
KÖNYVEK

NYERGES CSABA

nyergescs55@gmail.com

ORCID: 0000-0002-2467-6908

Edward R. TUFTE. *The Visual Display of Quantitative Information*. Cheshire, Connecticut: Graphics Press, 2007 (1982). 197.

Kevés tudományos szöveg kínál olyan magával ragadó vizuális élményt, mint Edward Tufte 1982-ben megjelent, azóta klasszikussá vált műve az adatvizualizációról. A szerző a második kiadás-hoz írott előszavában ki is emeli azokat a nehézségeket és akadályokat, amelyekkel a saját maga tervezett és kiadott könyv elkészítése során szembesült, amennyiben elsődleges célja az volt, hogy a különböző irányelveket – amelyeket inkább irányítúként értelmez, nem pedig a jó grafikus „szent és sérthetetlen” törvényeként – a könyv kompozíciója is visszaadja, azaz hogy a megfogalmazott szempontok a mű formájában is realizálódjanak: „A saját kiadással kapcsolatban az volt a véleményem, hogy mindent megteszek, hogy a lehető legjobb, legegánsabb és legsodálatosabb könyvet készítek el, kompromisszumok nélkül. Máskülönbén minnek csinálnám?” (9 – az idézetek a könyv 2007-es kiadásából származnak.)

Tufte munkájának kiemelkedő eredménye egy jól használható (tudományos) nyelv megteremtése, amely segítségével az adatvizualizációs módszerek hatékonyan a kritikai diskurzus tárgyává tehető. Ezen nyelv körülhatárolásakor a szerző egyúttal az eljárások elméletét is kidolgozza. A könyv tagadhatatlan teljesítménye, hogy a tudományos nyelv és elméletrendszer felépítése közben képes mindezt empirikus tapasztalattá is transzponálni.

A *The Visual Display of Quantitative Information* című munka két fő részre oszlik: az első, a történeti áttekintés után a második, nagyobb lélegzetvételű egységben Tufte adathvizualizáció-elméletét követheti figyelemmel az olvasó. „Ez a könyv a statisztikai grafikonok tervezéséről

szól, és mint ilyen, egyszerűen foglalkozik a dizájnnal és a statisztikával.” (11) Persze egy recenzió csakis részben lehet képes felmutatni Tufte művének eredményeit, hiszen az elsősorban maguknak az ábráknak és a grafikonoknak a bemutatásából, valamint azok átdolgozásából áll – márpedig Tufte szerint éppen ebben érhető tetten a grafikonok teljesítménye a szövegekhez viszonyítva: képek, s ezért egyidejűleg tudnak komplex narratívákat építeni.

Az első rész három alegységre tagolódik. A *Grafikai kiválóság* című fejezetben a szerző azt a folyamatot vázolja fel, amely során kialakultak és összeadódtak azok a képességek és tudásformák, amelyek segítségével a mai grafikonok elődei napvilágot láthattak. Elsőként Tufte az ún. adatterképek (*data maps*) történetét vizsgálja. Felhívja a figyelmet, hogy csupán a tizenhetedik századra állt össze a kartografikus és statisztikai képességeknek azon kombinációja, amelyek szükségesek egy adatterkép elkészítéséhez, körülbelül ötezer évvel az első agyagtáblákra vésett geografikus térképek megszületése után. 1686-ban Edmond Halley alkotta meg az egyik első adatterképet, amelyen időjárási viszonyokat jelölt kartográfiai szimbólumok használatával. Azóta a gépesített kartográfia és a modern fotográfiai technikák körülbelül ötezerszeresére növelték a térképen feltüntethető (szimbolikus) adatok számát, ez a szám pedig Tufte könyvének 1982-es megjelenése óta minden bizonnyal tovább sokszorozódott. „A legterjedelmesebb adatterképek több millió információdarabot helyeznek egyetlen oldalon a szemünk elé. A statisztikai információk megjelenítésére nincs még egy ilyen hatékony módszer.” (26)

