

tási folyamat hitelességének záloga a rögzült identitással való szakítás, a kutató és a kutatási partnerek közti korlátok lebontása. Félő, hogy az így felfogott etnológia a személyes önmegismerés és a hiteles önazonosság-transzformáció programjává sekélyesedik. Kohl és Schiffauer egyaránt elismeri a reprezentáció konstruktivista jellegét, s úgy látják, hogy az *othering* gyanúja alól nincs menekvés. Mégis elutasítják azokat a következtetéseket, amelyek ebből kiindulva kérdőjelezzik meg az etnológia számára konstitutív reprezentációt. Míg Kohl az etnográfia jövőjét – továbbra is az idegen önérvényét tartva szem előtt – a „félreértés antropológiaként” kénytelen láttatni, Schiffauer a saját kultúrával kapcsolatban gyakorlandó radikális kritika követelményét hangsúlyozza, „mely csak a másik felmutatása révén lehetséges”, vagyis az etnológia küldetését „ellentudomány” mivoltában látja. Úgy tűnik tehát, hogy – egyoldalúan vagy az idegenre, vagy a sajátja vonatkoztatva – mindketten az etnográfiai reprezentáció ama pozitív hozadékának a védelmére kelnek, amely konstruktivizmusát elismerve is fennmarad.

Velük ellentétben Bernhard Waldenfels az eltúlzott etnológiai önkritika eseteként kezeli az *othering* vádját, s azon „rossz” paradoxonok közé sorolja, amelyek feloldhatók és megszüntethetők, éppen mivel egyoldalúságból, alkalmasint leegyszerűsítő vagy ellentmondásos megítélésből adódnak. Az idegenség („jó”) paradoxonja ezzel szemben az idegentapasztalatban rejlik, tehát prepredikatív feszültség és ellenállás, mely termékkenné tehető. E ponton Waldenfels elutasítja a továbblépést az eleve paradox idegentapasztalat reprezentációjának paradoxiójától a reprezentáció egyáltalában vett elutasításához, amely többnyire az idegen jelenlétének pusztá evokációjával, vagyis tisztán etikai diskurzussal kívánja helyettesíteni a reprezentáló diskurzust. Waldenfels rámutat, hogy az idegen reprezentációjának paradox volta üdvözlendő eróziót eredményez két döntő ponton: az etnográfus saját Énjében és ethnoszában, illetve az etnológia közös *logoszában*. Ennek kifejtésében Merleau-Ponty „radikális refle-

xió” fogalmához nyúl vissza, mely értelmezése szerint nem jelent sem önmagunkhoz való visszatérést, sem pedig egy metaszintre történő átmenetet. A reflexió sokkal inkább olyan önkettőzéshez vezet, mely önmagától eltávolodva felszabadítja a sajátban az idegent, s így egybeesik az idegentapasztalatként értelmezett öntapasztalással. Ezzel felszámolja a kizárólagos szerzőség elvét, s idegen szólásoknak nyit teret. A dialógus itt már nem alkalmas tematizálási keret, hiszen nem egyszerűen sokszólalásról van már szó, hanem idegen szólások egyidejű megszólalásáról, amelyek immár nem integrálhatók egy általános logoszba. Bahtyin dialogikus irodalomelméletére támaszkodva Waldenfels azt állítja, hogy az etnológiában a logosz megsokszorozódására van szükség, melyben továbbra is meglesznek a beszéd és írás (immár többes számú) rendjei, ami a radikális idegenség mint rend(en)-kívüli *közvetett* ábrázolásának a feltétele. Közvetett ez az ábrázolás, amennyiben „a reflexív megkettőződés és a polifonikus megsokszorozódás [...] meggátolja azt, hogy az idegen megtapasztalása a sajátban kezdődjön és egy egészben végződjön, [s eközben] olyan mozzanatot előfeltételez, amelyet nem ragadhatunk meg”. Ez az idegenség mozzanata, mely nem a mi tapasztalatunkból nyeri az értelmét: nem lehet megjeleníteni mint pusztán távolit; nem lehet ábrázolni, mintha megtanulható volna az idegen nyelve; nem képviselhető vagy helyettesíthető, mint egy gyámság alatt álló személy. Rá vonatkozó „saját tapasztalataink és ábrázolásaink *másutt kezdődnek*.” Az idegen érzéki tapasztalata, a rá irányuló vágy, a hozzá intézett beszéd egyaránt csak feleletként válhat érthetővé. Így jut el Waldenfels a „reszponzív racionalitás” koncepciójához, amelyben az idegen ábrázolása egy „nem szimmetrikusan és szinkron módon [...], hanem önmagához képest diakron módon” elmozduló dialógushoz hasonlítható (114–115. old.).

Sajátos tematikájánál fogva az etnológia diszciplináris tere összességében olyan válságövezetnek tekinthető tehát, ahol legalábbis három, az idegenség diskurzusa által kiváltott és koncentrikusan bővülő válság réteg-

ződik egymásra: a tudományág belső módszertani válsága, az interdiszciplináris térben fellépő válság, végül a tudományos rend kereteit meghaladó, etikai-politikai összefüggésekben jelentkező válság. Az itt áttekintett kiutkeresések eközben vagy képtelenek kitérni az *othering* gyanúja alól, s rezignációba (félreértés antropológiája) vagy egyoldalúságba (ellentudományos antropológia) zuhannak, a gyanú elterelését irányozzák elő (alternatív ábrázolások antropológiája), vagy pedig a személyes hitelességbe visszahúzódva utasítják el e vádat. Egyedül Waldenfels képes megfontolásait szigorúan a gyanú felvetette problémáikhoz tartani. Koncepciója átfogó voltáról tanúskodik, hogy egyszerre foglalja magába az általános *logosz* egyeduralmának megtörését (Jamme), az önazonosság transzformációjának kívánalmát (Köpping), a közvetlen reprezentáció eszményének a feladását, mely csakis az idegen félreértésébe torkolthat (Kohl), valamint a saját kritikáját képviselő ellentudományos impulzust (Schiffauer). Az erózió gondolata mindazonáltal nem hasonlítható sem az ellentudományos aktivizmushoz, sem a fellazítás, a rezignáció vagy a visszahúzódság gesztusaihoz. Olyan pozitív program, melyet az idegentapasztalat ír elő, s a reflektált etnológiai kutatás közvetíthet – anélkül, hogy alanyává válna.

