz – leplezte azt a történelmi körülményt, hogy a Harmadik Birodalom utódállama volt. Újfajta kozmopolitizmus volt ez, amely megerősítette a fogyasztói társadalom ígéretét, a világot körbeutazó árucikkei pedig létrehozták a modern fogyasztók békés, globalizált közösségét. Ez a konzumkozmetopolitizmus egyebek mellett azzal tett szert esztétikai jelentőségre, hogy befolyásolta a nyugati országok építészetét és belsőépítészetét, kialakítva a nyugati árucikkkel ellátott modern otthon eszményét. Scholz, feltevéseit alátámasztandó, két német filmet elemez: az 1957-es *Franziskát* (rendezte Wolfgang Liebeneiner), valamint eredetijét 1941-ből: *Isten veled, Franciska!* (rendezte Helmut Käutner). Előbbiben a főszereplő életmódmagazinokat idéző, modern otthona és bútora a sikeres, globalizálódó életvitel és társadalmi rang kifejeződései. Feltűnő azonban, véli, hogy éppen egy olyan film reprezentálja a háború utáni Nyugat-Németországot, amely egy, a náci kultúrával mélyen összefonódott film remake-je (vö. 211.). Scholz részlete-

sen elemzi a két film cselekményét, tárgyi világát és karaktereit, majd megállapítja, hogy mindkettő a világban és a társadalomban való otthonlét helyes és helytelen módjának kérdését veti fel: „A modern nyugatnémet házat feltehetőleg egy esztétikai kozmopolitizmus váltotta meg múltjától, amely maga is a még nem posztkoloniális Nyugat kulturális kontextusából emelkedett ki.” (215.) Ez a Roland Barthes marxista megalapozottságú mítoszfogalmát továbbgondoló megközelítésmód végül a fehér felsőbbrendűséget hirdető, nyugati gyarmati paradigma örökségét kéri számon. Így válik egy releváns filmtörténeti kérdésfelvetésből politikai felhívás és – hadd éljünk dialektikus logikával – ideológiai tömegcikk, amit az önmarcangoló Nyugat háza tájáról érkező elemzések-től már megszokhattunk. Egyik tizenkilenc, másik egy híján húsz.

Jottányit sem különbözik ettől Eduardo de Jesus (Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais) *Az utazás mint politika és meseszöveg Paulo Nazareth és Ana Pi műveiben* című írása. A társadalomtudományi tanszék professzora szintén széles látókörrrel, nagy erudícióval boncolgatja a maga tárgyát, de a végeredményt tekintve elmélkedése arra szolgál, hogy politikai kérdésekkel kösse össze a két művész különféle eljárásokat és technikákat ötvöző alkotásait, tudatosan dacolva a rasszista, kirekesztő kulturális és társadalmi kontextusokkal. Az aggodalmaskodó szerző a kákán is csomót keres: egy helyütt a turizmus programozott és ellenőrzött körülményeiről értekezik, amiről rögvest a korlátozó, „szélsőséges határellenőrzés” jut eszébe; homályos logikáját nyomatékosítandó, összefüggéstelen érvrendszerét meg is spēkeli néhány ütős konkrétummal, migrációs gócpontot jelző helységnévvvel: Calais, Ceuta, Monterrey (vö. 330.).

Újabb német tárgyú tanulmányra bukkanunk, amely nem is állhatna távolabb az iméntitől. Wanderson Barbosa dos Santos (az Universidade de Brasília szociológusa) *Romok, városi térségek és díszek: a tekintet nevelése mint esztétikai alakzat* című tanulmányában Georg Simmel olaszországi utazásaihoz fűz megjegyzéseket. Simmel római (1898), firenzei (1906) és velencei (1907) látogatásáról szóló szövegei a személyiségformálás és a humanista Bildung elveire reflektálnak a német fogantatású szellemtörténet kitüntetett műfajának, a kultúrfilozófiai esszének a nyelvén. A humanista nevelésben központi szerepet játszó esztétikai tapasztalat és a művészetekkel való intenzív foglalkozás egyaránt tetten érhető a simmeli írásokban, aki ezzel a Goethe vagy éppen Karl Philipp Moritz által megkezdett utat folytatja. A Rómáról szóló esszében a város műalkotásként való szemlélése régi és új architektúra vagy múlt és jövő összekapcsolását, lényegében az idő fogalmának újragondolását hívja elő. A Firenze-esszé a bensőséges reneszánsz ápolását hangsúlyozza, ami

