

Az intermedialitás szerepe orosz hasonmás-történetekben

Napjainkban egyre meghatározóbbá válik a különböző médiumok egymásrahatásának vizsgálata. (1) Úgy tűnik, termékenyebb „talajnak” minősül az intermedialitás, mint a szűkebben és elszigeteltebben értett megismerési módozatok, diszciplínák. Ugyanakkor több szakember kezd úgy vélekedni, hogy a nyelv hegemoniájára érdemes lenne rákérdezni. Míg az egyik oldalon a – már-már közhellyé vált – „minden szöveg” (Derrida) kijelentés áll, addig a másikon azon – első látásra/hangzásra meglepő – kijelentések találhatók, melyek igyekeznek nyelvi vakságunkat felmutatni.

Kibédi Varga Áron így kezdi egyik 1998-ban született tanulmányát: „A nézés megelőzi az olvasást, ám nem szükségszerű, hogy következzen az olvasás. Nem mérték még fel kellőképpen a kép önállóságából következő radikális hatásokat: ez az önállóság új típusú tudást szül, amely el tud tekinteni a szótól.” (Kibédi Varga, 2000) Kép és szöveg viszonyának vizsgálatakor egy olyan köztes terep, „nyelv” teremődik, amelyen arra történik kísérlet, hogy egyik médium se sajátíttódjon ki a másik által, hanem a saját másságukban tudjanak megszólalni, megmutatkozni. Ugyanakkor viszonyba állításuk azért termékeny, mert mindig a Másik másságában tapasztaljuk meg Saját idegenségünket is (2), így az egymásrahatás vizsgálatakor olyan aspektusok válnak láthatóvá, amelyek, ha külön-külön nézzük e médiumokat, láthatatlanok maradnának.

A fenti hermeneutikai elv alapján értelmezi *Gottfried Boehm* kép és szöveg viszonyát, és közös alapként a képiséget nevezi meg. (3) „A képiséget, melynek alapstruktúrájából mind a két médium részesedik, minden nyelv és kép közötti sikeres fordítási folyamat magában hordozza, vagyis abban az alap is – mind a kettő között fennálló hasonlóságok és differenciák bázisa – közvetítődik. A fordítás vagy átültetés fogalma (a 'metapherein' értelmében véve) nagyon pontosan kifejezi azt, ami az interpretáció vagy a megértés folyamatában tulajdonképpen történik.” Továbbá „egy valódi fordítás nem tünteti el a 'kiindulási alapul szolgáló' szöveget, hanem megőrzi azt; ez azt jelentené, hogy az eredetihez való visszatérés lehetséges marad annak a nyelvnek a segítségével, amelyre a fordítás történt.” (Boehm, 1993) *Gadamer* szintén kép és szöveg „közös alapját” építi, e két médium hasonlóságát teremti meg azzal, hogy azt állítja, mindkettő hasonló elvárásokat támaszt a befogadóval szemben, illetve a befogadói viszonyulás a műalkotásokhoz azonos mindkét médium esetében. „Valódi” olvasásnak nevezi, amely ugyanakkor „valódi” látás is. Ennek az „olvasásnak” a lényege a műalkotásnál való elidőzés, amely az interpretáció feltétele. „A képzőművészeti alkotásra is vonatkozik, hogy meg kell tanulnunk látni – ez nem a valaki előtt ott álló szemléletes egésze vetett naiv pillantásban már megértettet jelenti –, azaz a művet, mint egy kérdésre adott választ tapasztaljuk. »Olvasnunk«, sőt mindaddig betűzgetnünk kell, amíg el nem tudjuk olvasni. Az építményre éppúgy érvényes, hogy »olvasnunk« kell azt.” (Gadamer, 1994) Itt most Boehmre és Gadamerre hivatkozva a kép és szöveg viszonyának azon közös alapjait jeleztem, amely alap nélkül lehetetlenné válna e két médium egymásra hatásának vizsgálata. Ugyanakkor

hangsúlyozni kell a különbségeket is, hiszen csak így érthetjük meg a fenti fordítást a két médium között. A legalapvetőbb eltérés az érzékelés szintjén van: míg a kép a látáshoz kapcsolódik, addig a nyelv, a szöveg a halláshoz, hiszen olvasáskor is betűket látunk, de hangokként olvassuk össze őket. Ugyanakkor a kép egyidejű, a szöveg viszont szükségszerűen narratív.

Az intermedialitás körülhatárolásához hasznos kontextust kínál *Renate Lachmann* szinkretizmus-fogalma. „A szinkretizmus mint a stílus provokációja” című tanulmányában a fogalom történetileg megváltozott értelmezését emeli ki, ugyanis azáltal, hogy a Krisztus utáni első három évszázad vallási és filozófiai összeolvadási folyamatait, „ezt az egybeolvadási és keveredési folyamatot mint pogánynak a kereszténybe való anarchisztikus egymásba csúsztatását, tehát mint kulturális jelek kaotikus létrehozását értelmezték, a fogalom pejoratív konnotációkhoz jutott. Egy olyan fogalom terminusa lett, amely határátlépéseket, kulturális mixtúrákat, tehát heterogenizálást és dehierarchizálást jelent”. (*Lachmann*, 1995) „Az összekeverés – írja továbbá –, azaz a szinkretizmus olyan műveletként értelmezhető, amely – miközben a különbségeket, amelynek létét köszönheti, nem leplezi el – létrehozza a heterogént mint önálló minőséget.” Lachmann a szinkretizmus fogalmát elsősorban az intertextualitással állítja viszonyba: „a szinkretizmus az intertextualitás

Napjainkban egyre inkább a kép médiuma kerül előtérbe, a technikai multiplikáció korszakában a szöveg is mint kép válik sokszorosíthatóvá. Ez mint általános, történeti tendencia mondható, a műalkotások esetében azonban a szinkretizmushoz hasonlóan az állandó „billegés”, a médiumok közötti fordítási játékok mint a le-nem-zárható interpretáció feltétele jut kifejezésre.

központi aspektusaként, pontosabban annak kiegészítőjeként válik átláthatóvá. [...] Az intertextuális szövegben a szinkretizmus a heterogén stílusok és a bennük felhalmozott szemantikai és kulturális tapasztalatok szinkronizálását, egyszersmind kontaminálását szolgálja.” (*Lachmann*, 1995) Ezért válik a szöveg meghatározójává a „kettős kódolás”, ugyanis a megidézett stílus, hagyomány egyrészt beépül az aktuális szöveg struktúrájába, annak része lesz, másrészt azonban megőrzi „idegenségét”, idézett voltára reflektáltat. Ebben az értelemben valóban szoros kapcsolat van intertextualitás és szinkretizmus között, ugyanakkor ebben a viszonyban csupán a textualitás síkja hangsúlyozódik. A tanul-

mány írója sokkal körültekintőbb, hogy pusztán ezt a vonást emelné ki, így néhány oldalal később a szinkretizmus multimediális meghatározottságáról is értekezik, és itt válik kapcsolhatóvá dolgozata az intermedialitás fogalmának megértéséhez.