NYIRÓ MIKLÓS

Szőnyi György Endre: Pictura & Scriptura

HAGYOMÁNYALAPÚ KULTURÁLIS
REPREZENTÁCIÓK HUSZADIK SZÁZADI
ELMÉLETEI

JATEPress, Szeged, 2004. 324 oldal,
á. n. (Ikonológia és Műértelmezés 10.)

Szőnyi György Endre semmi esetre sem enciklopédikus teljességre törekvő, ám ugyanakkor kétségtelenül enciklopédikus érdeklődéssel megírt könyve olyan kiterjedt témakört ölel fel, s olyan hatalmas – főként szekun-

dér – forrásanyagot mozgósít, hogy gyakorlatilag lehetetlen kimerítő áttekintést, részletekbe menő tárgyilagos bírálatot adni róla. Már csak azért sem, mert – mint a szerző többször nyomatékosítja is – ez a munka tulajdonképpen nem más, mint „historiográfiai áttekintés”, „szakirodalmi szemle”, „annotált historiográfia”, vagyis – szerinte legalábbis – Jürgen Habermas módjára afféle *Literaturbericht* (246. old.). Jelen recenzióm tehát „recenziók recenziója”, tercier irodalom. Mármost a szakirodalom efféle „harmadik szintjén” tevékenkedő egyszeri szerző ez esetben nemigen tehet mást, mint hogy a Szőnyi-féle kulturális *ars combinandí* mikéntjét firtassa, hacsak nem ősz emeritus, aki a Szőnyi mozgatta, szinte beláthatatlan méretű szellemi nyersanyagot részletekbe menően, a szerzőéhez fogható alapossággal ismeri. Az alábbiakban tehát inkább Szőnyi eklektikusnak mondható módszerét s a kultúra kutatói számára könyvében prezentált szellemi ajánlatot, pontosabban a *kulturális reprezentációk* elméletének kérdéseit vizsgálom. Előbb azonban ismertetem Szőnyi György Endre könyvének gondolatmenetét, másképpen: figyelemfelkeltésül, avagy az olvasás emlékének felrészítésére rövid tartalmi vázlatot adok.

A *Pictura & Scriptura* mindenképpen hiánypótló könyv. Hiánypótló, hiszen mind ez idáig egyetlen hazai szerző sem kísérelte meg monografikus igényrel feldolgozni a szavak és képek mibenlétének és viszonyának kérdéseit taglaló modern szakmai tendenciák történetét. Senki sem tárgyalta egyetlenegy szellemi konfigurációban a szemiotika, az ikonográfia és az ikonológia különféle iskoláinak teljesítményeit ezen iskolák posztstrukturalista, döntően a pragmatikára – vagyis a mindenkorai jelentés keresésekor a befogadó és a kulturális produktum közti viszonyra – hangsúlyt helyező fordulataival egyetemben. Talán szükségtelen külön nyomatékosítanom, hogy ez a digitális forradalom képdömpingjének, illetve multimedialis bábeli zűrzavarának korában önmagában is felbecsülhetetlenül fontos teljesítmény. Ugyancsak ritkaságszámba megy idehaza az olyan kultúra- és eszmetörténész, aki

több történeti korszak – Szőnyi esetében a kora újkor és a modernitás – specialistája. Az efféle „régimodernnek” (Horváth Iván), avagy modern régiek és olvasóik csak nyerhetnek abból a komparatív stratégiából, amely a történeti jelenségek kutatását csakis a jelen szellemi trendjeinek józan figyelembevételével véli megvalósíthatónak, ám ugyanakkor a jelen elméleti divatjaihoz éppen történeti ismereteire támaszkodva képes kellő mértéktartással viszonyulni. Szőnyi könyvének erényei közé sorolható az is, hogy a – magyar anglistikában is jeles – szerző az angolszász egyetemi tankönyvírás hosszú ideje kanonizált módszertanát kifejezetten sikeresen ülteti át a magyar felsőoktatási szcénába, kitűnő szakirodalmi tájékoztatást biztosítva például a jövő kutatói számára. Könyve tehát remek példája a jó értelemben vett tudományos népszerűsítő irodalomnak, miként az *Ikonológia és műértelmezés* sorozat korábbi köteteinek egyike-másika is annak bizonyult már az elmúlt évtizedekben.

Szőnyi az *ut pictura poesis* szó szerint Horatiustól való, ám a költészet, vagyis – Johann Georg Hamann-nal bátran mondhatjuk! – a nyelv (és így az emberiség) születése óta velünk élő eszméjének történeti vizsgálatával indít, és egy munkahipotézisként is szolgáló saját szöveg-kép tipológiát vázol fel, melyet összevet W. J. T. Mitchell és Kibédi Varga Áron hasonló igényű képleteivel.

A második fejezet (*Szemiotika és kulturális jelrendszerek*) *in medias res* vág bele a historiográfiai szemlébe, s a klasszikus rendszerelvű és szinkron leírásra hajlamos szemiotika pragmatikai és történeti fordulatáról, szemiotika és ikonográfia egymásra találásáról, illetve a főként Jurij Lotman, Claude Lévi-Strauss és Roland Barthes szövegeiben tétéleződő kultúraszemiotika kialakulásáról szól. Kulcsfontosságúnak tartja az itt tárgyaltakat mind a „mai elméleti helyzet leírása, mind pedig a jövő perspektíváinak belátása szempontjából” (vii. old.), s a továbbiakban épp ezért innen időben visszafelé haladva tárgyalja a korábban még két különálló szellemi attitűd és módszertan, a szemiotika és az ikonográfia történetét, illetve „kettős sors történe-

tüket” a posztstrukturalizmus szellemi fordulatokban gazdag elméleti labirintusaiban.

A harmadik fejezet (*A jelelméleti alapok*) ennek megfelelően a jelműködés fundamentumaival foglalkozik, jelesül Ferdinand de Saussure szemiológiájával, valamint Charles Sanders Peirce és Charles William Morris szemiotikájával. A modellek parafrázisai természetesen Szőnyi könyvének tudományos fókuszához igazodnak, így főként a szavak és képek, illetve a jelentésük természetével és potenciális, illetve kívánatos interpretációikkal kapcsolatos fejtegetésekre koncentrálnak.

