

H. NAGY PÉTER

## Chiaroscuro-technika,

avagy Létesíthető-e kapcsolat Galileo Galilei és Lady Gaga között?

1 David BUCKLEY,  
*David Bowie*, ford.  
Vizi Katalin,  
Cartaphilus  
Könyvkiadó,  
Budapest, 2010,  
291. (Kiemelés  
tőlem, HNP.)

A tudománynépszerűsítő irodalomban akad egy szöveghely, amely Galileo Galilei tevékenységéről szól, ám a tudóst kevésbé közismert oldaláról mutatja. Ez a felettébb érdekfeszítő életrajzi adat természetesen Galilei tudományos látásmódjával van kapcsolatban, de azt művészi kontextusban láttatja. Mielőtt erre rátérnénk, máris ugrunk egyet, és egy másik szöveghelyet idézünk fel. David Buckley média-történeti szempontból megfelelően kondicionált, David Bowie-ról szóló monográfiájában a popsztár 1976-os turnéjáról a következő olvasható: „Bowie a megvilágítást festékként használta, a színpadot különféle intenzitású fehér fényekben fűrésztötte, azaz az előadás a *chiaroscuro-technika*, vagyis a világos és sötét tömegek művészi szétosztására épült. A vakító fény szinte fáj a szemnek, és nem véletlenül: a cél a közönség elvárásainak összekuszálása volt. »[...] Bowie a színpadot a az expresszionizmus fekete-fehér ragyogásában tárta a néző elé, ami a zene nyersségét hangsúlyozta, saját magát pedig egy kabaré fehér inges, fekete öltönyös előadójaként állította be. [...]« A pop műfaján belül ez a technika a Velvet Underground-turné Andy Warhol által rendezett előadásaitól eredeztethető.”<sup>1</sup> Az előadássorozat, amiről szó van, a zenész *Station to Station* című, vagy *White Light* tourként emlegetett produkciója.



A chiaroscuro-technika alkalmazása mentén fogunk továbbhaladni, de előbb vessünk egy futó pillantást *David Bowie* tevékenységére. Praxeológiai szempontból megemlítendő, hogy Bowie nevéhez köthető a sztárságról való gondolkodás mássága, mely a mai napig meghatározza a popművészek attitűdjét. Konkrétan: az 1971-ben megjelent *Hunky Dory* című album B oldalán található három tribute-szám, melyeknek azonosítható címzettje van. Az *Andy Warhol* és a *Song For Bob Dylan* a jelölt alkotókhoz, a *Queen Bitch* pedig a Velvet Undergroundhoz, pontosabban Lou Reedhez szól. „Ezekkel a számokkal – írja a monográfus – Bowie újradefiniálta a »popsztár mint rajongó« kategóriát, eltörölte a két csoportot elválasztó határokat.”<sup>2</sup> Ezzel a gesztussal Bowie elindította az önmagára reflektáló pop folyamatát, melyben az alkotót ért hatások nem maradnak rejtve a közönség elől. A produkciók hatásösszefüggéseinek a felnyitása egyrészt ráirányítja a figyelmet a pop történetére, másrészt eltolódik a posztmodern érzékenység felé. Ez az alapja a Ziggy Stardust figura létrehozásának is. Ziggy Bowie talán leghíresebb karaktere, egy fikatív, androgün rocksztár, a hasonmás, aki a teremtőjéből sztárt csinált.

Ebben a viszonyrendszerben, sőt már a 60-as évek végén, kialakul egy témacentrum Bowie dalszövegeiben, mely az „élet = színház” toposz módosított változataként a mindennapi élet mozzajlegét járja körül. Evidens példaként a *Maid of Bond Street* említhető itt 1967-ből, melyre Buckley is utal könyvében (a dalszöveget a saját lejegyzésében közölve, ezt idézzük): „This girl her world is made of flashlights and films / Her cares are scraps on cutting room floors” („Itt ez a lány, világa vakuvillanásokból és filmekből áll össze, ám mindaz, ami számára fontos, jelenleg ott hever a vágószoba padlóján”). A médium működéséről leolvasható eljárás szerint az identitás és a belső hasadásból keletkezett részek szembenállása a kész film és a kivágott jelenetek kettősségében ragadható meg. Az ehhez hasonló elemek Bowie-nál a mediális környezet prefiguráló jellegét hangsúlyozzák, illetve a különböző médiumok eljárásait összefűzik a nyelven keresztül a látvány működésével.