Az intertextualitással ellentétben, mely egy médium közegeiben történik, a szinkretizmus multimediális jellegű. Lachmann ismételt történeti vizsgálódáshoz folyamodik. Ezt olvassuk: „elképzeltető, hogy egy alapvető, úgymond archaikus szinkretizmus – amely valószínűleg olyan elsődleges kommunikációs helyzet polifunkcionalitásának felel meg, amelynek nem volt szüksége arra, hogy elkülönítse a beszédnemeket és az azoknak megfelelő stílusokat – összekötött hangot (zene), gesztust (tánc) és szót (költészet), még mielőtt a jelrendszereket szétkülönböztető fejlődés megindult volna. Ezt az archaikus, elsődleges szinkretizmust azután [...] a különböző kommunikációs célok kialakulásával és az ezeket biztosító restriktív szabályok bevezetésével megrendszabályozták, és ezáltal végül pusztulásra ítélték. Későbbi ellenreakcióként elképzeltető egy »másodlagos« szinkretizmus, amely szembeszegült a stílushierarchiával, és a határátlépés stratégiáit egyfajta ellenretorikává fejlesztette.” (*Lachmann*, 1995) Látható, hogy az archaikus szinkretizmus, amely a rítusokban megvalósult, több médiumot foglalt magába, és egyfajta harmonikus teljesség kifejezőjévé vált. Az is érthető, hogy a jelrendszerek differencializálódása után, az önállóvá és egyre inkább precízebbé válás folyamatában már nem

lehetséges ez a fajta harmonikus szinkretizmus. Nem csupán összeadódó egymásmellettiség lesz a meghatározó, hanem sokkal inkább az egymásra hatás, amelynek dinamikus volta pontosan az „idegenségek” egymáshoz feszülése révén keletkezik. Ezért a „másodlagos szinkretizmust” a diszharmonia jellemzi. „Ha azonban meghatározónak tekintjük a szemantikai differencia aspektusát, amely a stílusok sűrűsödése, a monstruózus heterogenitás következtében jön létre, akkor valami inkább erősebben diszharmonikus kerül a képbe. Az egyetlen jelentés szétszóródása, mint a szinkretizmus terméke azt jelzi, hogy a kultúra nem tud nyugvópontra jutni.” (Lachmann, 1995) Ebben az összefüggésben mai intermedialitás-fogalmunk az archaikus szinkretizmushoz kapcsolódik olyan értelemben, hogy létmódjából következően nem csupán a szöveg médiuma dominál, mint a másodlagos szinkretizmusban. Abban viszont ez utóbbihoz hasonlít, hogy az egymásrahatásban nem totalizáló összeadódás történik, hanem fordítás, egybe-nem-esés, differencia megképződése, amely a jelentés pluralizálódásának alapjaként funkcionál. Lachmann így összegezi: „amit találunk, az mozgó, egymást kölcsönösen és mindig ideiglenesen uraló, minden hierarchiaképzésnek ellenálló, jelölőkből fölépülő, szemantikai szinkretizmus.” (Lachmann, 1995) Az intermedialitás körülírásához szintén fontos aspektusként szolgál az itt megfogalmazódó, a kölcsönhatás eredményeképpen keletkező állandó mozgás mint a szinkretizmus (és intermedialitás) egyik legfontosabb sajátossága. Nem mellőzhető ugyanakkor az sem, hogy a médiumok egymásra hatása mindig valamely médium fölérendeltségével jár. És ez a hierarchiaképződés az intermedialitás esetében tartósabb „ideiglenességként” mutatkozik meg. Napjainkban egyre inkább a kép médiuma kerül előtérbe, a technikai multiplikáció korszakában a szöveg is mint kép válik sokszorosíthatóvá. (4) Ez mint általános, történeti tendencia mondható, a műalkotások esetében azonban a szinkretizmushoz hasonlóan az állandó „billegés”, a médiumok közötti fordítási játék mint a le-nem-zárható interpretáció feltétele jut kifejezésre.

Dolgozatomban az orosz hasonmás történetekben a kép médiumának szerepét vizsgálom: milyen viszony van szöveg és kép között e történetekben, s miért éppen a hasonmás-történetekben kerül ilyen hangsúlyos szerepbe a kép médiuma, mindez pedig hogyan hozható kapcsolatba a (technikai) sokszorosíthatósággal. Azt, hogy viszony tételezhető e történetek és a multiplikáció között, a kép médiumának hangsúlyos megjelenése teszi lehetővé. Figyelembe vehető ugyanakkor, hogy a kommunikációtörténeti kutatások szerint a technika segítségével létrehozott „vívmányok” előzőleg a képzeletben, az irodalomban már létrejöttek. Arra már Benjamin felhívja a figyelmet, hogy hasonlóság van a romantikus ember saját tükörképe (ebben a kontextusban kiemelten hangsúlyos, hogy a hasonmás az mindig képmás) előtti megütközése és az előadóművész gép előtti megütközése, elidegenedése között. Ez olvasható „A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában” című tanulmányában: „A színész megütközése a felvevőgép előtt, ahogy Pirandello leírja, eleve ugyanaz a fajta megütközés, mint az emberé a tüköri megjelenésén. Ám itt a tükörkép róla elválasztható, szállítható lett. És hová viszik? A közönség elé.” (Benjamin, 1969) És ebben az összefüggésben válik hangsúlyosan jelentőségteljessé az, hogy a romantikus Doppelgänger-történetekben a hasonmás önálló életet kezd élni, itt már olyan hasonmásokkal találkozunk, „akik” leválnak „eredetijükről”, és így megelőlegezik azt a változást, amely a technikai reprodukálhatóság korszakában fog történni, amikor is a műalkotás egyedi auráját (5) elveszítve sokszorosítható jellel változik, megszüntetődik az „itt” és „most” kritériuma, amely – Benjamin szerint – a mű valóságának fogalmát adja.

A hasonmás-történetek romantikabeli elterjedése (lásd: Hoffmann, Chamisso, Poe, Stevenson) e kor filozófiájával is összefüggésbe hozható: lét és tudat viszonyának értelmezések hangsúlyozzák (főként Novalis), hogy a létet a reflexió csak látszatként tudja megmutatni, mivel a reflexió „tükröződést/visszaverődést jelent, és minden tükröződő tükrösen fordított.” (Frank, 1998) A létén kívüli lét a lét képe a létben, vagyis a kép a lét

fordítottja, az úgynevezett ordo inversus. (6) Látszat és lét között nem ellentét van, hanem a lét csakis ezáltal a látszatkép által képes megmutatkozni, tehát kapcsolatuk ontologikus. Ennek analógiájára lehetne genealogikus az eredeti és hasonmás közötti viszony. Csakhogy pontosan ez a kapcsolat fog megszűnni az önállósuló hasonmások esetében, a személyiség integritásának elvesztése a kép médiumának megkettőző hatására történik, azon médium hatására, amely a sokszorosíthatóság korszakának lesz a par excellence médiuma. És ebben a korszakban az eredeti-másolat struktúra alapja bizonytalanodik el, már csak látszatok vannak, másolatok sokszorosított másolatai. Az a (romantikus) alap kérdőjeleződik meg a technikai fejlődés során, amely szerint eldönthetnének eredeti és másolat különbségét, illetve elsőbbségét. Ami elsőbbséget kap, az maga a szimuláció, eredet és utánpótlás differencializálhatóságát ellehetetlenítő technikai szimulárium, hiszen ez pontosan a valódi hiányát fejezi ki. (7)