A következő fejezet Ernst Cassirer bölcséleti konstrukcióját, a – Szőnyi jogos és megalapozott megítélése szerint a szemiotika és az ikonológia közti elméleti kapcsolatot biztosító – szimbolikus formák filozófiáját ismerteti; az ötödik és a hatodik (*Ikonográfia és ikonológia I–II.*) Aby Gombrich tevékenységét és koncepcióit taglalja.

A hetedik fejezetben (*Emblematika és emblematikusság*) ízelítőt ad mindabból, amit koraújkorszász énje nyújthat a modern kultúraelméletek iránt fogékony kutató számára, s amiről a jelen könyv folytatásaként a közeli jövőben megjelenő esettanulmány-füzérből tudhatunk majd meg többet. A régi magyar irodalomtörténet kutatóinak körében a legutóbbi időkben Knapp Éva és Tüskés Gábor publikációinak köszönhetően különösen fontossá vált emblematikus látásmódról Szőnyi megalapozottan véli úgy, hogy igen jelentős részben ez biztosította „a középkortól a felvilágosodásig terjedő időszak reprezentációs logikáját”, miként azt is meggyőzően mutatja ki, hogy a „16. századi embléma-műfaj paradigmatisz modelljévé vált a multimedialis jelrendszerek kutatásának”.

Az utolsó három fejezet (*Posztstrukturalista ikonológia; Posztstrukturalista recepció: Warburg esete; Szemiotika, ikonográfia, interpretáció. Eco és a kacsacsőrű emlős*) lényegében a jelekről, a képekről és szövegekről való gondolkodás posztmodernizációjával foglalkozik, főként Nelson Goodman, W. J. T. Mitchell, kisebb mértékben pedig Hans Belting és Jean

Baudrillard szövegeinek elemzésével, majd Aby Warburg életművének posztstrukturalista újraolvasásával, végül pedig Umberto Eco kilencvenes évek végi önévizíójának rokonszenves elemzésével. Szőnyi saját bevallása szerint vizsgálódása három területen mozog: a „szövegek/képek ontológiájának és fenomenológiájának”, a „(textuális/vizuális) képek hermeneutikájának, értelmezésének és interpretációjának”, illetve a „képek pragmatikájának területén”; az első Szőnyi szerint döntően *szemiotika és képelmélet*, a következő *ikonográfia és ikonológia*, a harmadik pedig a képek társadalmi funkcióját alapul vevő, komplex *kultúraelmélet*.

Szőnyi a könyvében igen sokszor emlegetett – szerinte talán egyenesen túlreprezentált – Aby Warburg iránti személyes elfogultságát nem titkolja, sőt többször is hangsúlyozza, hogy a szó legszorosabb értelmében a nyomdokaiban járt, több kontinens levéltáraiban tanulmányozva Warburg kézíratait és fotóit, s végül Warburg egykori kutatóútját megismételve Arizonában is, a hopi indiánok rezervátumában. A Warburgról szóló fejtegetések oly módon tükrözik vissza e közvetlen kutatói tapasztalatokat – még így, bizonyos szerzői jogi viták miatt egyelőre kurtább formában is –, ami az olvasót Warren Boutchernek az „alkalmazott szövegekről” (*applied text*) szóló elméletére emlékeztetheti, különösen a Paul Oskar Kristellerről szóló esettanulmányára (*The Analysis of Culture Revisited: Pure Texts, Applied Texts, Literary Historicism, Cultural Histories. Journal of the History of Ideas*, 64 [2003], 3. szám, 489–510. old.). Szőnyi többször is leszögezi, hogy módja volt megismerni szinte minden kontextuális forrást, amely segítheti a Warburg-szövegek, különösen a posztmodern perspektívában felértékelődött 1923-as *Előadás a kigyóritusról* szociokulturális beágyazottságának feltérképezését. Az eszmetörténész számára rokonszenves, hogy Szőnyi – szemben a honi irodalomelméleti körökben mindmáig uralkodó, közhelyes életrajz-ellenességgel – az Umberto Eco-i „józan ész” jegyében fordul az intellektuális életrajzhoz a Warburg-jelen-ség jobb megértése céljával.

A kétségtelenül figyelemre méltó „Warburg-eset” azonban csak erősíti azt az olvasói benyomást, hogy a szerző saját hangja szakirodalmi szemléje során máskülönben szinte mindig feloldódik a recenzeált szakirodalmak tömegének polifóniájában. Ez a tapasztalat pedig ellentmond annak a hagyománynak, amelyre Szőnyi hivatkozik szellemi attitűdjé, humántudományi módszertana kialakításakor. A filológiai célú elmélettörténet-írással szemben Habermastól megalkotott *Literaturbericht* módszertanának ugyanis korántsem velejárója ez a feloldódás, a tudományos kötet szerzője hangjának ilyen mértékű háttérbe vonulása. (Vö. Jürgen Habermas: *A társadalomtudományok logikája*. Atlantisz, Bp., 1994. A módszertan alapos elemzését l. Felkai Gábor: *Jürgen Habermas*. Áron Kiadó, Bp., 1993. 139. skk. old.) Habermas módszere abban az értelemben eklektikus, amennyiben a vizsgált időszak elméleti terméséből szabadon válogat a maga új szisztémájának felépítése érdekében, s nem *per se*, a különféle szellemi konstrukciók pusztá bemutatásának igényével. Ez a kreatív bölcséleti eklektika ma kifejezetten jellemző a kortárs eszmetörténészekre. Jelestül is a szakma doyenjére, az 1994-ben alakult International Society for Intellectual History (ISIH) első elnökére, a *Journal of the History of Ideas* volt főszerkesztőjére, Donald R. Kelley-re, aki a *Descent of Ideas* című alapművében például azzal a céllal válogatta össze elméleti forrásait Platónról napjainkig, hogy megírja az „új eszmetörténet” (*intellectual history*), tehát egy olyan szellemi attitűd történetét, amely nyilvánvalóan nem létezett a kilencvenes évek előtt, így évezredek „történetének” megírása mindenképp a múlt kreatív – de korántsem önkényes! – újraolvasását jelentti (*The Descent of Ideas. The History of Intellectual History*. Ashgate, Aldershot, 2002).