A modern grafikai tervezés két úttörő alakja J. H. Lambert (1728–1777) és William Playfair (1759–1823) voltak; az első ismert idősorozatot is ábrázoló grafikus adat Playfair *The Commercial and Political Atlas* című munkájában található. Tufte szerint ugyanakkor az egyszerű idősorozatot ábrázoló grafikák nem kielégítőek, mert a deskriptív kronológia nem képes kauzális magyarázatként funkcionálni. „Az idősorozatos megjé-

lenítések magyarázó erejének fokozására különösen hatékony eszköz, ha a grafika kialakításához térbeli dimenziókat adunk hozzá, hogy az adatok térben (két vagy három dimenzióban) és időben is mozogjanak.” (40) Ezt a megoldást nevezi a szerző hely és idő narratív grafikájának. Az első ilyen munkát Charles Joseph Minard készítette el: ez az ábrázolás Napóleon súlyos vereségét mutatja be Oroszország területén 1812-ben – Tufté a valaha született egyik legjobban sikerült statisztikai grafikonnak tartja Minard kompozícióját. Hely és idő narratív grafikájának absztraktabb és potenciálisan komplexebb formája az úgynevezett relációs grafika. Tizenöt évvel a hivatkozott műve megjelenése után Playfair *The Statistical Breviary* című munkájában elmozdult a grafikonjait valamilyen valóság-vonatkozáshoz kötő és hasonlító analógiáktól, és olyan grafikonokat rajzolt, amelyek nem kapcsolódnak megjelenésükben a fizikai valósághoz (*design-in-themselves*). Playfairt ebben a viszonylatban azonban megelőzték: 1765-ben J. H. Lambert, harmincöt évvel Playfair művének megjelenése előtt, megrajzolta azt a nem-analogikus relációs grafikon, amelyben levezette a víz párolgási sebességét a hőmérséklet függvényében. Ezek az ábrák már a kortárs adatvizualizáció elődjei – amelyekre a nagymennyiségű adatfeldolgozás technikáinak kifejlesztésével az 1960-as években alkotó John Tukey gyakorolta a legnagyobb hatást.

Az első rész második alfejezete a *Grafikai integritás* címet viseli. Sokunknak a grafikonokról elsőként a hazugság jut eszébe – állítja Tufté. Ez a meglátás valószínűleg még kielezetben helyezhető perspektívába a mai, 2022-es állapotok között. De mit is jelent a torzítás az adatgrafikában? Tufté könyvében három hasznos képletet dolgoz ki, amelyekkel az adatvizualizációs eljárások hatékonyabban megközelíthetők és orvosolhatók; az első ezek közül az úgynevezett hazugságfaktor, ami a grafikonon látható eredmény és az adatsorban megfigyelhető eredmény hányadosára vonatkozó mérőszám. E képlet szerint a grafikai torzítás a következőképpen érzékelhető: ha a hazugságfaktor eggyel egyenlő, akkor a grafikon nagyjából valósághűen ábrázolja az adatokat, ha ez az érték azonban nagyobb, mint 1,05, vagy kisebb, mint 0,95, akkor már jelentős torzításról beszélhetünk, amely messze átlépi a véletlen vagy kisebb hibák határát. Tufté egy extrém példán szemlélteti, hogy az adatvizualizációs torzítás milyen mérté-

ket képes öltetni. A New York Times egy 1978-as számában azt mutatták be, hogy az évek során az Egyesült Államokban milyen üzemanyag-fogyasztási értéket kellett teljesíteniük az autógyártóknak; ami azt írja elő, hogy egy gallon üzemanyaggal minimum hány mérföldet kell tudnia a gépjárműnek megtennie. A változás mértékét a grafikonon a vonalak relatív hosszúságával érzékeltették. A valóságos, 53 százalékos változást e vonalak 783 százalékosként mutatták be, vagyis jelen esetben a hazugságfaktor = $783/53 = 14,8$.

Tufté a következőkben olyan eseteket sorol fel, amikor a torzítást valamilyen tervezéssel kapcsolatos hiba vagy határozott túlzás okozta. Nemcsak a direkt hazugság, hanem a kontextus laza értelmezése vagy elhagyása is nagyban befolyásolja egy grafikon befogadását. „Ahhoz, hogy az adatgrafikák igazak és feltárók legyenek, a kvantitatív gondolkodás középpontjában álló kérdésre kell irányulniuk: Mihez képest?” (74) Ennek kapcsán figyelmeztet: az adathiányos közléseknek és a kontextusukból kiragadott grafikonoknak mindig kételkedést kell kiváltaniuk, az ábrák nem értelmezhetők a kontextuson kívül.