Buckley valószínűleg ott tapint rá leginkább Bowie intermedialis érzékenységére, amikor a klipkorszak kihívásairól beszél. Bowie ugyanis a popot nem csak hangélménynek tekintette, hanem vizuális közegnek is, ezért videoklipjeiben arra törekedett, hogy az információrétegek túlfussanak a dalszövegen és függetlenedjenek a nyelvi kötöttségektől. „A videoklipnek – írja Buckley – ki kellett állnia a többszöri befogadás próbáját, és ezt a kihívást Bowie boldogan vállalta. Számára a videoklip mindössze egy újabb formátum volt, amelynek segítségével megjeleníthette az elméjében a zene és a képek közt zajló, folyamatos párbeszédet.”<sup>3</sup> Pop, üzlet és videoművészet összekapcsolása a 80-as évek elején olyan fejlemény volt, melyet bátran a popkultúrát megújító fejlemények között tarthatunk számon. Valószínűleg a korszak egyik legizgalmasabb klipje a *Fashion* (Bowie és David Mallett közös munkája), melyben a színpadi szereplést megörökítő filmrészlet, a két minireklám és a dalszöveg a

2 Uo., 117.

3 Uo., 373.

4 KÉKESI KUN Árpád,  
*A rendezés színhá-  
za*, Osiris Kiadó,  
Budapest, 2007,  
427.

fogyasztói kultúrának tart tükröt, miközben hozza a rock-ikon és a rajongó szerepét kölcsönös áthatásként érvényesítő szemléletet is.

A kreatív ellentmondásokból, pop art alakzatokból, sci-fi-  
elemekből, szexuális többértelműségből, a teatralitás kiterjesztéseiből  
stb. építkező Bowie-életmű rendkívüli hatással volt az ifjúság kultúrájá-  
ra. Az egyenruhaszerű, tehát változatlanként tételezett rajongói identi-  
tást kimozdította statikusságából, és éppen azzal szolgáltatott példát,  
hogy a stílust dinamikus tényezőként közvetítette. Ezzel részben a  
határok bizonytalanságára terelte a figyelmet, másrészt arra, hogy a stí-  
lusok összeolvadhatnak. Ugyanakkor Bowie azzal teremtett sablont,  
hogy éppen annak stabilitását kérdőjelezte meg, aminek előfeltétele a  
kulturális poliglottokra irányuló médiafigyelem, illetve az én/test cent-  
rum és a tonális központok viszonyának a folytonos reflektálása és  
átrendezése. A Bowie-attitűd originális konstrukciós elve az e kettőt  
(tehát a nemi, alkotói, magánemberi identitást, a maszkokat és a zenei  
világ rétegzettségét) összekötő performatív rendszer meghökkentő,  
de sokszor parodisztikus kezelésében ragadható meg.

Visszatérve a chiaroscuro-technikára, elmondható, hogy mindar-  
ra, amire a fény alkalmas egy előadás során, alighanem Robert  
Wilson rendezéseiben találjuk a legkomplexebb példákat. (Nem  
véletlen, hogy a színházkritika Wilsont a fény mágusaként emlegeti.)  
A fény szerepének Wilson rendezői színházában betöltött funkciójá-  
ról Kékesi Kun Árpád így ír: „A szubtilis fényváltások szakadatlan sora  
[...] a fény komplex struktúráját alakítja ki, amely miatt páratlanul  
gazdagnak, telítettnek hat Wilson bármely rendezése, noha távol áll  
a show-műsorok, popkoncertek opulens látványvilágától. Színpadi  
fényképeinek ismertetőjele a hátulról »beépített«, már-már tonnák-  
ban mérhető fény, amelynek sugarai szétterülnek az eléje állított, a  
színpadot teljes szélességében lezáró háttérvásznon (ténylegesen  
műanyag fólián), s nem látszik a forrásuk.”<sup>4</sup> Az így kialakított fényfal  
lehetővé teszi a tárgyak és alakok tűpontos kiemelését, s amikor a  
mélységélesség eltüntetésével monokrómba, fekete-fehérbe vált a  
színpadkép, olyan hatást kelt, mintha fotót vagy valamilyen síknyo-  
mású felületet (illetve távol-keleti aperspektivikus ábrázolást) látnánk.  
Érdekes módon viszont ugyanez alkalmas a színpad sajátos *térré* ala-  
kítására, mely a fény képeként a mozgó testek plaszticitását érzékel-  
teti, és a színpad egyes zónáiban megnöveli a mélységérzetet.

