

## *Ködlovagok. Irodalom és képzőművészet találkozása a századfordulón. 1880–1914,* szerk. Palkó Gábor

Ha bigott filológus módjára a recenzeált kötet címéből indulok ki, adódik a feltételezés, hogy az nemcsak a PIM-ben megrendezett, 2011 szeptemberében lezárult kiállítás és ugyanekkor lezajlott konferencia „archívuma”, hanem az 1942-ben, Thurzó Gábor szerkesztésében (és Márai Sándor előszavával) megjelent *Ködlovagok. Írói arcképek* címmel kiadott esszégyűjtemény korszerű újraolvasása is. Mindkettő arra vállalkozik, hogy a maga korának humántudományos diskurzusrendjébe illesztve próbálja (át)értékelni egy a kánon peremére szorult irodalmi és – részben – képzőművészeti korpusz sajátos teljesítményét. Fel kell tennünk a kérdést: vajon mi lehet az oka annak, hogy ez a jó száz éves korpusz – fél évszázad után – napjainkban ismét egyre komolyabb visszhangra lel a kulturális, tudományos életben? Másként fogalmazva: miben áll az a korszerű értelmezési horizont, amelyen keresztül – Krúdy termékeny metaforájával élve – a „tegnapok ködlovagjai” a csaknem-elfeledettségből újra a tudományos érdeklődés középpontjába emelkedhettek?

Már Palkó Gábor szerkesztőnek a múzeum medialitását és Déry Tibor *Szerelem* című novelláját is játékbba hozó frappáns előszavából is kiderül, hogy ez a mostani vállalkozás – felsorakozva a folytatódó romantika/induló modernség indexek mentén újrapozicionált korszakról készült újabb szakirodalom mellé – a jelenleg széleskörűen akceptált hermeneutikai, narratológiai, komparatistikai megközelítéseken túl a csak nemrégiben az irodalom- és/vagy kultúratudományi diskurzus homlokterébe került *medialitás* (intermedialitás) szempontrendszerét választotta vezérfonálul. Ez – úgy tűnik – szinte kínálja magát a korszak művészeti törekvéseinek attribútumaként felfogott „köd” metaforával való összekapcsolásra. E „divatos” szakszó mintha még nem gyökeresedett volna meg igazán a magyar irodalomtörténeti gondolkodásban, ami abból is látszik, hogy a recenzeált kötet több tanulmánya is azzal indít, hogy megpróbálja valamilyen módon definiálni, értelmezni azt. Szalay Adriana *A művészetek közegszerű működése* című írásában például – Kulcsár Szabó Ernő, illetve Wolfgang Struck nyomán – így vezeti elő a fogalmat:

„Azzal a világgal, amelyben élnek, az emberek nem közvetlenül állnak szemben (a tér nem üres az emberek és a világ között), tehát valamilyen módon észlelnek,

<sup>1</sup> Vö. EISEMANN György, *A folytatódó romantika*, Orpheusz, Budapest, 1999.; *Induló modernség – kezdődő avantgárd*, szerk. BEDNANICS Gábor, EISEMANN György, Ráció, Budapest, 2006.

értelmeznek, amin keresztül megértésre jutnak másokkal.”<sup>2</sup> A megjelenő új technikai médiumok a hang és a látvány rögzítésére alkalmasak: a fényképezés, a film, a materiális hangrögzítés (hangfelvétel, telefon) vagy az írógép kapcsán a technikailag kondicionált észlelésre irányul a figyelem, és olyan kommunikációs feltételek teremődnek, amelyek felfüggesztik a távolságot és a határokat. A művek tematikai hátterében az érzékelés technikáinak gyors átalakulása meghatározó tapasztalatnak bizonyult a műalkotással való találkozás során. Az emberi érzékelés technológiai kiterjesztése újraformálta az irodalmi közlés lehetőségeit. Ezekre a változásokra éreznek rá a szecesszió alkotói. (79.)