ellentétben áll a specializálódó munkával és életvitellel, és közvetít az egyéni műveltség, valamint a történelmi kultúra objektivitása között. Ezzel szemben a tragikus Velence építészete mesterkéltnek, teátrálisnak nevezhető. Megfigyeléseivel – azaz elmélyült kontemplációjával – Simmel a Bildung eszméjéhez illeszti a szubjektivitást, a bensőséges ápolását, az esztétikai személyiség és a művészi érzékenység kialakítását. Santos tézise szerint „a kulturális művelődés az esztétikai tekintet tökéletesítésének eszméjében fejeződik ki, a művészet és az utazás pedig az esztétikai személyiség és a szubjektum interiorizálásának közvetítőjeként érvényesül”. Ezért, szól végkövetkeztetése: „A Simmel-esszék e sorából úgy gondoljuk, hogy az esztétikai nevelés koncepciójának néhány jellemzője konstitutív a kulturális művelődés eszménye számára.” (230.) Az erre irányuló törekvések valóban visszatérően jelen voltak a német utazóknál. A kulturális utazás élménye – Goethe tömör megfogalmazásában – a személyiség igazi újjászületése.

Az ezután következő urbanisztikai-városshociológiai írások közül Eduardo Pierrotti Rossetti építész, az Universidade de Brasília építészeti és urbanisztikai karának professzora kínál tanulságot az *Oscar Niemeyer utazásai* című tanulmányával. A világjáró, több mint húsz országban alkotásokkal rendelkező brazil építész életműve arra figyelmezteti a történetírást, fogalmaz, hogy rendszeresen kutassa az építészek grand tourjait és felgyűlt tapasztalataikat (példaként említhető Le Corbusier keleti utazása, Lucio Costa európai és João Artigas amerikai körútja). Az utazó építés számára az idegen tájak, anyagok, terek és épületek megismerése lehetőséget kínál a kulturális transzferre, a kísérletezésre és a különféle ötletek ötvözésére. Valóban. A kommunista Niemeyer templomok és kápolnák mellett nemcsak a Francia Kommunista Párt Központi Bizottságának párizsi épületét tervezte, hanem részt vett az ENSZ New York-i székházának megalkotásában is.

A IV. részt (*Utazás: roadmovie-k, bolyongások és elmozdulások*) Josef Früchtl filozófusnak (Amszterdami Egyetem) az időutazás esztétikájáról és filozófiájáról szóló írása vezeti fel, amelyben két, újabb készítésű amerikai sci-fi elemzett. A *Csillagok között* (rendezte Christopher Nolan, 2014) és az *Érkezés* (rendezte Denis Villeneuve, 2016) a szórakoztató játékfilm népszerű példái, ami viszont azt is jelenti egyúttal, hogy hiába tűzdelik tele velősnek hitt gondolatokkal és ötletekkel, ezek nem tudják elfeledtetni az átlagosnál igényesebb nézővel a történetmesélést óhatatlanul erodáló logikai és elbeszéléstechnikai gikszereket. Früchtl ez a körülmény láthatóan nem bizonytalanítja el, hanem nagy ívű, Nietzschevel, Heideggerrel és Gadamerrel fűszerezett gondolatmenetben fejtegeti, hogy a két film a mozi filozófiai-ontológiai szintjét objektiválja,

és olyan „kinematikus utazásra” (293.) invitál, amely lehetővé teszi a néző számára, hogy úgy mozogjon az időben, mintha az tér lenne, illetve a térben, mintha az idő lenne. Früchtl általában is a film médiumának tulajdonítja ezt a sajátosságot, és meglátása szerint különösen az 1970-es évek óta szaporodtak meg az olyan alkotások, amelyek kifejezetten a film ezen mediális jellemzőire reflektálnak. Ez feltétlenül pontosítandó: a film médiuma valójában az első vágás megjelenésével reflexív viszonyba került saját kinematikus vetületével és a „téridő” fellazításának lehetőségével.