A vizuális komponálás Wilson-féle változata mellett a film noir vagy  
mondjuk Peter Greenaway filmjeinek (pl. *Prospero's Books*) világítás-  
technikája ugyanúgy alkalmas lenne arra, hogy a szóban forgó eljárás,  
fénykezelés művészi alkalmazását szemléltessük; de David Bowie után  
a popkultúra kijelölt terepén maradunk, és egy klipet veszünk szem-  
ügyre. Lady Gaga *Dance In The Dark* című számának klipje nem tarto-  
zik a popikon legnézettebb darabjai közé, de van benne egy olyan  
megoldás, amely miatt bekapcsolhatjuk a gondolatmenetbe. Előbb  
azonban idézzük fel a dal azon rétegeit, melyekre a *The Performances  
Studies of Lady Gaga* című tanulmánykötet felhívja a figyelmet. Ezen a  
ponton a dalszöveget az értelmezéseivel együtt olvassuk.



5 Elizabeth Kate SWITAJ, *Lady Gaga's Bodies: Buying and Selling The Fame Monster* = Richard. J. GRAY II ed., *The Performance Identities of Lady Gaga: Critical Essays*, McFarland & Company, Inc., Publishers, Jefferson, North Carolina, and London, 2012, 48.

6 John FISKE, *Madonna*, ford. CZIFRA Réka = *Vizuális kommunikáció: Szöveggyűjtemény*, szerk. BLASKÓ Ágnes – MARGITHÁZI Beja, Typotex Kiadó, Budapest, 2010, 371.

A *Dance In The Dark* a női testet olyan szörnyként írja le, amely egy Frankensteinszerű szépségipar terméke, illetve számba veszi azokat a hölgyeket, akik ennek következtében tragikus véget értek (Marilyn Monroe, Judy Garland, Sylvia Plath, Diana hercegnő, JonBenét Ramsey). Elizabeth Kate Switaj szerint a dal arról szól, hogy a nőiség, a feminitás heteropatriarchális konstrukciója groteszk, elnyomó hatással van a női testre és pszichére.<sup>5</sup> Ez a kritikai mozzanat részben megfigyelhető volt már Gaga másik, Bowie mellett legfontosabb elődjénél, Madonnánál is. John Fiske *Reading the Popular* című könyvében kifejti, hogy a popipar és a Madonna-jelenség milyen pontosan kapcsolódott össze, milyen ideológiakritikát közvetített. A férfifantázia megtestesítőjeként identifikálható énekesnő (ezért az utalás Marilyn Monroe-ra, ill. a Boy Toy stílus) látszólag az alárendeltség érzését erősítette fel, de úgy, hogy egyben az ellenállás jelzéseit is képes volt előhívni. Ebből a „repedésből” vezethető le, hogy Madonna valójában „megtagadja vagy kigúnyolja a nőábrázolás patriarchális konvencióinak maszkulin olvasatát”.<sup>6</sup> Gaga nem csak Madonna vizuális ikonográfiáját veszi át módosítva, de a hozzá társított jelentésmozzanatokat is továbbfűzi.

Jennifer M. Santos nem különben fontos tanulmányában így fogalmaz a *Dance In The Dark* kapcsolatban: „A dalszöveg hősnője [...], a Másik tipikusan azokra a gótikus szörnyűségekre emlékeztet, melyek benépesítik a populáris kultúra könyveit és filmjeit, biztonságos távolságból tárva fel a határrepszto nem normatív gendert és szexualitást olyan felismerhető szörnyű testeken keresztül, mint Frankenstein teremtménye, dr. Jekyll Hyde-ja, Drakula és a különböző gyermekező szörnyek. Természetesen a szörnyek sorsa, akárcsak Gagáéi is, hogy megöljék őket annak érdekében, hogy normalizálják a nemi szerepeket és a nem fenyegető testeket, gyakran a tehetetlen hősnőt védve a sötétség mélységeiben lesben álló féktelen vágytól

7 Jennifer M. SANTOS, *Body Language and „Bad Romance“: The Visual Rhetoric of the Artist* = Richard. J. GRAY II ed., *The Performance Identities of Lady Gaga*, 56–57.