A szöveg, kép, zene egymásba játszásának különböző textuális példáit vizsgáló tanulmány végén – a technikai medialitás szempontjainak korlátozott alkalmazhatóságát is éreztetendő az adott irodalomtörténeti korszak vonatkozásában – ugyanekkor egy ennél jóval visszafogottabb, bevett szöveghermeneutikai medialitásfogalommal találkozunk: „A címben jelzett közegszerűség tehát arra utal, hogy a századforduló prózája mint írásművészeti eljárás kimozdulni látszik a medialitás hagyományos formái közül, és az intermedialitás, vagyis a szövegi-képi-hangzó egymásba íródások mintázatai válnak az átélhetőség feltételévé.” (87.) Annak tükrében, hogy e korszakban a legmodernebb – továbbfejlesztett formában ma is használatos – technikai médiumok egész generációja „látott napvilágot” (az automata fényképezéstől a telefon, gramofonon, írógépen át a filmig), kissé meglepőnek tűnhet, hogy a recenziált kötet egyetlen tanulmányt (E. Csorba Csilla: *Ködösítés – gondolat-fragmentumok a századelső fotográfiájáról*) szentel kifejezetten az új technikai eszközök valamelyikével foglalkozó témának. A tanulmány elején föltert költői kérdésére („Nem kell-e a »Ködlovagok«-téma mentén vizsgálódásunkba bevonni az új látásmódot, a fény »megragadását«, a sötétkamrába/dobozba érkező fényből a benyomások illúzióját megalakító fotót a kiállítás által kitűzött cél, az interdiszciplinaritás elvének érvényesítése jegyében?”) a magam részéről határozott igennel válaszolok, és nagy érdeklődéssel olvasom szakszerű írását, melyben a korabeli – külföldi és hazai – szakirodalom tükrében vizsgálja meg a fényképészet mint technikai médium és mint új művészeti ág párhuzamos indulását. Figyelembe véve, hogy az egyre rövidebb exponálási idővel és kifinomultabb kémiai anyagokkal dolgozó, immár automata kioldózsinnal is felszerelhető masinával végzett kvázi-művészi tevékenység – a hagyományos „képírás” technológiai újításaként – éppen ekkoriban kezd műfajjá, illetve szakmává lenni.

Jó kérdés persze, hogy meg kell-e lepődnünk ezen a látszólagos aránytalanságon egy olyan szaktudományos munka esetében, mely alapvetően azért mégiscsak egy irodalom- és művészettörténeti korszak (vagy legalábbis egymás mellett élő irányzatok), nem pedig technológiatörténet feldolgozására vállalkozik. Megfordítva a kérdést: mi-ben is áll akkor a medialitás sajátlagos szempontja az irodalom- és művészettörténeti

<sup>2</sup> Wolfgang Struck gondolatait idézi KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az „immaterialis” beíródás = Az esztétikai tapasztalat medialitása*, szerk. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán – SZIRÁK Péter, Ráció, Budapest, 2004, 9.

kutatás számára egy hagyományosabb stílustörténeti, hermeneutikai vagy narratológiai megközelítéshez képest?

Erre ad szakszerű elméleti választ a német médiateoretikus, Friedrich Kittler munkásságát jól ismerő Bednatics Gábor, akinek *Impresszió, kép, szókép* című tanulmánya talán ezért is került a kötet elejére. A szerző megállapítja, hogy a századforduló magas irodalmi regiszterben olvasott szövegei és képzőművészeti kritikái kevés fogékonyságot mutatnak ugyan az új technikai médiumokra (ellentétben a már akkor is üzletiesebb újságírással), előtérbe kerül viszont a művek alkotottságjellege (avagy jelkaraktere), illetve ennek fiziológiai implikációi. Bednatics az irodalomtörténet-írás hagyományában többnyire mellőzött (epigonnak titulált) századvégi költészet „rendetlen” poétikai jegyei, illetve Mednyánszky kritikai recepciójának beható vizsgálatával igyekszik szemléltetni azt a korábbi munkáiból már jól ismert hipotézisét,<sup>3</sup> miszerint a poétikai artikuláció mint progresszív egyetemes költészet, illetve az *ut pictura poesis* elv későromantikus elbizonytalanodása nyomán szükségessé vált mediológiai útkeresés végső soron a hazánkban „hivatalosan” csak a 20. század első évtizedében jelentkező avantgárd-modern művészeti törekvések útját készíti elő. Ezekben az elméleti előfeltevésekben számomra is olyan valóban korszerű értelmezési horizont látszik körvonalazódni, amelyen keresztül a századforduló posztromantikus (vagy épp koramodern) stílusirányzataihoz kapcsolt hagyományos elképzelések (művészeti egységtörekvés, szimbolizáció, érzékiségkultusz stb.) átfogóbb újraolvasása termékeny lehet.