Az orosz hasonmás-irodalomban több olyan alkotással is találkozunk, amely a fentiek értelmében problematizálja szöveg és kép intermedialitását. *Gogol* 'Az arckép' című elbeszélésében egy festmény szerepel képmásként; *Dosztojevszkij* 'A hasonmás' című történetében a kalligráfia (Goljadkint hivatása, a szép másolás fogja megduplázni) lesz a hasonmás(olat) előidézője; *Nabokov* 'Meghívás kivégzésre' című regényében a fénykép, a 'Kétségbeesés'-ben pedig a festészet válik a megkettőződés médiumává. Ezekben a történetekben az azonosság elve dominál (8), ennek hatására már nem releváns a „minta” és „utánpótlás” közötti megkülönböztetés. Nabokov „irodalmiatlanítja” a hasonmás-témát olyan értelemben, hogy hangsúlyossá teszi: az egyén ismételhetősége a reprezentáció nem ugyanazon síkján teremődik, vagyis a szöveg médiumában a „negatív valóság”, a fénykép közege kerül előtérbe. (*Fassbinder*nek Nabokov regénye nyomán készített filmje – 'Despair. Die Reise ins Licht' [1977] – pontosan a film médiuma révén ezt az aspektusát erősíti fel a szövegnek.) A kép médiumának előretörése e szövegekben a hasonmás nyelvi alakzatát a szimuláriumok képi világa felé közelíti, ahol már az Én-től függetlenedett képmások megsokszorozódva mutatkoznak meg. A továbbiakban Gogol és Dosztojevszkij szövegeit fogom részletesen elemezni.

Amikor Gogol esetében hasonmás-történetekről beszélnek, akkor elsősorban 'Az orr' és 'A köpönyeg' kap kiemelt szerepet. Mindkettő esetében a személyiség megosztódásának problematikáját emelik ki az értelmezők. Az egységes individuuum széthasadása kerül színrevitelre ezekben a szövegekben. 'Az orr' esetében maga a test az a hely, ahol a konkrét hasadás megtörténik, egy rész az egészből leválik, függetlenedik szubjektumától, és ezáltal dehumanizálódik is. 'A köpönyeg' esetében szintén a színekdoché alakzata a meghatározó, itt egy teljesen materiális ruhadarab válik a rész jelölőjévé. Ezekben az elbeszélésekben a színekdoché révén problematizálva ugyan, de megőrződik a kapcsolat egész és rész, eredeti és hasonmás között. (9)

'Az arckép' ('Portret', 1833) (10) számomra szöveg és kép egymásra hatásának kontextusában vált érdekessé. A hasonmás-struktúra itt a jelölés két különböző szintjét vonja be, így radikálisabbnak tűnik a szakadás, illetve nehezen jöhet létre olyanfajta újraegyesülés, mint 'Az orr' esetében. Az elbeszélés két részből áll: az első egy festőről szól, a második részben a gogoli epika sajátos szintváltásával egy festmény kerül az elbeszélés középpontjába. Bár a második rész felerősítő hatására már nem ilyen egyértelmű, és igazából eldönthetetlen lesz, hogy ki a főhőse az elbeszélésnek, a festő Csartkov vagy a Scsukin Dvor-i képesboltban talált festmény. Valójában a „kettejük” viszonya áll az elbeszélés középpontjában. A fiatal, tehetséges és ígéretes festő Csartkov (nevének „csar” töve a csarovanyije „elvarázsolás, elbűvölés”; csarovaty „elvarázsol, elbájol”; csarovnyik „varázsló, elbűvölő férfi” szavakkal hozható kapcsolatba; ez a későbbiekben beszélő névvé válhat) rabul esik a festmény nézésének. A következő képleírást, ekphrasziszt (11) olvashatjuk a festményről: „Ez egy bronzbarna, csontos, beteges arcú öregember volt: arcvonásait mintha valami görcsös rángás pillanatában kapták volna le.

E vonásokból nem északi erő áradt: a forró délszak nyomta rájuk pecsétjét. Az öreget bő ázsiai öltözet redői fedték. [...] A szem volt a legrendkívülbb: bizonyára erre pazarolta a művész minden buzgalmát, igyekezetét, ecsetjének minden erejét. Ez a szempár úgy nézett-nézett a világba még magáról az arcképről is, hogy különös elevenségével mintegy megbontotta a kép egész összhangját. Amikor a művész az ajtóhoz vitte a képet, a szempár még erősebben nézett rá. Majdnem ugyanolyan hatást tett a népre is. Egy aszszony, aki Csartkov háta mögött állt, még fel is kiáltott: Hogy néz, hogy néz! – és visszatorpant. Valami kellemetlen, rejtélyes érzés vett erőt a művészen, és letette a földre a képet.” (628.) Ebben az ekphrasziszban nem csupán az mondódik el, hogy mi „van” a képen, hanem az is, hogy hogyan „hat”. És ez az elbeszélés a szó szoros értelmében a portré hatástörténete lesz. A második részben megtudjuk keletkezésének körülményeit, hogy a Kolomnában (12) élt uzsorás arcképe, akinek kérésére készült: „Lehet, hogy nemsokára meghalok, gyermekeim nincsenek, de én nem akarok teljesen meghalni, én élni akarok. Tudsz-e olyan arcképet festeni, amelyik pontosan olyan lenne, mintha élne?” És valóban a festmény elkészültével az uzsorás meghal, a portré (szeme) pedig „élni” kezd. (Hasonló motívummal találkozunk Poe „Az ovális arckép” című elbeszélésében.) „[...] egy ijesztő szempár egyenest belé fűrődött, mintha el akarná emészteni; az ajakra fenyegető parancs volt írva: Hallgass! [...] az egész arc megelevenedett, majd megszólalt, a szem pedig úgy nézett rá, hogy végül összerezzen, hátratántorodott, és álmétkodó hangon azt mondta: »Úgy néz, mint az eleven ember.« [...] Ez már nem művészet volt: ez megbolygatta magának a portrénak az összhangját is. Ez eleven emberi szempár volt!” Mintha azon hermeneutikai elv megjelenítése történe, mely szerint a műalkotás a recepcióban a befogadóra tett hatásában élővé, partnerré változik, megszólal, és nézni kezd. Csakhogy míg a hermeneutikai megközelítésben a másságok tiszteletben tartása az egyik legfontosabb kritérium, addig itt a festmény saját arcára, képére és hasonlatosságára változtatja nézőit, elnémítja a „jó” hangját, akik vele befogadói kapcsolatba kerülnek, mind ördögi nézésének bűvöletébe esnek, megváltozik életük. „A becsületes, józan életű ember az ital rabja lett; a kereskedőseged meglopta gazdáját; a bérkocsis, aki évek során át mindig becsületesen fuvarozott, bagóért leszúrta utasát.” (680) Azt mondhatjuk, hogy a kép tulajdonosait hasonmásaivá alakítja. Csartkovból pedig szó szerint kép-más lesz, néma halott. Az elhatalmasodó kétségbeesés ördögi tombolása „visszataszító kolorittal árnyékolta be”, „arcán örökké keserű, epesárga szín ömlött el. Vonásaiban az örök tagadás az örök gáncsokkodás öltött testet.” (669) Arca fokozatosan lárvaszerű maszkká válik (ahogyan majd Sztavrogin arca), és mitikus-alvilági jegyekkel (baziliszkuszteketintet, hárpiaszerűség) ruházódik fel. Csartkov arcának leírása ekphraszisz-jellegű, képként van már az elbeszélésben, olyannyira képmása az uzsorásnak, hogy a nevét viseli. (A Kolomnában az uzsorást a szóbeszéd már-már természetfeletti lényé avatta.) Halála előtt Csartkov meg szeretné „önmagát” festeni bukott angyalként, de nem tudja, hiszen festése teljesen mechanikus mozdulatok önkényes működése, csupán azt a „tömegarcot” (Tiszóczy, 1995–1996) tudja másolni, amelyből sorozatokat, szériaképeket készített. Ugyanakkor Gogol a szövegében a fenti képleírás révén „megfesti” bukott angyalként. A kép eltűnik az elbeszélés végén, kilép a mű keretei közül, ahogyan korábban az uzsorás „képe” kilépett a festmény keretéből. (13) (Itt érdemes felfigyelni a hasonló metaforikára.) Talán bennünk olvasókban folytatja tovább vándorútját, ám ugyanakkor úgy vélem, hogy továbbra is a szövegben (is) marad, csakhogy más szinten, már nem mint az elbeszélés tárgya, hanem mint ami magában az elbeszélésben jön létre, Csartkov arcának/portéjának képleírásában, tehát szöveggként.