Jóval fontosabb Keyla Andrea Santiago Oliveira (Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul) szövege Satyajit Ray 1955-ös mesterművéről, *Az út énekéről*. Oliveira – rögtön tegyük hozzá: teljes joggal – Tarkovszkijhoz hasonlítja a bengáli rendező emberi és művészi magatartását. Gondosan összeszámolja a film esztétikai erőnyeit: a klasszikus cselekményvezetés drámai ívét, az elsőrangú hangmérnöki munkát, a leginkább szitárt, tablát, fuvolát használó kísérezőnet (Ravi Shankar szerzeménye), az érzékeny fényképezést, a hosszú beállítások elmélyült szépségét, a remekbe szabott, realista mise-en-scène-t, végezetül az érett, felemelő filmpoézist. Oliveira a természetes fény használatát is említi, amit érdemes azzal kiegészíteni, hogy az igen szűkös költségvetésből készülő filmhez Ray és nagyszerű operatőre, Subrata Mitra a forgatási helyszíneken kifeszített nagy, fehér ruhaanyagokat használt a megfelelő fényerő és -eloszlás érdekében. Ezt az úgynevezett bounced light technikát aztán 1954-től rendszeresen alkalmazták, jóval azelőtt, hogy Sven Nykvist, Ingmar Bergman szintén kivételes tehetségű operatőre ugyanígy tett volna a *Tükör által homályosan* című filmben (1961). *Az út éneke* „egy olyan, gyermekkorba vezető utazás, amelyet egy kevésbé naiv megértés jellemez; zseniális megértése annak, hogy mit jelent gyerekeknek lenni, gyermekkorban élni”. (307.) Ray a maga kifinomult, mégis egyszerűnek ható nyelvezetével lírai-realista látomást valósít meg, örökérvényű mondanivalóval. Kifejezetten izgalmas felvetés a nagynéni alakjában a (bengáli) kultúra kollektív lelkiismeretét megpillantani. Egészítsük ki azzal, hogy Ray a némi színházi és némafilmes tapasztalattal rendelkező, nyolcvanesztendő Chuni-bala Devit kérte fel a szerepre, aki nemcsak alakításával, hanem alaposságával is kiváltotta a fiatal rendező csodálatát. Nem beszélve arról, hogy addig senki nem látott ilyen idős nőt indiai filmben. Híres az a fenyegető, a halált előrevetítő jelenet, ahol végre teljesül a főhős kisfiú nagy kívánsága: a távolból állandóan hallható, mégis elérhetetlennek tűnő vonat megpillantása. Oliveira nem említi, de maga a rendező is ezt tartotta filmje egyik legihletettebb jelenetének. A szerzővel teljes egyetértésben állítható: Ray kivételes szépségű, széles körben máig ismeretlennek mondható filmje

a maga árnyalt textúráival másképpen nem elnyerhető tapasztalatokkal gazdagít.

Pollyanna Rosa Ribeiro (Pontificia Universidade Católica de Goiás) szintén egy, a gyermeki nézőpontot érvényesítő filmről írt (*Josué és Dora útja a Központi pályaudvar című filmben*). Az 1998-as *Central do Brasil* a brazil filmtörténet meghatározó alkotása. Megerősíthetjük a szerző François Truffaut-tól kölcsönzött vélekedését, miszerint „a mindennapi életben betöltött jelentőségükhöz képest a gyerekek alulreprezentáltak a filmművészetben”. (322.) Ez annak ellenére is általános érvényű megfigyelés, hogy tudunk kivételes filmtörténeti korszakokról vagy pillanatokról, amikor a gyerekek látásmódja alkotta a filmpoézist magát, példának okáért az olasz és brit neorealista egy-egy rendezőjénél, az összehasonlíthatatlan Ozu Jaszudzsi-rónál vagy tartósabban, hosszú éveken át, az iráni első és második új hullám alkotóinál (Kiarostami, Panahi, Majidi és mások). A Walter Salles rendezte filmben az apját kereső kisfiú és Dora, a nyugdíjas tanárnő utazása a sertão, vagyis a brazil hátsó rész északkeleti részének jellegzetes panorámája, egy zavarba ejtően sokszínű valóság előtt zajlik. Josué és Dorát az önismeret gyakorlására és egymás megismerésére szorítja a közös utazás. Ribeiro filmelemzését Jorge Larossa Bondia spanyol filozófusnak az élmény és tapasztalás hermeneutikájáról szóló elmélete nyomán készítette el, aki az utazó léthelyzetét az ismeretlenre, előre nem láthatóra, előre ki nem mondottira való nyitottságként érti. Ezen túlmenően pedig eredeti értelmezését adta a film ritmusának, amennyiben annak lassúságát és a narráció felfüggesztését hangsúlyozva rámutatott arra a lüktető mozgásra, amely a képek előtere és a szekondok között jön létre. Érvelésének ezen a pontján egyetértően idézte Tarkovszkijt: a különféle esztétikai eszközök szövedéke teremti meg a filmművészet költői logikáját.