Eisemann György *Fantasztikum és médium* kapcsolatáról szóló írása például kifejezetten bátran, innovatív igénnyel kalandozik a médiatudományos perspektíva közvetlen közelébe, amikor Cholnoky Viktor *Olivér lovag* című novellájának újraolvasása kapcsán felhívja a figyelmet arra, hogy a szöveg jellegzetes „dezantropomorfizáló” (az egyéni arcadás metaforikus alakzatainak nyomán kibontakozó, ám azt metonimikus szeszélyességgel folyamatosan átrajzoló) nyelvi-poétikai eljárásai (tízes malom – tüzes malom, Olivér – állítólagos – átlényegülése kísértetté, aki saját testének húscsajtajából táplálja bosszú-kutyáit, a halott Bulcsú mint keresztény patriarcha stb.) nemcsak a fantasztikum tudományos elméletei (Freud, Todorov stb.), hanem a századforduló *par excellence* mélypszichológiai technikával dolgozó új médiuma, a mozgókép felől is adekvát módon olvashatók. Talán érdemes itt jobban kifejtetni (a szerző csak hivatkozik rá), hogy Kittler maga is szemléletesen illusztrálja az *Olivér lovag* mint poétikai eljárás kapcsán artikulált tézis médiatudományi érvényességét,<sup>4</sup> kivált egy korai játékfilm, a *La Charcuterie mécanique* (A mechanikus hentes),<sup>5</sup> és filmesztétikai ta-

<sup>3</sup> Vö. BEDNATICS GÁBOR, *Kerülőutak és zsákutcák. A modern magyar líra kezdetei*, Ráció, Budapest, 2009, 85–113.

<sup>4</sup> „Tzvetan Todorov elmélete, amely szerint az irodalmi fantasztikum kimúlt a Freud és a pszichoanalízis szolgáltatta felderítése során, csak félig igaz: a fantasztikum győzedelmesen feltámadt a játékfilmben.” FRIEDRICH KITTLER, *Optikai médiumok*, ford. KELEMEN PÁL, Magyar Műhely – Ráció, Budapest, 2005, 177.

<sup>5</sup> „Felvettek néhány jelenetet egy hentesnél, a disznó levágásától a feldarabolásán át egészen a kész kolbász előállításáig. A vetítésnél ugyanazokat a jeleneteket játszották le, csak hogy a jeleneten belül az utolsó képből elsőt csináltak, az elsőből pedig utolsót. Ez pedig azzal a következménnyel járt az elvarázsolt nézők szemében, hogy a kész kolbász újra levágott állattá, a levágott állat pedig újra eleven sertésé változott.” *Uo.*, 178.

nulmány, Münsterberg *The Photoplay* című írása kapcsán.<sup>6</sup> Másképpen fogalmazva: Cholnoky horrornovellája a poétika eszközeivel hasonló „mélypszichológiai darabolást” látszik színre vinni, mint amelyet a – humanista gyökerű – könyvkvltúrán szocializálódott mozilátogatók érezhettek az elsötétített teremben a diszkrét vágásokkal-áttűnésekkel (és egyéb megtévesztő vizuális trükkökkel) operáló vetítéseken.

A korszerű hermeneutikai, narratológiai és mediológiai szempontok tárgyilagos alkalmazásával tünteti ki magát Dancsecs Ildikó *A „látvány” poétikája a századforduló novellisztikájában* című írása, mely Gozdsdu Elek *Őszi eső* című novellája kapcsán az „irodalmi impresszionizmus” vélt stílusjegyeit (illetve az e mögött álló stilisztikai, strukturalista előfeltevéseket) olvassa újra. A novella egy szürke, ellaposodott házasság (melyben a felek már csak megszokásból maradnak benne) jól sikerült, vagyis – a jelen esetben – igen nyomasztó költői ábrázolása. Az ablakon kopogó eső, a kandalló monoton pattogása, a gépies társalgás és cigarettára gyújtás végül nem váltja ki az érzelmi vihart, mely talán új életet lehelhetne a pár egyhangú kapcsolatába, hanem csak egy látszat-kibékülést („szelíd hozzásimulás”) eredményez újabb szürke, esős napokat készítve elő. A szerző a hagyományos olvasatokkal ellentétben nem a hipotetikus (s mint ilyen, elvben univerzális) „stílusjegyekre”, hanem a szöveg poétikai-narratív eljárásaira koncentrálnak, szorosán olvas:

A szöveg metaforikus szintjén tehát nem egyszerűen a külvilág nyomasztó hangulata telepszik rá Lili gondolataira, hanem a férj attribútumait magán viselő vizuális, nyelvi tér szinte elborítja Lilit, lassan azonosul azokkal. Az élet a férjével mind nyomasztóbb számára. Ez az azonosulás először csak az őszi eső hangulatának fokozatos átvételében nyilvánul meg – levert lesz, sírni szeretne –, majd a novella végén a párbeszédben idomul a férj beszédstílusához és hangulatához is. A *férj* és az *eső* összekapcsolása adja a szöveg alapmetaforáját, és ez alakítja ki következetesen a novella egységes, metaforikus szövegvilágát. [...] Az elbeszélés így nem leír, hanem a tapasztalat artikulációjára képes nyelvet teremteni.” (120–122.)