Magam is úgy vélem, hogy manapság a bölcsészettudományok igen jelentős részében nem az immár ezerszer feltalált ötletek, hanem az egyéni értelemben vett kulturális *ars combinatoria* számít elismert szellemi teljesítménynek, ezért is értékelődött fel

például az utóbbi időben az eklektikus filozófiai hagyomány története az alexandriai Potamóntól a kora újkori Francis Baconön vagy J. J. Bruckeren át egészen napjainkig, ha tetszik, Habermasig, avagy Kelley-ig, miként arra mások mellett főként Michael Albrecht mutatott rá az utóbbi időben nagy nyomatékkal (*Eklektik: Eine Begriffsgeschichte mit Hinweisen auf die Philosophie- und Wissenschaftsgeschichte*. Frommann-Holzboog, Stuttgart-Bad Cannstatt, 1994). Szőnyi „pragmatikus eklekticizmusa” azonban minden manifeszt *mens auctoris* ellenére mintha radikalizálná, avagy – épp ellenkezőleg – semmissé tenné Habermas eklektikus módszerét. „E könyv egyik célja [...] a legújabb korban kialakult elméleti gondolkodásnak a számbavétele, vagyis egyfajta annotált historiográfia, a képek és szavak viszonyát tárgyaló szemiotikai, ikonológiai és filozófiai felvetések története úgy nagyjából a 19. század végétől napjainkig. A historiográfia azonban nem öncélú, és nem is kíván teljességre törekvően enciklopédikus, vagy 'objektív' lenni. Felépítése, hangsúlyai egybevágóak saját nézetimmal, amelyeket az itt tárgyalt szakirodalom több évtizedes tanulmányozása során alakítottam ki” – írja (vi. old.). Am az efféle megjegyzéseken s a Warburg-eseten túlmenően hiú ábránd Szőnyi saját hangja után kutatodni az igen sokszor mégiscsak az önmagáért való szakirodalmi szemle jellegzetességeit mutató könyvben. Mintha ő maga is tisztában volna ezzel: „E tárgyalási mód, reményeim szerint, valamiféle jó értelemben vett pragmatikus eklekticizmust eredményezett, amiben azért [sic!] tükröződik összeállítójának saját egyénisége, gondolkodói önállósága is.” (246. old.)

De minek ez a magamentség? Hiszen lehet, hogy Szőnyi legjobb szándéka ellenére is egyszerűen csak kreatív módon félreolvasta Habermast. Vagy lehet, hogy Szőnyinél – a szerző tudtán kívül – talán valaminő immanens autopoétika jegyében valóban a jó öreg poszmó szerzőhalállal van dolgunk? Netán egy újmódi Próteuszszal állunk szemben, akinek – hogy a korai újkornak e mitikus figurára bölcséleti jelentőségével kapcsolata

tos megfontolásait összegezzem – szubsztanciája, ha egyáltalán, csakis akcideneciában érhető tetten? Vagy inkább Montaigne hamisíthatatlanul ironikus énformálásához hasonlítható Szőnyi szerzői énjének bujdosása? „Mert másokkal mondatom el azt, amit én, akár nyelvem, akár értelmem fogyatékossága miatt, nem tudok olyan jól elmondani [...] nagy tekintélyek mögé kell rejtenem gyengeségemet.” (A könyvekről. In: *Esszéek*. Jelenkor, Pécs, 2001–2003. II. köt., 94–95. old.) A derék pürrhonistákkal szólva felfüggesztem az ítéletem, s a Szőnyitől oly sokszor említett pragmatika jegyében azt mondom, döntse el az olvasó, mit is gondol Szőnyi szerzői énjének könyvbéli szublimációjáról.

Térjünk át a szerző programjának másik, ha tetszik, tartalmibb ajánlatára, a könyvben formálódó szellemi konstrukció kulcsfogalmára, a kulturális reprezentáció kérdésére! „Van egy gyakorlati célja is [a könyvnek – Sz. M.]. Mint reneszánszkutató és a kultúra történésze, munkám során folyamatosan szembesültem azzal a kérdéssel, hogy miként lehet korszerű elméleti keretben, saját korunk kérdéseire is érzékenyen értelmezni a régi korok műalkotásait, gondolatait, szokásait, társadalmi gyakorlatát. Ezeket nevezem a továbbiakban gyűjtőfogalommal ’kulturális reprezentációknak’, s e terminus könyvem kulcsfogalma lesz. Bár e könyv tárgya nem közvetlenül a kora újkori kultúra elemzése, munkámnak azt a szerepet is szánom, hogy segítsen elméleti keretben találni azoknak, akik hagyományalapú (vagyis egy értelmező közösségen belül fixált jelentéssel bíró) kulturális reprezentációkat – akár szövegeket, akár vizuális alkotásokat – kívánnak értelmezni.” (vi. old.) Ehhez hozzáteszi még, hogy a hagyományalapú kulturális reprezentációk ma sem hiányoznak ugyan életünk-ből, ám szerinte a romantikát megelőző korokban uralták az európai kultúrát. Mivel a vizsgált XX. századi elméletek „egyik fontos közös nevezője az, hogy nem különítik el egymástól mereven a kulturális reprezentációk különböző médiumait”, ennek a szerző szerint különös módszertani haszna van azok számára,

akik „régí műalkotások korszerű, a mának szóló interpretációs lehetőségeit keresik” (vi. old.).

Másutt határozottabban és tömörebben fogalmazza meg intellektuális célját: „e könyv elméleti fejtegetéseinek fő célja az, hogy koncepcionális keretet és módszertant ajánljon a kora és ezen belül elsősorban a kora újkori európai kultúra tanulmányozásához” (ix. old.). Éppen ezen igen komoly cél perspektívájából tűnik meglehetősen aggasztónak, hogy a *kulturális reprezentáció* kulcsfogalmát szabatos, kimerítő definíció nélkül vezeti be. Arról nem is beszélve, hogy a reprezentáció a kultúra modern és posztmodern nyelvi, illetve képi fordulatai óta meglehetősen kényes fogalomvá vált. Az ISIH tagjai képviselte „új eszmetörténet” (*intellectual history*) például lényegében éppen abban különbözik elődeitől (*history of ideas*, *Ideengeschichte*, *storia delle idee*), hogy a nyelvi fordulatok nyomán tudatosította az „eszmék alászállását” (Kelley), vagyis immár tagadja az eszmék transzcendens, platóni birodalmának létét – vagy legalábbis annak közvetlen megismerhetőségét; s éppen ezért a nyelvi természetű kulturális produktumokat sem a transzcendens eszmei birodalomból származó eszmék nyelvi reprezentációjaként, avagy megtestesüléseként kezeli. Mondanom sem kell, hogy mindez az ikonikus jellegű kulturális produktumokról is elmondható: a szövegek és képek feltehetően nem reprezentálják, hanem inkább létrehozzák a kultúrát.