8 Jennifer M. WOOLSTON, *Lady Gaga and the Wolf: „Little Red Riding Hood“*, *The Fame Monster and Female Sexuality* = Richard. J. GRAY II ed., *The Performance Identities of Lady Gaga*, 117.

9 KALMÁR György, *Testek a vásznon: Test, film, szubjektivitás*, Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2012, 50.

és étvágytól.”<sup>7</sup> Santos részben arra a megkettőződésre utal, mely a dalszövegben a női karaktert egyszerre láttatja a fény és a sötétség, a nyilvános és az elzárt szféra szörnyfigurájaként. (Ez egyben az album, a *The Fame Monster* kontextusában a hírnév árnyoldalainak reflexiójára vonatkozatható.) Érdekes lehet továbbá, hogy az említett sztárok (áldozatok) a következő imperatívusz kontextusában szerepelnek: „Find your freedom in the music / Find your Jesus, find your Kubrick” („Találd meg a szabadságodat a zenében / Találd meg a Jézusodat / Találd meg a Kubrickodat”), melyben a megváltás és az élművészet azonosítása (Jézus/Kubrick) egy másik aspektusból, a hit és a karrier, az önfeladás és a profizmus kölcsönviszonyában láttatja a kettősséget. Ugyanakkor arra is utalhat, hogy meg kell találni azt, aki inspirál, vagy – ebben az esetben Kubrick neve allegória lenne –, aki jól megrendezi az egészet, a sztárt mintegy előállítja, megkonstruálja.

A főhősnő hasadtságát Jennifer M. Woolston is említi mikroelemzésében, szerinte a dal egy farkasnőt (she-wolf) mutat be: „Lady Gaga utal egy klubban táncoló nőre, megjegyyezve, hogy a nő holdfényben mozog és üvölt egy férfira. Gaga tovább fejtegeti, hogy a nő egy róka (vixen), aki elképesztően ügyes a táncparketten. Azzal, hogy Gaga a holdfényben táncoló – és üvöltő – nőről énekel, elismeri, hogy a nők szépségek és szörnyetegek is lehetnek egyszerre. A sötétség itt az olvasókat az erdőre emlékeztetheti – arra a helyre, amely félelmet keltett Piroskában –, mely a farkas számára viszont a szabadságot és a menedéket jelenti. A nő a dalban, aki élvezzi a sötétet, egy olyan nőt szimbolizál, aki magába foglalja az utóbbi természetét, amikor senki nem figyel. Gaga maga megjegyezte, hogy a dal egy olyan lányra fókuszál, aki nem igazán érezte magát kényelmesen nemi aktus közben.”<sup>8</sup> Woolston szerint tehát Gaga a belső állatra utal, egy hibrid nőkép alanyára, akit éppen a dualitás bemutatásán keresztül ünnepel. (Kiterjesztve ezt a képet azokra a hírességekre, akiket ugyanebből az anyagból szabtak.) Ezek után rátérhetünk arra, hogy látványként hogyan működik a dal, pontosabban arra, hogy milyen képi megoldásokkal él az audiovizuális közegben.

Kalmár György a következőképpen nyilatkozik a videoklip érzékenységéről *Testek a vásznon* című könyvének Lady Gagáról szóló fejezetében: „A videoklip műfaja különösen érdekes és értékes lehet a kultúratudomány számára, amennyiben sokkal gyorsabban és érzékenyebben képes reagálni az adott történelmi, kulturális pillanatra, mint a (nagyobb átfutási idővel készülő) film. De nyilvánvalóan nem is egyirányú kapcsolatról van szó: a videoklip, épp népszerűsége, valamint a televízióban és az interneten való könnyű hozzáférhetősége folytán sokkal inkább együtt él az adott kor kultúrájával, és sokkal közvetlenebbül formálja is azt, mint a legtöbb hagyományos kulturális forma.”<sup>9</sup> Ez fontos fejlemény, de másfelől a popalkotók – David Bowie nyomdokain haladva – azért fordulnak a klip műfaja felé is, mert olyan médiumkapcsolási lehetőségeket rejt, melyek a dalok forgalmazásában előnyösek. Ha egy dalból klip készül, akkor újabb intermedialis váltáson megy keresztül, a hang fel fogja idézni a vizu-

ális anyag szegmenseit, és fordítva. A klip befogadása közben tehát részben arra is érdemes figyelni, hogy a képi rendszer hogyan módosítja a dal tétélezett (pl. a szöveghez társított) üzenetét.