Mintha az elbeszélés kép és szöveg fordíthatóságáról is szólna. Így hangsúlyossá válhat a cím, mely egyszerre jelölheti a konkrét festményt, az elbeszélés tárgyát, de ugyanakkor az egész elbeszélés jelölője is egyben. A festmény eltűntével maga a szöveg, az elbeszélés lesz a portré. És ebben a kontextusban az is jelentéssé válik, hogy a portré

mint műfaj egyszerre festészeti és irodalmi forma. Az elbeszélés mint „képírás” megrajzolja Csartkov bukott angyal arcképét. Itt igazolódhat be, hogy miért olyan lényeges egy másik médium – jelen esetben a festészet – jelenléte a hasonmás-történetben. A személyt képpé, leválasztódott jellé írja/festi át (az orosz ’piszaty’ ige egyszerre jelenti azt, hogy ’írní’ és ’festeni’), a felcserélődések láncolatának lehetőségét nyitva meg. Gogol ezen elbeszélése egy másik szempontból is kapcsolódik az intermedialitás problémaköréhez, a festmény és a fotográfia viszonyát is tematizálja. Azt Benjamintól tudjuk, hogy a 19. század folyamán heves viták zajlottak a festészet és a fotóművészet között termékeik művészi értékét illetően. A kultikus értékek kiállítási értékekre való lecserélődési folyamatában a portréfényképészet az utolsó állomás, amelyben még kultusz fejeződik ki, ugyanis a művészet technikai sokszorosíthatóságának kora teljesen eloldotta a művészetet kultikus alapjaitól. „A fényképezésben a kiállítási érték az egész vonalon kezd kiszorítani a kultikus értéket. Ez azonban nem hátrál ellenállás nélkül. Az utolsó sáncok mögé húzódik, és ez a sánc az emberi arc. A portré semmiképpen sem véletlenül áll a korai fényképezés középpontjában. A kép kultikus értéke a távoli vagy elhunyt szeretteinkre való emlékezés kultuszában találta meg utolsó menedékét. A korai fényképeken látható emberi arcok kifejezéseiben hat utoljára az aura.” (Benjamin, 1969) Ezt a történeti kontextust ismerve és Barthes könyvére támaszkodva talán nem elvétett azt állítani, hogy Gogol szövegében a vándorló festmény a portré-fotográfia sajátosságait viseli magán. „A Fotográfia képes [...] egyenesen a szemembe nézni.” – írja Barthes. (Barthes, 2000) A fotó a festménnyel ellentétben medialitásából következően bizonyítja az „ott volt”-at, annak létét, amit ábrázol. (14) A festő olyannyira erre törekedett, hogy festményében fotográfiát teremtett. A festményen látható/néző szem hatásában a fotográfia sajátossága fejeződik ki. „A tekintet (ha kitartó, a fényképpel átszeli az Időt) mindig örültnek hat egy kicsit, egyszerre tükröződik benne az igazság és az örület. [...] mindenki örült, aki így egyenesen a szemünkbe néz.” (Barthes, 2000) És a gogoli elbeszélés alapján hozzátehetjük, hogy a néző sem menekül ez elől az örült tekintet elől, hanem büvkörének esik áldozatul. Az uzsorás a halált akarja túlélni a festmény által, a fotográfia is az életet akarja megőrizni, miközben lapos halállá préseli ábrázoltját. „A fotó a szó szoros értelmében az ábrázolt kisugárzása. Egy valóságos test, amely ott volt, fénysugarakat bocsát ki, ezek megérintenek, megfognak engem, aki itt vagyok.” (Barthes, 2000) Csartkov, miután hazaviszi a festményt, pontosan ezeket a hatásokat tapasztalja, ezért kénytelen letakarni egy lepellettel. Mindezekkel jelezni szerettem volna, hogy Gogol szövegének portréja a fotográfia hatáselvét érvényesíti. (Az első fénykép, *Nicephore Niepce* ’Terített asztal’-a 1822 körül készült, tehát 10 évvel ’Az arckép’ megírása előtt.) És itt ismételtelen az a különbség hangsúlyos a festmény és a fotográfia között, hogy a festmény egyedi és megismételhetetlen, míg a fotográfia multiplikálható. Hiszen pontosan ezt tematizálja a szöveg, amikor témájaként az olyan művészt választja, aki már nem képes egyedi vonásokat festeni, hanem csupán sorozatokban gyártja a másolatokat.

Dosztojevszkij kisregénye, *’A hasonmás’* (Dvojnik, 1846) (15), a hasonmás-irodalom egyik kiemelt alkotása. Komplexitását az adja, hogy egyszerre több síkon is értelmezhetővé teszi a megkettőződés tematikáját. A szöveg nyelve intertextuálisan szinkretikus, több stílus ütközik egymásnak, vagyis – *Bahtyin* kifejezésével élve – a szavak kétszólamúak, bennük legalább két perspektíva, elvárás feszül egymásnak. Ugyanakkor az intermedialitás is szerepet kap, Goljadkin hivatása a szép másolás. A kalligráfia az ekphrasziszhoz hasonlóan a kép és a szöveg közötti fordíthatóság, egymásrahatás alapját teremti meg. (16) Elemzésemben e két szempont érvényesülését fogom figyelemmel követni.

A kételtű Goljadkin (egy korai magyar fordítás ezt a címet adja a szövegnek) a gogoli hivatalnok-figurákat idézi meg, a szociális térben a marginális helyet betöltő másoló alakját. (17) Már a nyitásban szövegszerű utalás történik a gogoli hagyományra. Goljadkin felébredve a tükörbe néz és így „dünnyög”: „Az lenne ám a méreg [...], de még mek-