Az eszmetörténet – a jelen kontextusban számottevő – új keletű nyelvi fordulata természetesen messze nem az ISIH megalakulásával kezdődött, hiszen például Quentin Skinner, s általában a politikai eszmetörténet cambridge-i iskolájának – többek között a beszédaktus-elméletre építő – kontextuális szemlélete is meghatározó ebből a szempontból. Az ISIH mégoly heterogén mozgalma, illetve új enciklopédikus szemlélete és a döntően politikai eszmetörténettel foglalkozó skinneriánus iskola kapcsolatának megítélése szempontjából azonban sokatmondó tény, hogy az ISIH tagjainak körében egyáltalán nem Skinner a legtöbbet hi-

vatkozott elméleti szerző, hanem a kései Kelley, aki egyébként a *Descent of Ideas*ban mindössze egyetlenegyszer, s korántsem centrális helyen említi Skinnert! (Kelley idézettségéről l. Michael C. Carhart: Donald R. Kelley: *The Outside and the Inside. Intellectual News. Review of the International Society for Intellectual History*, 14. [Winter 2004], 16. old.) A recens eszmetörténeti irányzatok mélyreható elemzése nélkül is leszögezhető, hogy a Szőnyi-féle kulturális reprezentáció fogalma a cambridge-i távlatból is ellentmondásosnak ítéltető.

Ugyancsak meglepő, hogy Szőnyi a kultúra mibenlétéről is úgy beszél, mintha nem is ez a mégoly munkahipotézis-szerű definíció volna könyve szellemi sarokköve. Nem mondom, hogy könnyű feladat, Szőnyi mégsem kerülhette volna meg a kultúra fogalmának akár csak vázlatos meghatározását. Bár a *Pictura & Scriptura* közvetlen kultúradefinícióval nem szolgál tehát, bátran leszögezhetem, hogy implicit kultúrafogalma mindenképp szűk a kortárs eszme- és kultúratörténet szellemi igényeihez képest. Minden jel arra vall ugyanis, hogy Szőnyi szerint a kultúra lényegében képekből és szövegekből, illetve ezek konfigurációiból áll csupán. Tizenöt évvel a rendszerváltás után, e nájmódi vadkapitalizmus kelletős közepén nem kell megrögzött marxistának lennünk ahhoz, hogy belássuk, a kultúra igen jelentős mértékben függ például a gazdasági problémák sokszor bizony korántsem képi vagy szöveges összefüggéseitől.

Kelley egy, a témába vágó kérdésre ekképp válaszolt egy recens interjúban: „Épp most fejeztem be egy kurzust, amely a marxizmusról, Marxról és Engelsről szólt. A diákoknak nincs a téma tanulmányozásához kellő háttérismeretük, és ez elég szomorú, hiszen eljött az ideje, hogy Marxtörténeti értelemben tanítsuk. Részen azért, mert azok a mai diákok, akik a kultúrtörténet vagy az eszmetörténet iránt érdeklődnek, gyakorlatilag semmit sem tudnak a kultúra gazdasági összefüggéseiről. Az egyébként, hogy a gazdaság működésének lényegét ismerjük, Marxtól függetlenül is elengedhetetlen ahhoz, hogy egy adott kultúra történetét megértsük. A kul-

túrtörténet szakterületén ma rengeteg ember van jelen egyébként, aki eredetileg irodalmár képzettséggel rendelkezett, számukra a kultúra aféle szöveg, valaminő önmagában álló jelenségcsoport, s ez bizony meglehetősen elszomorító.” (Szentpéteri Márton: Háttérben maradni. Donald R. Kelley, a *Journal of the History of Ideas* főszerkesztője. *Magyar Narancs*, 2004. február 19., 34–35. old.)

Azután itt van a vitathatatlanul kultúraalkotó muzsika esete! Kétségtelenül igaz, hogy a történész számára a zene döntő részben textuális rögzítettségében kutatható, ám ettől még a zenét nem tekinthetjük minden további nélkül szöveges kulturális produktumnak. Arról nem is szólva, hogy a historikus előadóművészet hívei a különféle szöveges és ikonografikus források mellett a ránk maradt régi hangszerek – azaz egy se nem képi, se nem szöveges forrástípus – tanulmányozását is bevonják a történeti rekonstrukcióba, s ez még akkor is fontos a szempontunkból, ha egyébként nem kedveljük a historikus muzsikálás – hermeneutikai értelemben meglehetősen kérdéses – gyakorlatát. (A historikus zenélésről újabban I. Nikolaus Harnoncourt: *Zene mint párbeszéd*. Európa, Bp., 2002.)

Am Szőnyi könyvének konkrét tárgyához közelebb álló probléma az építészet, vagy másképpen az épített környezet és a tárgykultúra ikonografikus elemezhetősége. Különösen a Robert Venturit és Charles Jenckst követő posztmodern designelméletek ikonológiai, illetve lingvisztikai imperializmusa eredményezett ilyen típusú elemzéseket, a posztmodern utáni teóriák viszont – például a Hans Ibelings tételezte szupermodernizmus – ismét meglehetősen nyomatékkal utalnak arra, hogy az építészet és a tárgypervezés produktumait a kultúr- és eszmetörténész nem kezelheti problémamentesen sem szöveges, sem pedig képes forrásként, sem ezek sajátos egyvelegeként (*Supermodernism. Architecture in the Age of Globalization*. NAI Publishers, Rotterdam, 2002). Jellemző posztmodern kreatív félreolvasás volt például, amikor Oskar Bätschmann részben Pierre Bourdieu és Günter Bandmann nyomán az ikonológia „építészetre való kiter-