A *Dance In The Dark* klipverziója egy fekete és egy fehér szerkós team pantomimszerű tánckompozíciójának váltakozására épül. A megalkotottságot hangsúlyozó kinetikus szerkezet mechanikusságot és stilizáltságot kölcsönöz a látványnak, miközben a zenével összhangban mozgó testek a két színpadon nagyjából ugyanazt a koreográfiát követik, ami azt is sugallhatja, hogy a kettő egymás változata. Ezt a réteget keresztezi az éneklő narrátor, aki egy ágyon vonaglik, illetve a szoba falán lévő képeken (tükörkőn) nem identikusan megsokszorozódik (a tükörképek elválnak a központi alaktól). A fekete és a fehér ruhás főtáncos mellett a narrátort is Gaga alakítja, a klipben tehát ilyen szinten is végbemegy a multiplikáció. (A kontextust ezen a ponton nem tárgyítjuk tovább, de megemlítenéd, hogy a fekete/fehér-dinamika – többek között – Gaga legnézettebb klipjében, a *Bad Romance*-ban is visszatér.) A szerep és a narráció képeinek váltakozását megszakítja még egy szint, mely értelmezői képek sorozataként fogható fel. Különbéle feliratok előtt/elé beállított sziluetteket látunk, de a Robert Wilson-típusú megvilágításnak köszönhetően az előtérben álló alakok sötétek, síkhatásúak.

A klip egyik képi poénja erre a megoldásra épül, ugyanis a csókolózó figurák biológiai neme akkor lesz látható, amikor a fény ezt lehetővé teszi a klip végén, a szétváló fejek ily módon szó szerint homoerotikus megvilágításba kerülnek. Közben a narrátort is megpillantjuk egy rövid snitt erejéig olyan oldalbeállításban, mely az árnyékát teszi kivehetővé a mögötte lévő falon, illetve korábban a fehér színpadi dizájnt látjuk társított (és egyfajta kukucskáló) beállításban, a két szemlélődő néző viszont nemcsak háttal áll a kamerának, de sötétben is van. Ezek a mesterséges viszonyok, az árnyék és a fény kezelése a *Dance In The Dark* különböző szintjein arra utalhat, hogy a sötétség nem pusztán a dalszövegben elmondott szörnyszerűséget, de a nemi identitást is elfedi. A figurák dualitása, a takarás és a felfedés tehát a klip vizuális lehetőségeiből és az alkalmazott fénytechnikából is kibontható, ami növeli a dal tematikai komplexitását.



Végül, de nem utolsósorban érdemes azt is figyelembe venni, hogy a *Dance In The Dark* hogyan működik egy élő Gaga-showban. A *The Monster Ball Tour* Madison Square Gardenbeli felvétele 2011-ből megtekinthető DVD-n, illetve a produkció nyitányáról Katrin Horn egyik tanulmányában is olvashatunk. A show, a posztapokaliptikus buli a *Dance In The Dark*kal kezdődik. Amikor kivilágosodik a színpad, egy városképet látunk, Lady Gaga egyelőre árnyékban áll egy lépcső tetején. A city módosított New York-i utcarészlet, mely egy hotel körüli lepukkant negyedre emlékeztet. A falakon neonfeliratok olvashatók: halálesetek, autóbalesetek stb. reklámjai, a jó étel egy szintre helyeződik a drogokkal és a szeszitalokkal, az implantátumoktól kezdve a szexig minden egyenértékű

10 Katrin HORN,  
*Follow the Glitter  
Way: Lady Gaga  
and Camp* =  
Richard. J. GRAY II  
ed., *The  
Performance  
Identities of Lady  
Gaga*, 90–91.

11 Brian Cox –  
Andrew COHEN, *Az  
univerzum csodája:  
az ember*, ford.  
BOTH Előd, Akkord  
Kiadó, Budapest,  
2016, 51.