kora, ha ma valami zavaró volna rajtam, ha teszem azt, valami szépséghibám adódna, ha váratlanul kiütne a képemen egy pattanás, vagy mit tudom én.” (Dosztojevszkij, 1997) Ez a szöveg helye „Az orr” hasonló alaphelyzetét idézi fel, ahol is váratlanul Ivan Jakovlevics orra leválva tulajdonosának arcáról nem csupán szépséghibát okoz. Ezzel Dosztojevszkij főhőse nem csupán tematikusan másoló, hanem a gogoli szöveg hagyomány megidézése által másolt, idézett alakká minősül. A másoló hivatalnok Goljadkin kalligrafikus másolatokat készít. A másolat, mint tudjuk, sohasem identikus az eredetivel, közéjük kerül a kalligrafikus differencia, a kalligráfia saját medialitását helyezi előtérbe, és eredeti és másolat egybe-nem-esését biztosítja. Tehát miközben összekapcsolja a kép és szöveg médiumát itt ebben a szövegben, azon mélységes szakadék előidézője lesz, amely elválasztja egymástól az eredeti írást a másolattól. (Az orosz „perepiszatyj” ige egyszerre jelenti azt, hogy „leír, lemásol” és azt, hogy „átír”, „újraír”, illetve „átfest”, „újrafest”. Magában az igében is kifejeződik az a kettősség, hogy a másolás mindig átírás is, sohasem identikus ismétlés, az a művelet, ami az egyediség, egyszerűség ellenébe hat, és ugyanakkor a kalligrafikus mozzanat is benne van az „átfesteni” jelentésben.) Goljadkin ebbe a kalligrafikus differencia, állandó elkülönböződés szakadékba zuhan a szöveg síkjáról, szintjéről: „lángolt a szegénytől, szegény fejét az akták közé temette, ugyanazon megfontolásból, mint a vadász elől menekülő strucc, midőn a forró homokba dugja fejét.” Az írás már nem menedék, hanem a megketőződés színtere, és a kalligráfia intermedialitásából következő állandó differencia, elkülönböződés kifejezője. A másolás művelete a tükör-helyzetnek felel meg, megváltoztatva adja vissza az „eredetit”, visszatükrözi, csak hogy fordítottan, nem identikusan. (A latin „speculum” „tükör, tükörkép, mása valaminek” jelentéseket hordozza.) „Minden lenyomat tükörfordításként jelentkezik az eredetihez képest, a nyomtatott grafikai lap és a nyomtatott könyvoldal is.” (Beke, 1980) Talán nem meglepő, hogy pontos leírását olvashatjuk a visszatükröződés jelenségének Goljadkin megfogalmazásában: „De hamarosan rájött, hogy a kegyelmes úr csizmája korántsem lyukas, hanem csupán a fény tört meg rajta. Természetes jelenség volt, ami egyszerűen abból származott, hogy a lakkcsizma erősen csillogott. (Ezt fény-visszaverődésnek nevezik – gondolta hősünk –, különösen festők műtermében hallani ezt a kifejezést... Tükröződésnek is mondják.” (Dosztojevszkij, 1997) Dosztojevszkij regényében a tükör nem csak tematikusan jelenik meg, hanem a regény struktúráját is áthatja. Például a kezdő és befejező jelenet tükrös struktúrá képez, fantasztikum (álom) és (regénybeli) reális egymásban való tükröződése történik, így a közöttük húzható határvonal bizonytalanává válik.

Mindkét jelenetben „barátságtalan”, „kietlen” táj „néz vissza” a felébredő Goljadkinra. „A mocsokszurke ködös őszi nap olyan barátságtalanul, olyan fanyar fintorral bámult be a homályos ablakon, hogy Goljadkin úrnak semmi kétsége nem lehetett többé afelől, hogy nem holmi hetedhét országon túli birodalomban van, hanem Pétervár városában.” „Végre elveszítette eszméletét ... Amikor magához tért, látta, hogy a hintó ismeretlen úton halad. Kétoldalt erdő sötétlett. Néma csend, kietlen pusztaság mindenütt.” (Dosztojevszkij, 1997) A regény fokozatosan elbizonytalanítja álom és ébrenlét biztos szétválasz-

Gogol szövegének portréja a fotográfia hatáselvét érvényesíti.

(Az első fénykép, Nicephore Niepce, 'Terített asztal'-a 1822 körül készült, tehát 10 évvel 'Az arckép' megírása előtt.) És itt ismétlenül az a különbség hangsúlyos a festmény és a fotográfia között, hogy a festmény egyedi és megismételhetetlen, míg a fotográfia multiplikálható. Hiszen pontosan ezt tematizálja a szöveg, amikor témájaként az olyan művészt teszi meg, aki már nem képes egyedi vonásokat festeni, hanem csupán sorozatokban gyártja a másolatokat.

tását a nyitásban. Például a tizedik fejezetben leírt álom eseményei a regény következő részeiben megvalósulnak. Az álombéli „hajszálra hasonlók” Olszufij Ivanovics estéjén ismételtelen megjelennek. „Úgy rémlett neki, hajszálra hasonló Goljadkinok vég nélküli sora csörtet be nagy zajjal a szoba minden ajtaján. De már késő volt... a júdászsók elcsatant, és...” „A kiáltás görcsösen összeszorult mellében rekedt. Goljadkin úr egyébként már előre tudta mindezt, és régóta sejtett valami hasonlót.” (*Dosztojevszkij*, 1997, kiemelés: D. M.) Vagy még korábban ez olvasható: „Szakadt a hó, és mindenáron igyekezett behatolni az igazi Goljadkin úr nyitott köpenye alá. Körös-körül köd és sötét. Nehéz volt megállapítani, merre járnak, milyen utcákon haladnak... Goljadkin úrnak úgy rémlett, hogy mindez, ami vele történik, kísértetiesen ismerős. Egy pillanatra lázasan kutatott emlékezetében, nem érzett-e valami hasonlót tegnap... például álmában...” (144.) Ahogyan az utolsó jelenet a regény kezdésekor leírt álom megtörténése – melynek hatására álom és realitás egymásnak tükröképeivé válnak –, úgy az ok-okozatiság egyszerű lineáris fel-fogása is megkérdőjeleződik. Nem tudjuk eldönteni, hogy Goljadkin megőrülése ok vagy okozat, hogy azért történnek vele így a dolgok, mert örült (ezt látszik alátámasztani a regény elején történő doktor-epizód), vagy az események hatására örült meg. Mindehhez paradox módon kapcsolódik a mindvégig jelenlévő tudatosság: a hős mintegy előre látja sorsának alakulását.

Dosztojevszkijről szóló könyvében *Bahtyin* a következőket írja: „Dosztojevszkij regényeiben nincs jelen a gondolat kialakulásának folyamata, az nem jelenik meg [...] még az egyes hősök tudatának keretei között sem. Az értelmi anyagot a hős tudata mindig azonnal egész komplexitásában érzékeli, de nem különálló tételek és gondolatok formájában, hanem mint mentális emberi intenciókat, eltérő szövegeket, s tétje csak a közöttük való választásnak van. Az a belső ideológiai küzdelem, amelyet a hős folytat, olyan harc, amely a már rendelkezésre álló értelmi lehetőségek közötti választás körül zajlik. [...] Az ő hőse mindent tud és mindent lát a kezdetektől fogva.” (*Bahtyin*, 1999, 82.) Ezért tűnhet a regény kapcsán is az ok-okozati – tehát egyfajta teleológiát kondicionáló – logika értelmetlennek. Bahtyin véleményem szerint a humboldti nyelvfilozófiából kiindulva (vö. „A nyelv csupán használóinak dialogikus érintkezésében éli eleven életét. A dialogikus érintkezés a nyelv igazi szférája.” *Bahtyin*, 1999) hozza létre a metalingvisztikát, melynek „tárgya” a „kétszólamú szó”. A „szó természeténél fogva dialogikus”, a szóban „dialogikusan két szólam ütközik össze.” (*Bahtyin*, 1999) Ez a jelenség Dosztojevszkij hősei esetében úgy mutatkozik meg, hogy szövegeiben az idegen szó, idegen nézőpont tükröződik vissza, szinkretizmust hozva így létre. A „hősök legfontosabb vallomások önmegnyilatkozásait áthatja a róluk szóló – általuk megelőlegezett – idegen szóhoz való viszony, csakúgy, ahogyan saját önleíró szavukban ott lappang az idegen válaszreakció sejtése. Ezeknek a megnyilatkozásoknak nemcsak a hangnemt, stílusát, hanem belső gondolati struktúráját is az idegen szó anticipációja határozza meg.” (*Bahtyin*, 1999)