jesztésének” nevezte Panofsky kétségtelenül briliáns, ám – és épp ez itt a lényeg! – korántsem ikonológiai módszerrel írt *Gótikus építészet és skolasztikus gondolkodás* című könyvét (Az ikonológiától a művészettörténeti hermeneutikáig: adalékok az átmenet problémájához. *Enigma*, 33. szám, 2002. 159. old.). A Panofsky-könyv szerepéről a magyar kiadás fülszövege teljes joggal így tájékoztatja olvasóit: „Noha [Panofsky] az ikonológiai módszer legkitűnőbb művelője volt, ezúttal itt mégsem elsősorban a műalkotások tartalmi kérdéseit elemzi. Ebben a munkájában a gótikus stílusban és a középkori filozófiában közös szellemi magatartás és módszer kérdéseivel foglalkozik, szellemes esszé-stílusban mutatva fel az építészeti struktúra és a skolasztikus gondolkodás párhuzamos, illetve rokon megnyilvánulásait.” (*Gótikus építészet és skolasztikus gondolkodás*. Ford. Szegedy-Maszák Mihály, Corvina, Bp., 1986.) E koncepció kultúrtörténeti előzményei közt bizvást számon tarthatjuk Egon Friedell *A világkatedrálisról* írott sorait: „Így épül fel a középkori világ, mint az elhitt elvontságok, átélt eszmék csodálatos hierarchiája; finom és éles tagozottsággal emelkedve a magasba, mint egy székesegyház, vagy egyike a skolasztikusok ama művészi »summáinak«...” (*Az újkor kultúra története*. Ford. Vas István, Holnap, Bp., 1993. I. köt., 117. old.)

A Szőnyitől is olyannyira kedvelt Umberto Eco egy fogalmát segítségül hívva tehát a következőképp írnám át Szőnyi könyvének címét: *Pictura, Scriptura et Architectura*. Eco ugyanis az architektúra fogalmát tág értelemben használja, vonatkoztatva azt mind az ipari formatervezés (*industrial design*), mind a várostervezés (*urban design*), mind pedig az építészetnek magának jelenségeire (Function and Signs: Semiotics of Architecture. In: *The City and the Sign. An Introduction to Urban Semiotics*. Routledge, New York, 1986. 57. old.). A címet persze csak akkor írhatnánk át a fentiekhez hasonlóan, ha Szőnyi számolt volna azzal, amit most a játék kedvéért a kultúra „designfordulatának” fogok nevezni. Az építészeti és designkommunikációnak (l. a termék-

szemantika vonatkozaskörét például) a vizuális kommunikáción belül is sajátos tartományai vannak, amelyek szemiotikai értelemben elkülöníthetők például a képi kommunikációtól. A kortárs designelméletben a design világának három nagy területe az épített környezet, a tárgykultúra és a vizuális kommunikáció. Ennek megfelelően bátran leszögezhetjük, hogy Eco architektúra-fogalma az első két területre vonatkozik erőteljesebben, ezeknek adekvát elemzése pedig valószínűleg sokkal közelebb áll a *proxémikához*, mint a szövegek és a képek bárminő hermeneutikájához. (A „térköz-szabályozás” tudományáról I. Edward T. Hall: *Rejtett dimenziók*. Gondolat, Bp., 1975.) Egyszerűbben: egy város vagy épület nem szöveg, nem is kép, de nem is képszöveg! Miként egy kanál sem! Márpedig az épített környezet s a tárgykultúra nem csupán akcidenális elemei a kultúrának, nem csupán „magánvaló kulisszák”, hanem a kultúra szubsztanciális alkotórészei. Az épített környezetnek, illetve a tárgykultúrának minden bizonnyal van ikonográfiai dimenziója, ennek esetleges elemzése azonban nem cserélhető fel *pars pro toto* alapon e területek nem képi és nem szöveges sajátosságainak mély megértésével. A londoni Design Council (www.design-council.org.uk) a professzionális designkutatás legfrissebb trendjei között tartja számon a „designtudományokat” (*design studies*), azt a multidiszciplináris területet, amely a design technológiai, társadalmi, kulturális és filozófiai összefüggéseire együttesen koncentrált, módszereit pedig döntően a designtörténet és a „kultúrakutatás” (*cultural studies*) területéről kölcsönzi. (A témában részletes bibliográfiai tájékozódást nyújt Jonathan M. Woodham: *Twentieth-Century Design*. Oxford University Press, 1997. 258–261. old.) Úgy vélem ugyanakkor, hogy a *design studies* szemléletének bevonásával egyúttal a kultúrakutatók is újfent megtermékenyíthetők. Különösen, ha figyelembe vesszük, hogy a tudománytörténet-írás többek között Ian Hackingtól is leírt externális-internális dichotómiája miként oldódott fel Donald Kelley bölcséletében, s ezzel párhuzamosan miként

kapcsolódott össze az utóbbi időkben a kultúrtörténet és az eszmetörténet az új eszmetörténet enciklopédikus perspektívájában. Kelley mostanában már nemes egyszerűséggel csak *intellectual-and-cultural-history*ról beszél, a két terület megnevezését egyetlen főnévvé forrasztva össze: Az „új eszmetörténet a kultúrtörténet belső oldala, a kultúrtörténet az új eszmetörténet külső oldala; ám az eszméket mindkét esetben emberi szintre kell hoznunk.” (*The Descent of Ideas*, 3. old.; l. még Carhart: *i. m.*, 16–20. old.) E vázlatos felvetések után is megkockáztatható, hogy Szőnyi meglehetősen nagyvonalúan bánt a kultúra komplex rendszerének bizonyos alapvető komponenseivel, jelesül az épített környezet és a tárgykultúra nem szöveges és nem képi dimenziójával.