és elérhető ebben a furcsa hotelben. Ezzel a képpel íródik bele a turné elejébe a popkultúra dekadenciája, a szépség romlása iránti megszállottság.

Ennek a közegnek a tematikus hangsúlyait veszi fel nyitódalként a *Dance In The Dark*. A kettős életet élő médiasztárok identitása összeolvashatóvá válik a városi kultúra bemutatótereként funkcionáló színpadképpel, egymásba csúszthatató, s ezzel Gaga arra a hasadtságra reflektál, hogy a személyes vívódásokat és a nyilvános képet a tömegmédiában mesterségesen kettéválasztják, és távol tartják egymástól. Ehhez a duplikátumhoz és színpadi atmoszférához illően Gaga sziluettjét egy vászon takarja, a dal közben G lejön a lépcsőn, melynek karfája injekciós tűkből áll. Gaga szerkója egy hatalmas válltöméses kosztüm (nadrág nélkül). Horn szerint „A jelenet evokálja és parodizálja is egyben az általános showbiz trópus, a klasszikus díva belépőjét, mint amilyen Norma Desmondé a *Sunset Boulevard* öregedő sztárjáé, míg a tűk utalnak a drogfüggőségre és a plasztikai sebészetre is. A *Dance In The Dark* továbbá összeköti a kommentárokat a hírnév és a nyilvános nyomás, valamint a nők potenciálisan destruktív testképének általánosabb vizsgálatával. A neonfeliratok pedig szó szerint kifejezik ezt a szexi/csúf kettősséget.”<sup>10</sup> A színpadkép és az előadás tehát nem pusztán illusztrálja a dalszöveget, és nem törekszik a klip megjelenítésére, hanem újabb réteget visz fel azokra. Az élő show ily módon újrapozicionálja az érzékeket, a sötétből előlépő Gaga pedig a testi elrendezésen, illetve a jelmezen keresztül újraépíti, de részben el is téríti a *Dance In The Dark* üzenetét.

Bowie és Gaga, a fényhez való viszony egy-egy popkultúrabeli példája után térjünk rá az emlegetett szöveghelyre a tudománynépszerűsítő irodalomból. Brian Cox és Andrew Cohen *Az univerzum csodája: az ember* című könyvében szerepel egy rész Galilei praxisáról. „Galilei egyetemi évei kezdetén orvostudományt tanult, de érdeklődése hamarosan a művészetek és a matematika felé fordult. Pisai orvosi tanulmányai után csak 1589-ben tért újra vissza szülővárosába, ahol a matematika professzorává nevezték ki. Közben azonban egy évet Firenzében töltött, ahol a perspektíva tudományát és a chiaroscurot nevezett módszert tanította. A chiaroscuro a fény és az árnyék tudománya, a fényviszonyok alkalmazása a térbeliség érzékeltetésére (elsősorban a festészetben), amibe beletartozik a fényforrások és a megvilágítás módjának tanulmányozása is. A chiaroscuro volt az egyik legfontosabb, Galilei korában újdonságnak számító képzőművészeti technika, ami lehetővé tett a vásznon egy újfajta realista ábrázolást.”<sup>11</sup>

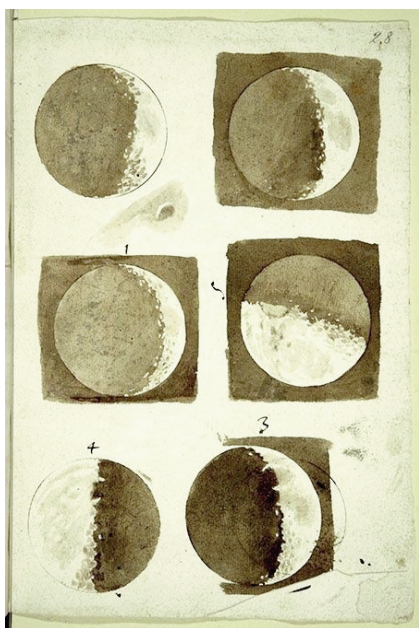
Galileit valószínűleg erről az oldaláról kevesebben ismerik, tudományos tevékenysége mellett eltörpülni látszik a képzőművészettel való kapcsolata. Galilei azonban nagyon is sokat profitált a művészi alkotások technikai elemzéséből, amit kamatoztatni tudott a csillagászati megfigyelései értelmezésében is. A háromdimenziós testekre eső fényhatások tanulmányozása olyan eredményhez vezetett, amely hozzájárult a korabeli kozmológia egyik tantételének korrigálásához.