Számos példát lehetne felsorolni Goljadkin belső monológjaiból vagy leveleiből, az itt következő részben az idegen nézőpontok annyira belsővé válásáról van szó, hogy ha a hős beszédének töredékes volta nem ellensúlyozná, akár annak a monologikusságnak, oszthatatlanságnak a létrejöttét is szolgálhatná, amit egyébként megkérdőjelez. „Remélem, nem történt... nem történt semmi megrovásra méltó... semmi, ami szigorra adhatna okot... s ami szolgálati vonatkozásaimat érintené? – szóló hősünk zavartan.” Lát-ható, hogy Goljadkin önmagát a hivatali kontextusban, feletteseinek szóhasználatával képes értelmezni, idegen szemmel nézi saját magát. „A hős öntudata Dosztojevszkijnél teljesen dialogizált: minden momentumával kifelé irányul – másikhoz, a harmadikhoz – miközben feszülten fürkészi önmagát.” (*Bahtyin*, 1999) Az idegen szövegek, nézőpontok behatolása a hős beszédébe lehetetlenné teszik az egységes hang megképződését. „A magányos egyén számára tulajdon szövege ingataggá válik, egysége és önmagával való bel-

ső összhangja posztulátum lesz.” (Bahtyin, 1986) „A hasonmás’-ban történő megkettőződés (az orosz cím a kettes számnév főnevesült változata: „Dvojnyik”) mintegy színrevitele, képszerűvé tétele a tudatban történő szólások interferenciájának. Lachmann a már idézett tanulmányában a szinkretizmus kapcsán pontosan a színrevitelt emeli ki: „Az idegen stílusokat ugyanis (melyek szerepek és maszkok egyszerre) idézik, deklamálják, egy mise-en-scene-ben a szöveg színpadára viszik. Multimediális irányultsága is színpadias...” (Lachmann, 1995) Az idegen, a másik megtestesülése révén egy szerep, egy maszk önállósul. (18) Az „idegen szólás” elhatalmasodása a hőst testi mivoltában is megfosztja egyetlenségétől, egyediségétől, az önmagában létező lény státusától, megosztódik két testre, két szerepre. Immár tükörszerű struktúrában válnak meg-(nem)-ragadhatóvá. „A szomszéd terem ajtajában, csaknem közvetlenül a mögött, szemben Goljadkin úrral, az ajtóban, melyet hősrünk egyébként eddig a pincér háta mögötti tükörnek nézett, egy kis ember állt – ő, ő, Goljadkin úr, de nem az idősebb Goljadkin, nem történetünk hőse, hanem a másik Goljadkin, az új Goljadkin úr.” (Dosztojevszkij, 1997) A regény kezdetén történő tükörbenezés mesterséges megkettőződése természetes megkettőződéssé változik. A halott tükörkép élő hasonmássá alakul, hasonlóan az Andersen meséjében szereplő tudós árnyékához, mely mese a maga módján Chamisso (csodálatos) történetére utal. Goljadkin reggeli tükörbenézekor beszélget tükörképével (hasonlóan Andersen tudósához, aki a szomszéd erkélyén meglátva árnyékát megszólítja azt). Mindkét esetben élettelen képhez és árnyékhoz intéződik a beszéd, illetve megszólítás, és pontosan e megszólítás révén feltételeződik a válaszadás lehetősége, a megszólításban a beszéd képességével való felruházás történik, hiszen azzal, hogy megszólítunk valakit, válaszadásra tartjuk képesnek. Ily módon a holt kép beszélni tudóként tételeződik, mivel megszólított. *Paul de Man* prosopopeiának nevezi ezt az alakzatot. (19) A megszólítás aktusa a hangkölcsonzés révén az életadás is, így történhet meg, hogy a tükörkép testet ölt és leválik eredetijéről. A prosopopeia szó etimológiai jelentése a maszkot vagy arcot adni (prosopon poiein). A tükörkép megszólításakor a szó szoros értelmében az arcát adja Goljadkin, azonban pontosan ebben a hasonmás-toposzbán válik nyilvánvalóvá, hogy az arcadás, az alaköltés (figuration) egyben arcrongálás és alakvesztés (disfiguration), hiszen a hasonmás alaköltésekor az eredeti alakvesztése történik. Ugyanakkor ebben a tükörkép-viszonyban az utolsó jelenetelig megőrződik valamiféle ontologikus kapcsolat, „igazi Goljadkin” (94.) jelzős szerkezetet is olvashatunk a szövegben, idősebb-ifjabb megkülönböztetés viszonyukat atya-fia struktúrába írja bele. Csakhogy ez a fajta különbségtevés folyamatosan váltakozik régi és új, első és második megjelölésekkel. Tehát a genetikus összekapcsolódás mellett megjelenik egy teljesen materiális, statisztikai elem is. Hogy tehát éppen hányadik Goljadkinról is van szó. Ez a számolás megteremti a folytathatóság lehetőségét. És itt ismételten hangsúlyossá válik, Olszufij Ivanovics estéjén bevonuló „hajszára hasonló Goljadkinok vég nélküli sora” (175). Ebben a kontextusban már megszűnik az ok-okozati érintkezési kapcsolat, a számok maradnak. Dosztojevszkij szövege ezzel az aspektusával végképp megszünteti eredeti és másolat értékvonatkozásokat hordozó struktúráját, és az eredetet törölő megsokszorozódás „vég nélküli sorát” lépteti színre. (Ebben a jelenetben szintén erőteljes a színpadiasság jelenléte.) Számokba fojtódik az egység, egyediség, multiplikálhatóvá, sokszorosíthatóvá válik. „Én – én vagyok, és kész...” (69.) Goljadkin ezen lezárásra irányuló kijelentése elveszíti befejezett aspektusát a képmások vég nélküli sorozatában.

Összegzésként elmondható, hogy Gogol és Dosztojevszkij fent elemzett szövegei olyan tapasztalatoknak a kifejezői, amelyek a technikai sokszorosítás korszakának a távlatából válnak igazán felismerhetővé, a hatástörténet révén emelődnek ki ezek a sajátosságok. Ezzel cseng egybe Benjamin következő állítása: „Mindig is az volt a művészet egyik legfontosabb feladata, hogy olyan keresletet hozzon létre, amelynek teljes kielégítésére még nem jött el az óra. Minden művészi forma történetének vannak kritikus idő-

szakai, amikor ez a forma olyan effektusokra törekszik, amelyek kényszer nélkül csak egy megváltozott technikai színvonalon, vagyis új művészi formában jöhetnek könnyedén létre.” (Benjamin, 1969) Ugyanis Dosztojevszkijnél a Goljadkinok végtelen sora a multiplikáció egyformaság-eszményét juttatja korai kifejezésre, azon korszak eszményét, amikor is a másolás művelete másodlagos helyzetéből domináns, meghatározó megismerési módozattá változik, létrehozva az aura nélküli másolatok, szimulákrumok világát. Gogolnál pedig Csartkov (a képleírás révén) halott képpé való változásának momentuma fog erőteljessé válni a filmszínész esetében, aki „néma képpé” (20) alakul át az „apparátus” közbejöttével a képernyőn.

Jegyzet

(1) Természetesen nem azt akarjuk ezzel mondani, hogy ez kortárs „felfedezés” volna, hiszen elég, ha csak Lessing Laokoónjára gondolunk.