Mint azt már bevezetőmben is említettem, Szőnyi szellemi konstrukciója olyannyira zavarba ejtő kulturális kombinatorikára épül, hogy teljes körű elemzésére nemigen lehet módomban. Két észrevételemet azért még megosztom az olvasóval. Mindkettő Szőnyinek a posztmodern elméletekkel kapcsolatos álláspontját célozza. A *Pictura & Scriptura* visszatérő topozsa a nagy narratívák jól ismert, lyotard-i bírálata, akinek 1979-es kijelentése – „Végéig leegyszerűsítve, a »posztmodern« a nagy elbeszélésekkel szembeni bizalmatlanságként határozom meg” – immár afféle szlogené lett. (Bujalos István [szerk.]: *A posztmodern állapot. Jürgen Habermas, Jean-Françoise Lyotard és Richard Rorty tanulmányai*. Századvég, Bp., 1993. 8. old.) Szó se róla, Lyotard érvelése a modernitás számos ponton jogos és megfontolandó bírálatát nyújtotta, ám a folytatódó modernitás hívei az idők során nem egy gyanús posztmodern nagy narratívára is felfigyeltek. Ki ne venné észre, hogy a dekonstrukció meséje a poláris dichotómiákra épülő nyugati metafizika „épitményének” lebontásáról maga is egy szép, kerekded narratíva, olyan főhősökkel, mint Nietzsche, Marx, avagy Freud? Manapság nem divat klasszikus értelemben vett monográfiát írni, s ez a jelenség kétségtelenül a lyotard-i bizalmatlanságból fakad. Ez a bizalmatlanság számtalan esetben jogos, ám a nagy narratívákra

épülő monográfia műfajának esetleges száműzése sem vezethet oda, hogy egy nagyobb lélegzetű tanulmány mellőzze a makrostrukturális szervezethez, és beérje a fragmentális, mozaikszerű érveléssel, miként az esettanulmány-füzér összeállítása sem történhet meg bizonyos ismételt a makrostrukturát érintő alapos szerkesztői megfontolások nélkül.

Szőnyi esetében a makrostruktúra szerkesztettségének sajátos hiányosságairól fentebb már szóltam, amikor kétségbe vontam, hogy a *Pictura & Scriptura* valóban a habermasi *Literaturbericht* szisztematikusan elmélettörténeti modelljét követné. A szerző hangjának feloldódása a források kórusában azonban nem jár együtt feltétlenül a nagy narratíva száműzésével. Meggyőződésem, hogy a *Pictura & Scriptura* tulajdonképpen egy meglehetősen konzervatív értelemben vett nagy narratívát elmesélő monográfia, amennyiben a hagyományalapú kulturális reprezentációk XX. századi elméleteinek történetét egyfelől a pragmatikai fordulat jegyében felmondó, másfelől pedig a szerző több évtizedes, bár a szövegben meglehetősen rejtőzködő, személyes szellemi tájékozódásának vélt vagy valós rekonstrukciójával szolgáló könyv. Józan paraszti ésszel: Szőnyi történetének van eleje, közepe és vége, az elbeszélés ívét, ha tetszik, a „regényesítés” (*emplotment*) mozzanatát pedig éppen a pragmatikai fordulathoz való viszony biztosítja. Azt már meg sem említem, hogy az *in medias res* szerkesztési elve is kifejezetten árulkodó jegy!

A másik, Szőnyitől kritikátlanul elfogadott posztmodern verdikt éppen a *képi fordulat* maga! A Mitchell és Eco iránti rokonszenv oly erős Szőnyiben, hogy a józan ész máskor gyakran hangoztatott elve bizonyos háttérbe szorul a könyv utolsó fertályában. Szőnyinek, miként hivatkozott szerzői többségének is, egyik legfontosabb végkövetkeztetése, hogy a képek és szövegek megkülönböztetései építő elméleteknek nemigen van módjuk szemiotikai, illetve a kognitív tudományokból származó érvek mozgósítására, mert a Mitchellt és Ecót követő idők immár felszámolták az efféle argumentatív modellek létjogo-

sultságát. Úgy tűnik, a designerek mindennapi gyakorlata – uram bocsá! a józan ész – ugyanakkor mintha fittyet hányna ezen elméleti megfontolásokra! Itt van mindjárt a „képdominancia” (*picture superiority effect*) elvének kérdése, amely különleges jelentőségű például a reklámgrafikában, és minden olyan szakterületen, ahol az információk gyors és hatékony közvetítése a cél. (William Lidwell, Kritina Holden, Jill Butler: *Universal Principles of Design. 100 Ways to Enhance Usability, Influence Perception, Increase Appeal, Make Better Design Decisions, and Teach through Design*. Rockport Publishers, Gloucester, 2003. 152. old.) A képdominancia elve szerint a képes információkat gyorsabban ismerjük fel, és könnyebben is jegyezzük meg, mint a szövegeseket. A képes és szöveges – ha tetszik, emblematis! – információkódolás azonban még a képes kódolásnál is hatékonyabb, ez azonban nem cáfolja azt a kézzelfogható tény, hogy képek és szövegek percepciója között minden trendi spekuláció ellenére igenis van különbség, s korántsem különféle, a szerző emlegette afféle maszkulin hatalmi, avagy ideológiai megfontolások miatt (189. old.). Ugyancsak mérlegelendő, amit a bölcsészeti informatika szakembere mond a szövegekről és a képekről, lényegében az *autográf* és *allográf* műalkotások Nelson Goodman-i megkülönböztetéséhez hasonló elvek alapján (Goodman koncepciójának frappáns összefoglalását l. Radnóti Sándor: *Hamisítás*. Magvető, Bp., 1995. 159–160. old.). Horváth Iván szerint a szöveg pontosan másolható, s ami nem pontosan másolható – például egy festmény –, az nem lehet szöveg (On-line Critical Editions in the 90s: Practice and Theory. In: Andrea Bozzi et al. [szerk.]: *Digital Technology and Philological Disciplines*. Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Róma, é. n., 245–258. old.). Félreértés ne essék, ez a tétel a digitalizációval sem változik, hiszen a digitális képek reprodukciója digitális környezetben – és nem papíron például! – valójában szöveges művelet, mégpedig bináris kódban írt szövegek pontos másolása. Úgyszintén érdemes leszögez-

ni, hogy egy festmény digitalizálható (vagyis részben szövegesíthető) ugyan, ám ezt a transzformációt bortság volna maradéktalan másolásnak tekinteni. Két megfontolandó példát is láthattunk tehát arra, hogy Szőnyi és idézett szerzői végkövetkeztéseit nem árt csipetnyi sóval kezelni. Sem pragmatikai, sem pedig fenomenológiai értelemben nem lehet megnyugtatóan kijelenteni ugyanis, hogy képek és szövegek között immár nincs különbség, s hogy az *ut pictura poesis* elve minden további nélkül igaznak bizonyul.