A korszakkal kapcsolatos ismertető jellegű, mindamelllett szakmailag is kellően megalapozott, világos nyelvezetű áttekintésért Cséve Anna *Lirizálódás mint ösztönművészeti jelenség a századfordulón* című írásához irányítanám az olvasót, annál is inkább, mert irodalomtörténeti oldalról ő volt a konferenciakötet létrejöttét lehetővé tevő kiállítás ötletgazdája. Northrop Frye ismert hasonlatával élve, a szerző jelen írása a korszak korszerű irodalomtörténeti kritikájának „anatómiáját” próbálja megrajzolni olyan jól megválasztott és szemléletesen körbejárt hívószavak mentén, mint például „poétaszerepek- és szimbólumok”, a „maszk mint arcépítés”, „egybeolvadások-határsértések” (kép és szöveg újszerű kapcsolódási módjai), új irodalmi formák („regénytárgy”, „apróregény”, novella) és víziók („a ködlovagok bolyongásai”). A szerző a kiállítás ösz-

<sup>6</sup> „[A]z első filmelmélet arról szól, milyen hatásai vannak a nézőre a közelpéneknak, a visszatekintésnek, az előretekintésnek és a Schuß-Gegenschußnak. Ugyanis e hatások mindegyikének pszichikai aktusok felelnek meg a tudattalan, és éppen ezért nem kontrollálható filmnézéséskor.” *Uo.*, 187.

szegyűjtött anyagából jó érzékkel választ ki és jár körbe olyan jellegzetes motívumokat is, amelyek különböző szerzőknél és művészeti ágakban egyaránt megjelennek: „Elek Artúr *A Platánsor* című novellájában – valamint Szini Gyula és Gulácsy Lajos prózájában – a fához simuló női alak leírása mintha rajz nyomán készült volna, hasonló azokhoz a grafikai ábrázolásokhoz, ahol a növényzet és emberalak egyetlen közös dekoratív motívumként olvad össze a tájban, mint például Sassy Attila, Kozma Lajos, Kacziány Aladár, Vaszary János alkotásain.” (57.)

Geller Katalin művészettörténész, a kiállítás másik ötletgazdájának rendkívül informatív írása (*Ködlövagok, maszkok fantáziáélmények*), miközben a századforduló művészetköziségét („határátlépéseit”) igyekszik konkrét példákon keresztül bemutatni, egyben korunk mediológiai helyzetét is jól szemlélteti. Az ekphraszisz hagyományos retorikájával megidézett műalkotások tényleges megtekintése ugyanis egy-két évtizeddel ezelőtt akár több napos múzeum- vagy könyvtárlátogatást igényelt volna, ma viszont egy hagyományos internetes böngésző segítségével – a digitalizált képek mennyiségének és minőségének jelenlegi stádiumában is – egy ilyen tanulmány valóban „látványos” esztétikai kalandtúrát kínál (kivéve persze, ha továbbra is ragaszkodunk a műalkotás aurájának „ómódi” eszményéhez...). Igaz, a „közvetítőre és közvetítettre” (39.), illetve bizonyos témák „megfogalmazására” (azaz megfestésére: 46., 50.) történő utalások a jelen kontextusban egy kissé zavaróan hatnak, azaz médiatudományos szempontból talán nem elég reflektáltak.

Kardeván Lapis Gergely bevett regényelméleti tipológiákat (Lukács, Žmegač stb.), korabeli regényrészleteket és ars poeticákat egyaránt felvonultató tanulmánya (*Versengő valóságok koncepciója a századvégi művészregényekben*) az európai és magyar „művészregényt” életre hívó világnézeti és esztétikai problémákat vizsgálja. A szerző végül Justh Zsigmonddal együtt jut el „az esztéta modernség alapvető ismeretelméleti fordulatáig, melyben annak esztétikája is gyökerezik: nincs kitüntetett valóság, egyenrangú és egytől egyig *megalkotott* valóságok sokaságában élünk.” (138.) A „művészregény” körül folytatott sokszínű vizsgálódását talán még izgalmasabbá és elméletileg elmélyültebbé tehetné a szerző, ha párbeszédbe bocsátkozna a hasonló tárgykörben született újabb publikációkkal is.<sup>7</sup>

A kötet recenzióját néhány technikai megjegyzéssel szeretném zárni: tördelési szempontból a könyv elegáns, bár személyes ízlésem megkövetelné a szövegen belüli idézetek látványosabb kiemelését. A stílszerűen lila kód(képek)ben úszó absztrakt borítókép mellett nemcsak a kötet dekorativitását szolgálja, hanem a kiindulásul választott művészetköziség szempontját is jobban érvényesíti a könyv végén elhelyezett több mint 50 oldalas kép-, grafika- és forrásszöveg-gyűjtemény. (Ezen kívül a kiállítás forrásanyaga megtalálható digitalizálva a könyvhöz mellékelt CD-lemezen.)