(2) Vö: „semmi egyebet nem értünk meg felebarátunkból, mint azokat a rajtunk esett változásokat, melyeknek ő az oka.” Nietzsche-től idézi Kulcsár Szabó Ernő. Továbbá: „A sajátunk tudott dolog ugyanis csak az idegen elgondolású tartalmazottság kontrasztív távlatában ismerhető fel sajátként egyáltalán.” (Kulcsár Szabó, 1998. 79., 80.)

(3) Már magyar vonatkozásban is történtek jelentős kísérletek például a líra ilyen szempontból történő olvasására. Vö. Kulcsár-Szabó, 2000. 77–91.

(4) Roland Barthes a fotográfiáról írott könyvének befejező oldalain egyenesen azt mondja, hogy minden kép-pé alakul, hogy ma már előbb van a kép, a minta, amelyhez (azután) alakítjuk, azonosítjuk magunkat. (Vö. Barthes, 2000. 122.)

(5) Benjamin értelmezésében összekapcsolódik valóság, autoritás, hagyomány és mindezeket együttesen nevezni aurának. A reprodukció korszakában ezek a princípiumok kerülnek kérdőjel alá a mindenkori szituációkban való aktualizálódásban. (Vö. Benjamin, 1969. 306–307.)

(6) Vö. „A tudat: lét [Seyn] a léten kívül a létben. De mi is ez? A léten-kívüliség [das Außer dem Seyn] nem lehet igazi lét. Egy nem-igazi lét a léten kívül: kép. Ama léten-kívüliség tehát nem lehet más, mint a lét képe a létben. Ennélfogva a tudat a lét képe a létben.” (Novalis, 1998. 11.)

(7) A szimulákrum értelmezéséhez lásd Baudrillard, 1996. 161–191.

(8) René Magritte a festészetben erősíti fel az azonosságokon alapuló helyettesítések láncolatának „mechanizmusát”. A francia festő így ír egyik Foucault-nak küldött levelében: „A »dolgok« között nincs hasonlóság; csak azonosságaik léteznek vagy nem léteznek. Csak a gondolat képes hasonlítani. Hasonlít, amennyiben maga lesz az, amit hall, lát, megismer; azzá válik, amit a világ nyújt számára.” „A hasonlóság mindig ugyanazt az állítást sulykolja: ez, meg az, sőt még ott az, az a dolog is. Az azonosság megsokszorozza az egymással táncra perdülő, egymást támogató, egymáson átbucskázó különböző állításokat.” (Magritte, 1993. 163.) Az azonosság előtérbe kerülésével eldönthetetlené válik eredet és másolat különbsége és ezen alapszik a műalkotás szerepének a megváltozása a technikai sokszorosíthatóság korszakában.

(9) A színekdoché alakzatára A. V. Zlocsevskaja hívja fel a figyelmet. (1999. 30–46.)

(10) A következő magyar kiadásból idézek a továbbiakban (1971): *Gogol művei*. Első kötet. Európa Könyvkiadó, Budapest.

(11) „A régi, több mint kétezer éve használatos elnevezés, az ekphraszisz, kétséget kizáróan kifejezi a nyelv és a képek összetartozását. Mint retorikai szakág vagy irodalmi műfaj, az ekphraszisz a nyelv képi erejéről, kép-elbeszélő képességéről tanúskodik. [...] Az ekphraszisz hosszú és bonyolult története igazolja, hogy mindig a találó szóra leltek rá, bármennyi funkcionális és strukturális változás következett is be...” (Boehm, 1988. 19.) „Ha a kép előzi meg a szót, az alkalmazott kifejezés ekphraszisz vagy Bildgedicht. [...] az ekphraszisz eredetileg olyan pontos leírást jelentett, amely bizonyos mértékig a festmény felidézésére és helyettesítésére szolgált.” (Kibédi Varga, 1997. 311.)

(12) Pétervár térszerkezetének szimbolikusságához vö. Lotman, 1994. 119–211.

(13) A moszkvai Irodalmi Múzeumban Gogol szövegének első kiadása mellett egy festmény is ki van állítva, amelyen egy a keretből éppen kilépő sötét figura látható. Meglepő a festmény realiztikussága: az alak guggoló helyzetben van, és mindkét kezével fogja a keretet, mintegy segíti magát, így az ugrás hatását kelti. Nézője úgy érezheti, hogy éppen feléje fog ugrani, ezt a hatást tekintetének iránya is megerősíti. Összehasonlítva a szövegbeli képleírást és a Gogol szövegének hatására készült festményt, a kapcsolódások mellett a mediális különbségek váltak megtapasztalhatóvá. A képleírás alapján teljesen más festményt képzeltem el, és ez azzal hozható összefüggésbe, hogy a nyelv, a szöveg sokkal tágabb teret enged a képzeletnek, mint a kép. Hasonló következtetésre jut Barthes a fotográfiáról szóló értekezésében, ahol is azt állítja, hogy a fotográfia a bizonyosságot hordozza, jelenlétet bizonyít, a nyelv pedig nem tudja hitelesíteni önmagát, mivel természeténél fogva fikatív. Ezzel szemben „a fotó nem kitalál, hanem hitelesít.” (Barthes, 2000. 90.)