Az első fejezetet lezáró harmadik alegységben azokat a potenciális motivációkat és a háttérben meghúzódó előítéleteket követhetjük végig, amelyek a grafikai integritást befolyásolhatják. Elsőként Tufté a professzionális művészek kvantitatív képességeinek hiányát nevezi meg. Szerinte ugyanis szinte minden olyan befolyásos személy, aki tömegkiadásra szánt publikációk grafikonjait készíti, művészeti képzéssel rendelkezik, és kevés tapasztalata lehet az adatelemzéssel. Az illusztrátorok hibáját Tufté abban látja, hogy az adatgrafikákat csupán kreatív lehetőségként értelmezik, és sokkal nagyobb hangsúlyt fektetnek az adatvizualizáció művészi kivitelezésére, mint a pontos, valósághű adatok ábrázolására. Tufté említi még azt a doktrínát is, miszerint a statisztikai ábra egyszerűen unalmas lenne, sőt az is felmerül, hogy az adatgrafikai ábrázolások igazából a kevésbé művelt olvasóknak szólnak, hogy segítsenek a tájékozódásban. Ezek a jelenségek és hozzáállások „elpazarolják a grafikonok óriási kommunikációs erejét, ha csupán néhány szám díszítésére használják őket. Ráadásul manapság a világ nagy részét kvantitatív módon értékeljük – a jól megtervezett grafikák sokkal hatékonyabbak, mint a szavak az ilyen megfigyelések bemutatására.” (87)

Edward Tufte könyvének másik nagyobb egységét az adatvizualizáció elméletének szenteli, amelyben többek között felvázolja a második központi képletét. Tufte szerint akkor ideális egy adatgrafikonon a tinta (mai körülmények között talán: pixel) mennyisége, ha magát az információt jeleníti meg; minél több ugyanis a másra (díszítésre) szánt tinta egy ábrázoláson, annál inkább redundánssá válhat. Ekként az adat-tinta megfelelő aránya az adat-tinta és a grafikon nyomtatásához elhasznált teljes tinta hányadosaként számítható ki. Az 1,0 feletti érték esetén az ábra tartalmaz olyan részeket, amelyek az információ elvesztése nélkül törölhetők, így az értéket érdemes csökkenteni: a redundáns információk törlése hozzájárul egy potenciálisan jobb és pontosabb grafikon elkészítéséhez. Tufte T. S. Eliot a kritika metódusáról írott gondolatainak szellemében rávilágít: „ahogy egy jó prózaszerkesztő kíméletlenül kihúzza a felesleges szavakat, úgy a statisztikai grafikák tervezőjének is törölnie kell azokat a tintanyomokat, amelyek nem prezentálnak friss adatinformációkat.” (100) A műben e ponttól izgalmas és érdekes megoldásokat látunk az említett redundáns vagy felesleges tintahasználat korrekciójára, kezdve attól, hogy milyen vonalak szükségesegek egy adott grafikonhoz, egészen addig, hogy mi az a díszítés, ami még ésszerű keretek között marad. Ami pedig az ésszerűtlen megoldásokat illeti, Tufte a diagramszemét (*chartjunk*) fogalmat használja összefoglalóan mindazon kivitelezésekre, amelyek az adat-tinta arányt felborítják.

Tufte harmadik központi képlete az adatsűrűséget (*data density*) határozza meg. Eszerint a grafikon adatsűrűsége az adatbázisban lévő adatok számának és az ebből készített grafikon területének az arányával adható meg. Míg az előző két egyenlet esetében világosan elkülöníthető volt az az érték, amelyhez képest eltérésekről beszélhetünk, addig az adatsűrűség nagymértékű variabilitása miatt nem határozható meg hasonló viszonyítási pont. Miképp az adatsűrűség, úgy a többszörösítések (*multiples*), azaz több grafikon egyidejű ábrázolásának az esete is nehezebben megközelíthető. Mindkettőt tekintve az arany középút lehet a legoptimálisabb: az emberi szem befogadási képességét figyelembe vevő és az ésszerű, indokolt keretek közötti grafika az ideális.

A könyv utolsó fejezetében Tufte a tervezés esztétikai oldaláról közelíti meg az adatvizualizá-

ciós metódusokat. Ebben a részben alapos betekintést kaphat az olvasó a tervezés legrészletesebb kérdéseibe, onnantól kezdve, hogy mikor érdemes vastagabb vagy kevésbé vastag vonalakat használni, egészen addig, hogy milyen görbéket mennyi tintával töltsünk ki. Természetesen ezek nem kőbe vésett előírások, idézve az epilógusból: „A tervezés választás. A kvantitatív információ vizuális megjelenítésének elmélete olyan elvekből áll, amelyek tervezési lehetőségeket generálnak, és amelyek a lehetőségek közötti választást irányítják. Az elveket nem szabad mereven vagy szeszélyesen alkalmazni; ezek sem logikailag sem matematikailag nem biztosak; és jobb, ha bármelyik elvet megszegjük, mintsem hogy ízléstelen jeleket vessünk papírra.” (191)