Mindettől függetlenül Szőnyi György Endre könyve mindenképp figyelemre méltó kutatói munka végeredménye. Olyan szellemi attitűd terméke, amely csakis üdvözlendő lehet a hazai bölcsészet ma is fájdalmasan széttagolt, igen gyakran diszciplináris zárványokban vegetáló, többszörösen szegregált világában, hiszen a könyv – minden említett fogyatkozása ellenére – látványos példáját nyújtja annak, hogy a kultúra kutatása manapság valóban multi- és interdiszciplináris felkészültséget követel meg, olyan új enciklopédikus beállítottságot, amely bizony jócskán emlékeztet a kora újkori enciklopédizmus kultúraszemléletére. A *Pictura & Scriptura* tehát fontos tanúságtétel amellett, hogy a különféle történeti tudományok kutatói tulajdonképpen ugyanazzal, a kultúra összetett rendszerének történetével, foglalkoznak, a különbség köztük csupán annyi, hogy más és más diszciplináris „kapukon” lépnek be erre a területre. Nyilvánvaló az is, hogy Szőnyi kutatói magatartásformája csak a legjobb értelemben vett egyetemi oktatók és diákok sajátja, hiszen az *universitas* éppen akkor lesz valódi *egyetem*, ha a tudományok világegyetemének harmóniáját testesíti meg, azaz a különféle szakterületek közötti szakmai együttműködés és társszerzői gyakorlat színterévé válik. Ha Szőnyin és a hozzá hasonló kutatókon múlna a jövő felsőoktatásának ügye, nem volna aggódni valónk.

■ SZENTPÉTERI MÁRTON

John North: A követek titka

HOLBEIN ÉS A RENESZÁNSZ VILÁGA

Fordította Gyárfás Vera. Typotex Kiadó, Budapest, 2005. 364 old., 3600 Ft

Végy egy közismert reneszánsz festményt, állítsd legújabb detektívtörténeted cselekményének középpontjába, és hosszú kultúrtörténeti nyomozás során fedd fel olvasód előtt, hogy a művész milyen különös titkokat rejtett el e képén. Hogy a történet még izgalmasabb legyen, lehetőség szerint a múltbéli rejtély kibogozásával párhuzamosan egy kortárs bűntény is oldódik meg, a festmény körüli nyomozás egyszerre derítsen fényt egy régi és egy új titokra. A receptet követve olykor kimondottan élvezhető intellektuális krimi készíthető – amilyen például Arturo Pérez-Reverte *A flamand tábla rejtélye* című, Magyarországon is népszerű könyve. A művészettörténészek viszont nemcsak készek pontról pontra megcáfolni a regényíró bizonyítását, hanem rendszerint azzal is érvelnek, hogy rejtélyes gyilkosságokra vonatkozó üzeneteket, kincskereső térképeket és egyéb titkos alakzatokat nem (vagy csak mértékkel) szokás festményekbe kódolni, és ezért az efféle leleplezések inkább saját korunk mentalitásáról árulkodnak, semmint a négy-öt száz évvel ezelőtt alkotó művészekéről.

Érthető, miért övezi gyanakvás John North magyarul frissen megjelent, de angol nyelven is csak három éve olvasható, könyvterjedelmű elemzését a titkos üzenetről, amelyet Hans Holbein híres képe, a National Gallery kitüntetett pontján megtekinthető *Követek* rejt. A festménnyel számos művészettörténeti monográfia foglalkozott, és elég valószínűtlen, hogy mindeddig senki ne vette volna észre azon rejtjeleket, csillagász által megfejthető részleteket, geometriai alakzatokat (titkos egyenest, hatszöveget, csillagot és a festményt majdnem egészében lefedő horoszkópnegyzetet), amelyeket most North részlete-

sen rekonstruál. Minden okunk megvan rá, hogy távolságtartó kétkedéssel közelítsünk könyvéhez.

A szerző személye és háttere azonban rést üthet óvatos tartózkodásunk falán. John North ugyanis nem illeszkedik azon írók sorába, akik egyik könyvükben a fáraók titkáról, a másikban pedig Leonardóról vagy az ufókról rántják le a leplet. Edward Grant, John Murdoch és David Lindberg mellett a középkori és kora újkori tudomány történetének legfelkészültebb és igen termékeny kutatója. Megbízhatóságához nem fér kétség, még akkor sem, ha tudjuk, hogy egyik könyvét egyébként Däniken típusú szerzők tollára illő tárgyról, a Stone-henge matematikai-csillagászati jelentőségéről írta. Leghíresebb, immár klasszikus munkája a *Chaucer univerzuma* arról a világról szól, amelynek tudományában és kozmológiai felfogásában Chaucer is otthonosan mozgott, és amelynek ismerete nélkül, mondja North, a *Canterbury mesék* nem igazán érthető (az egyik első fejezet például a középkori csillagászat legfőbb eszközéről, az asztrolábi-umról kapta címét).

Valami hasonlót állít Holbein festményével kapcsolatban is, de tézise ez alkalommal jóval radikálisabb, és nagy vitát váltott ki. A hagyományos értelmezés szerint *A követek* politikai tartalmú kép, a VIII. Henrik udvarában tartózkodó két francia követ, Jean de Dinteville és George de Selve alakja közt látható csillagászati műszerek pedig Dinteville tudományos érdeklődésére utalnak. A festmény megannyi különös részlete, kivált az elszakadt húrú lant, a VIII. Henrik uralkodása nyomán támadt diplomáciai és valláspolitikai diszharmóniát hivatott jelképezni. A kép legkülönösebb eleme, az előterében látható anamorfikus torzítású koponya pedig egyrészt Holbein furfangos aláírása volna (*hohles Bein*, üreges csont), másrészt a halandóságra emlékeztető *memento mori*. Komoly viták bontakoztak persze ki az egyes részletek értelmezéséről, a rosszul beállított műszerek leolvasási módjairól, North új könyvének szemszögéből azonban minden korábbi elemzés szinte egy helyben forgó, bátortalan interpretációs kísérletnek tetszik.