- (14) Míg a fotográfia az „ott volt” bizonyosságát adja, addig Lessing értelmezésében a festészet és a költészet – ebben hasonlítanak – „mindkettő jelen lévőknek ábrázolja a távol lévő dolgokat, valóságnak a látszatot, hogy mindkettő megtéveszt, de ez a megtévesztés tetszik nekünk.” (Lessing, 1982. 193.) A festészet képes fiktív elemeket is ábrázolni, a fotográfia viszont mindig a jelenvaló létét bizonyítja. Ugyanakkor a festészet lényegének hasson a képzelőerőre. „Ámde termékenynek csakis az tekinthető, ami a képzelőerőnek szabad csapongást enged. Minél többet látunk, annál több hozzágondolni valóknak kell lennie. Minél többet gondolunk hozzá, annál többet kell látni vélnünk.” (Lessing, 1982. 205.) Ebben az értelemben a festészet közelebb áll a költészet-hez, mint a fotográfiához. A költészet, az irodalom az, ahol a képzelet a leghababban szárnyalhat, hiszen magukat a képeket is nekünk kell elképzelnünk a szöveg alapján, és ez a befogadók függvényében mindig más-milyennek mutatkozik meg.
- (15) A magyar hivatkozásokat a következő kiadás alapján jelölöm: F. M. Dosztojevszkij (1997): *A hasonmás*. Édesvíz Kiadó, Budapest.
- (16) Vö. „A kalligram mindenekelőtt a szöveget és a rajzot a lehető legközelebb hozza egymáshoz; a kijelentést figurális térbe ágyazza, és a szöveggel elmondja azt, amit a rajz megjelenítőn ábrázol. [...] A kalligram egy könnyed mozdulattal megkísérel eltörölni írásbeli civilizációnk legrégebbi ellentmondásait: egyszerre próbál meg megmutatni és megnevezni, ábrázolni és közölni, reprodukálni és artikulálni, utánozni és jelezni, nézni és olvasni.” (Foucault, 1993. 144.)
- (17) A másoló mindig másodlagosként határozódik meg. Lessing például az igazi alkotóval helyezi szembe, és így jellemzi: „valóságos tulajdonságok helyett csupán utánsáikat utánozza, és hűvös tárgyilagossággal idézi fel bennük egy idegen alkotóerő vonásait – saját alkotóerejének eredeti vonásai helyett.” (Lessing, 1982. 227.) Az írás másolásában úgy tűnhet, hogy teljesen háttérbe szorul a Lessing által fontosnak tartott alkotóerő.
- (18) Goljadkin önértelmezésében gyakran visszatérő motívum a maszk és az álarc. Vö. „Nem szeretem a csűrés-csavarást, a nyomorult kétségbeesést sem szívlelem, a rágalmazást, pletykát pedig utálok. Álarcot csak jellemzálban öltök, nem hétköznapiokon viselem, az emberek között.” (20.) Majdnem szó szerint ismétli meg később is: „Vannak emberek, uraim, akik nem szeretik a mellékutakat, és maszkot is csak álarcosbálban öltönek.” (31.)
- (19) Így határozza meg: „egy hiányzó, holt, vagy hang nélküli létező fiktív megszólítása, mely a megszólítottat a beszéd képességével ruhazza fel, s megteremti számára a válaszadás lehetőségét.” (Paul de Man, 1997. 101.)
- (20) Vö. „A filmszínész úgy érzi magát, mintha számkivetésben lenne. Nemcsak a színpadról száműzetett, hanem saját személyétől is. Sötét szorongással érzi ezt a megmagyarázhatatlan ürességet, amely azáltal keletkezik, hogy teste széthulló jelenséggé válik, amely elillan, és amelyet megfosztanak realitásától, életétől. hangjától, meg mozgás közben maga előidézte zajaitól, hogy néma képpé váljék, amely pillanatig a vásznon remeg, majd csöndben eltűnik ... A kis apparátus fog az ő árnyékával a közönség előtt játszani, és a művésznek meg kell elégednie azzal, hogy az apparátus előtt játszik.” Pirandellótól idézi Benjamin. (Benjamin, 1969. 317.) Ez a kontextus termékeny távlatokat nyithat meg például Kosztolányi Dezső *Az utolsó fölolvadás* című szövegének a befejezés-értelmezéséhez, hiszen Esti szintén halottként „nézi” tükörképét a tükörben. Ez az utolsó jelenet meghatározóan képszerű, olyan, mintha filmen látnánk. Nem véletlen, hogy egy olyan műalkotás kerül itt be a kontextusba, amely a maga során szintén a Doppelgänger-tematikába illeszkedik.

Irodalom

- Baudrillard, Jean (1996): A szimulakrum elsőbbsége. In: Kiss Attila Atilla – Kovács Sándor S. K. – Odorics Ferenc (szerk.): *Testes könyv I.* ICTUS és JATE, Szeged. 161–195.
- Bahtyin, Mihail (1986): A dialógus Dosztojevszkijnél. In: Uő: *A beszéd és valóság*. Gondolat, Budapest. 354–358.
- Bahtyin, Mihail (1999): A szó Dosztojevszkijnél. *Helikon*, 1–2. 63–90.
- Barthes, Roland (2000): *Világokamra. Jegyzetek a fotográfiáról*. Európa Könyvkiadó, Budapest.
- Beke László (1980): Megjegyzések a tükör szerepéről a művészetben. *Új Symposion*, 12. 455–457.
- Benjamin, Walter (1969): A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában. In: uő.: *Kommentár és prófécia*. Gondolat, Budapest. 301–335.
- Boehm, Gottfried (1998): A képleírás. A nyelv és a kép határaitól. In: Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák I.* Kijárat Kiadó, Budapest. 19–36.
- Boehm, Gottfried (1993): A kép hermeneutikája. *Athenaeum*, 4. 87–112.
- De Man, Paul (1997): Az önéletrajz mint arcrongálás. *Pompeji*, 2–3. 93–107.
- Frank, Manfred (1988): A koraromantika filozófiai alapjai. *Gond*, 17. 40–119.
- Foucault, Michel (1993): Ez nem pipa. *Athenaeum*, 4. 141–166.
- Gadamer, Hans-Georg (1994): Épületek és képek olvasása. In: Uő. *A szép aktualitása*. T-Twins Kiadó, Budapest. 157–168.
- Kibédi Varga Áron: Ami a szöveg és a kép között van. A határ pragmatikája. *Korunk*, 7. 71–79.
- Kibédi Varga Áron (1997): A szó-és-kép viszonyok leírásának ismérvei. In: Bacsó Béla (szerk.): *Kép Fenomén*. Kijárat Kiadó, Budapest. 300–321.
- Kulcsár Szabó Ernő (1998): A saját idegensége. In: *A megértés alapzatai*. Csokonai Kiadó, Debrecen. 69–86.

- Kulesár-Szabó Zoltán (2000): Kép és jelentés a retorikai olvasásban. *Alföld*, 6. 77–91.
- Lachmann, Renate (1995): A szinkretizmus mint a stílus provokációja. *Helikon*, 3. 266–277.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1982): Laokoón vagy a festészet és a költészet határaitól. In: uő: *Válogatt esztétikai írások*. Gondolat, Budapest. 193–317. (A fordítás 1968-as kiadás alapján készült.)
- Lotman, Jurij (1994): A művészi tér problémája Gogol prózájában. Továbbá: Pétervár szimbolikája és a város szemiotikájának problémái. In: Kovács Árpád – V. Gilbert Edit (szerk): *Kultúra, Szöveg, Narráció. Orosz elméletirők tanulmányai*. Pécs. 119–211.
- Novalis (1998): Fichte-stúdiumok. *Gond*, 17. 11–39.
- Tiszóczy Tamás (1995): Csartkov halálos betegsége. *Szépliteratúrai ajándék*, 1995/3–1996/1. 98–118.

Az
Új Pedagógia Szemle
LII. évfolyam. 2002. május havi tartalma

Tanulmányok

Gergely Gyula: A pedagógiai tevékenység komponensrendszere

Helyzetkép

Franyó István: A biológia tantárgy helyzete 2001-ben

Radnóti Katalin: A fizika tantárgy helyzete és fejlesztési feladatai

Nézopontok

A korszerű tantárgyi fejlesztések lehetőségei és akadályai – Vita a hazai tantárgystruktúráról és a tantárgyak helyzetéről (Kerber Zoltán)

„Méréseink elsősorban az iskolai munka hatékonyságának a javítását szolgálják” – Beszélgetés Fővárosi Pedagógiai Intézet méréseiről (Schüttler Tamás)

Műhely

Csőregyh Éva: Azóta – Egy utánkövető vizsgálat tapasztalatai, kérdései

Csala Istvánné Ranschburg Ágnes: Az Iskolai teljesítmény mérésére szolgáló programok – ITEM1. és ITEM2.

Szántó Sándor: Az algoritmikus gondolkodás fejlesztése az általános iskolában

Veres Gábor: Komplex természetismeret a Politechnikumban I. – Műhelytanulmány a természettudományos nevelés helyi fejlesztési eredményéről

Látókör

Gyarmathy Éva: Matematikai tehetségek

OECD-dokumentumok

A tanítás és a tanulás minőségének fejlesztése – Beszámoló az elvégzett munkáról és javaslatok a további munkára (Összeállította: Ránki Lantos Júlia)

TKA-melléklet

Bajomi Iván – Rádai Péter: Iskolák határokön átnyúló együttműködése – Ízelítő egy hatásvizsgálat első eredményeiből

KOMA-melléklet

Restyánszki Lászlóné: Komplex integrációs program a baktakéki iskolakörzetben

Földes Petra: Lépésről lépésre egy iskolaprogramért