Vándorló eszközök: a művészeti médiumok és kritikai meglátásaik a mobilitásról címmel Daniel Hora és Miro Soares (Universidade Federal do Espírito Santo) ideológiai mellékzörejek nélkül, tárgyyszerűen ír a Flusser értelmében vett technikai képről, amelyet összefüggésbe hoznak más teoretikusok (Gilles Deleuze, Félix Guattari és Paul Virilio) felvetéseivel. A fényképből és a filmből kiindulva az érdeklőket, hogy miként különbözteti meg magát a technikai kép a korábbi jelentéshordozó eszközöktől – egészen a digitális és posztdigitális művészeti médiumok képalkotási technikáig. Rövid tanulmányukban meggyőzően érvelnek amellyel, hogy a művészet térben és időben „vándorló” eszközei és technikai apparátusa folytonos megújulást biztosít, valamint kifejezetten elősegíti a befogadó virtuális utazásait. Példatárunk ugyanakkor meglehetősen véletlenszerűnek tűnik: a korai metropoliszfilmek (Paul Strand és Charles Sheeler közös alkotása

New Yorkról, az 1921-es *Manhattan*, Alberto Cavalcanti párizsi *Rien que les heures*-je 1926-ból), a *Szelíd motorosok* (rendezte Dennis Hopper, 1969), Wim Wenders európai tematikájú és stílusú filmjei, az amerikai mozi látnokának, David Lynchnek a húszezer mérföldet átfogó *Interview Project* című filmje (2009) vagy éppen Ősz Gábor *Utazó tájak* (2002) című fotósorozata. Ezekkel szemben megemlíti az egyetlen helyszínre összpontosító alkotásokat is: míg Michael Snow az észak-kanadai természeti táj terét fürkészi (*La région centrale*, 1971), addig a stop motionnel kísérletező Jonas Mekas az idő dimenziójában vizsgálódik (*Cassis*, 1966).

Az V. fejezet a *Vándorlások, zarándoklatok és sodródás* címet kapta. Ebből is emeljünk ki egy tanulmányt. Pedro Oliveira Braule (Universidade de Brasília) a rögzített zene és a zenei előadás közötti élmény alapvető különbségeiről töpreng. Amit a popzene kapcsán felvet, az erősen közelít ahhoz, ahogyan Roger Scruton utolsó könyve, a *Music as an Art* elemzi a klasszikus zene helyzetét korunkban. (A magyar kiadása megjelenés alatt van az MMA Kiadónál.) A konzervatív angol filozófushoz hasonlóan kritizálja a zenei kultúra tömegessé válását, a zene új kontextusokba helyezését, valamint a művész és hallgatósága közötti távolság növekedését. Ami a hangrögzítés előtt társadalmi esemény volt, állítja Braule, az mindinkább magánjellegűvé vált, és alárendelődött a hallgató akaratának. Ez kétségtelenül igaz. Ráadásul a hangrögzítés a legkülönfélébb, korábban sosem tapasztalt jelenségeket vonta magával. Emlékszünk Glenn Gould extravagáns álláspontjára, aki pódiumművészként azt javasolta, hogy tilt-

sák be a tapsot. De felidézhetnénk olyan koncerteket, amelyeken csak a közönség volt jelen: a régen elhunyt művész, példának okáért Szergej Rahmanyinov játékát gépzongora segítségével elevenítették meg.

Végezetül térjünk vissza a kötet bevezetőjéhez. Ezeknek a hol új utakat nyitó, hol vakvágányra tévedő tanulmányoknak a szerkesztői leszögeznek: minden lehetséges analógiára nyitottnak érzik magukat (7.). Ezt be is teljesítik. Bejárják az utazás-toposz számos értelmezési körét, és eljutnak egészen a felfedezésnek álcázott gyarmatosító utazásokig. Divatos, emelkedett szempontot érvényesítenek. Nem feledkeznek meg arról sem, hogy hitet tegyenek a nyitott határok utópiája mellett: „Látjuk a jelenlegi lezárást és a nemzeti határok létrehozását is a falak építésével és a migránstömegek menekülttáborokban való viszatartásával. Új narratívák születnek ebből, és a fájdalom és a kitelepítés azon régi tapasztalataihoz kapcsolódnak, amelyeket a jobb életet kereső emberi csoportok tehetlenségének érzése vált ki.” (9.) Ugyanitt „a bolygó közös talajára” hivatkoznak. Régi szólamok ezek. Vakarhatja is a fejét az olvasó: hiszen a politikai aktorokká vált művészekről szóló kisszámú tanulmány nem támasztja alá a szerkesztők közös kiáltványát. A kötet egészéből ezzel éppen ellenkező benyomásunk alakult ki: a szerzők többsége – mondjuk így – helyén kezeli a felmerült problémákat, nem kívánja gyakorolni a mindenre való nyitottság erényét, és nem sorakozik fel ennek a számos fontos esztétikai kérdést felvető, végül azonban arány- és irányvesztetté vált kötetnek a szerkesztői mögé.