Összegzésképpen elmondható, hogy ez a tanulmánykötet egy ígéretes kezdet a korszak legújabb tudományos szempontok szerinti újraolvasásához. Az irodalmi hermeneutika és a média- vagy kultúratudomány sajátos szempontjainak összekap-

<sup>7</sup> Például GERGYE László, *Az arckép mágiája. A magyar művészregény a XIX. és a XX. század fordulóján*, Universitas, Budapest, 2004.; BENCE Erika, *A történelmi nevelődési és művészregény (apoteózis) a XIX. századi magyar irodalomban*, *Létünk* 2007/4., 78–91.

csolása, illetve e korszerű horizontnak a régebbi irodalmi szövegekre (vagy épp képzőművészeti alkotásokra) történő alkalmazása ugyanakkor még sok elméleti és gyakorlati probléma alaposabb tisztázását követeli meg. Öntudatos irodalomtörténészként véletlenül sem szeretnék amellet érvelni, hogy a nyelv valamiféle felsőbbrendű vagy anyagtalan médium volna, mely egyszerűen kibújhat a médiatudományos paradigmák érvényessége alól, de például a messzemenően technicizált kittleri paradigmán – bár értjük és értékeljük iróniáját<sup>8</sup> – mindenképp finomítanunk kell ahhoz, hogy valóban megtermékenyítően hasson az irodalomtudományra. Például nem árt tisztázni, hogy az űrben és a föld alatti áramkörökben akár a civilizációkat elpusztító atomháború után is fáradhatatlanul cirkuláló digitális jel mediális szempontból sem ugyanolyan módon őrzi meg a létezők emlékezetét, mint a történeti-átöröklött nyelv. Utóbbi ugyanis az úgynevezett lejegyzőrendszerek (az írás különböző válfajaitól a Gutenberg-féle nyomdatechnikán át a hangfelvételig és az egyre összetettebb elektronikus médiumokig) mellett még mindig feltételez olyan évezredes evolúciós minták alapján szerveződő „pszichokognitív” entitásokat, melyek (vagy akik) a megfelelő szemantikai, szintaktikai és narratív képességek birtokában rendeltetésszerűen „működtetik”, és ezzel egyszersmind tovább is örökítik azt. Ez a vitális (sőt egyenesen virulens) és agilis médium, a nyelv egyelőre még a legmodernebb multimédiás technológiai feltételek mellett sem küszöbölhető ki teljesen kulturális életünkéből.<sup>9</sup> Ebből következik, hogy amíg az elméletileg örökéletű, nyelvelő kiborg (ez a legújabb istenpótlék) nem áll rendelkezésünkre, érdemes a különféle technikai médiumokban, lejegyzőrendszerekben áthagyományozódott képek és szövegek (újra)értelmezésének ódivatú hagyományát is folytatni – ha ugyan nem mondunk le teljesen a történelmi emberrel, a kultúrával való látszólag improduktív bibelődésről.

(Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2012.)

<sup>8</sup> „Ez az elmélet a hagyományos filozófiától és irodalomtudománytól eltérően nem arra a lényre kérdez rá, aki számára az üzenet, amint mondani szokás, értelemmel vagy jelentéssel bír, hanem épp azáltal tesz szert általánosságra, hogy ignorálja az értelmet és a jelentést, és hogy ehelyett a kommunikáció belső mechanizmusát tisztázza. Ez első pillantásra veszteségnek tűnik; csak hogy valószínűleg a minden értelemről és kontextusról való függetlenség volt az, ami felszabadította a technikai kommunikációt a szükségszerűen kontextuális köznyelv uralma alól, és ami világméretű diadalmenetéhez vezetett. [...] Felejtsük hát el az embert, a nyelvet és az értelmet, hogy ehelyett rátérjünk az öt shannoni elem és funkció [információforrás, adó, csatorna, vevő, adatnyelő – H.G.] részleteire.” KITTLER, *I. m.*, 37.

<sup>9</sup> W. J. T. MITCHELL, *There are No Visual Media = MediaArtHistories*, szerk. Oliver GRAU, MIT, Cambridge, 2007, 402.