Galileinek a Holdról készített forradalmi képeiről, hat darab vízfestményről van szó, melyeket a chiaroscuro-technika elsajátítása tett lehetővé. Cox és Cohen ezért joggal – és felettébb találóan – aposztrofálja a tudóst olyan valakiként, aki matematikusként gondolkodott, de a művész szemével látott.

„Gyakran ismételt megtekintésükből – írja Galilei – azt a következtetést vontuk le, hogy biztosra vehetjük: a Hold felülete nem kisimított, változatlan és pontosan gömb alakú, ahogy a filozófusok nagy serege vélekedik róla és a többi égitestről, hanem ellenkezőleg: egyenlőtlen, érdes, mélyedésekkel és kiemelkedésekkel teli, éppen úgy, mint magának a Földnek az arculata, mely hegységekre és völgyek mélységeire oszlik itt is, ott is.”<sup>12</sup> Ezt a megfigyelést természetesen egy technomédium, a távcső segítette elő, az ábrázolását azonban a művészeti technika tette lehetővé. Ugyanakkor mindez óriási szellemi teljesítmény volt, ugyanis Galileinek (és Keplernek is az ellipszispályák bevezetésekor) el kellett szakadnia attól az évezredek hagyománytól, gondolati kötöttségtől, ami a gömb tökéletességét előfeltételezte az égitestek leírásában.

12 Galileo GALILEI, *Csillaghírnök*, ford. CSABA György Gábor = COX – COHEN, *I. m.*, 52.

13 *Uo.*, 53.



A történet azonban úgy lesz kerek, ha felidézzük azt is, hogy ezek a Hold-ábrázolások miként hatottak vissza a művészetre. Galilei megmutatta a festményeit képzőművész barátjának, Cigolinak (Lodovico Cardì), aki elhatározta, hogy ezt az eredményt monumentális formában fogja közzé tenni. A római Santa Maria Maggiore bazilikát akkoriban bővítették ki a Paolina-kápolnával, melynek kupoláját Cigoli utolsó mesterműve, egy Szűz Mária-freskó díszíti. A képen az angyalokkal és kerubokkal körülvevett Mária – a művészet történetében

először – a kráterekkel szabdaltd Holdon áll. „Cigoli – fogalmazza meg Cox és Cohen – a művészet eszközeivel jelenítette meg a legújabb tudományos felfedezést – azt a tudást, amely gyökeresen eltért a történelmi képtől és az egyházi hatóságok felfogásától, és amely a hit-tételek helyett a megfigyelésen alapult. Mindezt a művész kendőzetlenül Róma egész népe számára közszemlére tette. [...] A valóság végül mindenkit elér.”<sup>13</sup> Tegyük még hozzá, hogy jó példája ez a művészet és a tudomány – a technológiai környezet által lehetővé tett – kölcsönhatásának. A történet azonban itt sem ér véget.



14 Richard J. GRAY II, *Surrealism, the Theatre of Cruelty and Lady Gaga* = Richard. J. GRAY II ed., *The Performance Identities of Lady Gaga*, 139.



2011-ben Lady Gaga az MTV Europe Music Awards gálán a *Marry the Night* című sikerszámát adta elő. A *Born This Way* nyitódalát, azt a kompozíciót, melynek videoklipjét Gray joggal nevezte metafizikus kakofóniának, mellyel az előadó „elektrosokkolta saját performatív identitását”.<sup>14</sup> A gálán Gaga egy hatalmas Holdon feküdt, leláncolva az égitestre, és a Holdon állva énekelt. Az égitest makettjének – talán mondani sem kell – kráterekkel szabdaltsága úgy nézett ki, ahogyan azt Galilei ábrázolásai lehetővé tették, aztán később oly sokan

pontosították. A chiaroscuro-technika évszázadokkal későbbi változatai pedig, a világos és a sötét koncepcionális adagolása is arról tanúskodik, hogy **Galileo Galilei** és Lady **Gaga** tevékenységét (álljanak bármennyire is távol egymástól) nem csak a betűk tartják össze.