James Reidhaar a *Design Issues* 1986/3-as számában megjelent, Tufte művéről írott recenziójában – amellet, hogy elismeri a könyv érdemeit – két problémát diagnosztizál. Reidhaar szerint Tufte nem épít fel egy átgondolt elméleti kontextust saját munkájának megalkotásakor. Bár Tukey munkásságára reflektál, kevés szerzőt emel be a saját diszciplínájából, többek között nem tesz említést Otto Neurath vagy Rudolph Modley publikációiról, holott ezek saját elméleti rendszere megalkotásakor jól használhatóak lettek volna. A második, kardinálisabb probléma, amelyre Reidhaar rávilágít, az az esztétika redundáns megközelítésében lokalizálható. Reidhaar arra hívja fel a figyelmet, hogy azok a művészeti koncepciók és megoldások, amelyeket Tufte említ, véletlenül kiragadottak tűnhetnek. A recenzens arról viszont már nem beszél, hogy Tufte esztétikai preferenciái sokszor a sajátjainak tűnnek – a legtöbbször, amikor valamilyen tervezéssel kapcsolatos kérdés felmerül, Tufte nem helyezi kontextusba az adott elvárás vagy megfigyelést, sokkal inkább személyes ízléskérdésnek látszanak. Így figyelmeztetése az ábrák körütekintő, kritikai értelmezése kapcsán, magára a szövegre is érvényesíthetőnek tűnik.

Mindazonáltal az előszóban megfogalmazott ígéret, miszerint a könyv maga válik a benne írott elmélet megtestesítőjévé, ténylegesen megvalósul. A mű emellet tagadhatatlanul hiánypótló, és az azóta eltelt évtizedekben világosan látszik, hogy milyen nagy szerepet játszott az adatvizualizáció új, elméleti-kritikai megközelítésében.

TARNAI CSILLAG
 tarnai.csillag@gmail.com
 ORCID: 0000-0002-6019-7939

Frederik STJERNFELT. *Diagrammatology: An Investigation on the Borderlines of Phenomenology, Ontology, and Semiotics*. Leverkusen: Springer, 2007. 503. doi: 10.1007/978-1-4020-5652-9.

A dán kutató, Frederik Stjernfelt nagyszabású vállalkozásba kezdett, amikor megírta *Diagrammatology* című munkáját. Vizsgálódásainak tétje, hogy rámutasson a diagramoknak az emberi gondolkodásban és a jelölés folyamatában betöltött alapvető szerepére, és ezáltal a szerkezeti hasonlóságon alapuló kapcsolat fontosságára mind következtetéseink, mind a szemiózis során. Ebben a kontextusban a címben szereplő fogalom, a „diagrammatológia” is tisztázásra érdemes. A kifejezés alatt Stjernfelt egyrészt a diagramok működésének vizsgálatát érti az érvelésben, a logikában és a tudományelméletben, másrészt a diagramok metafizikai és ontológiai alapjainak elemzését. A fogalmat a diagramoknak Charles Sanders Peirce (1839–1914) szemiotikájában betöltött központi szerepére hivatkozva dolgozza ki; Peirce számára ugyanis a diagramok a deduktív következtetés minden fajtájában részt vesznek kreatív, kísérleti és stratégiai aspektusaik révén. Mindennek alapján Stjernfelt a „diagrammatológia” fogalmának bevezetésével kettős célkitűzést fogalmaz meg: egyrészt a diagrammatikus gondolkodással és Peirce azon központi tézisével foglalkozik, miszerint a diagrammanipuláció a gondolkodási folyamatok széles skálájának prototípusát képezi, és itt az ideje, hogy ezt ismét felfedezzék az episztemológiai kutatások. Másrészt a szöveg számos érvelt sorakoztat fel amellel, hogy a felhasználó megkerülhetetlen összetevője az ikonikusság. Téziseit Stjernfelt a könyv második részében három esettanulmánnyal támasztja alá, így kapcsolva össze az első rész filozófiai gondolatmeneteit a biológia, a művészettörténet és az irodalomelmélet tudományterületeivel. A könyv Peirce kontinuitáselméletétől a kémregényekig rengeteg témát érint, és így az alcímben is ígért módon a fenomenológia, az ontológia és a szemiotika számos belátását képes egymással összefüggésben láttatni. Ennek megfelelően ugyan a diagrammatikus sémák és a regionális ontológiákhoz való hozzáférés fő té-

máira összpontosít, a legtöbbször egymástól igen távol eső területek szintézisére tesz kísérletet.

Az alábbiakban a diagramok legfontosabb jellemzőit igyekszem kiemelni, amelyekre Stjernfelt is építi elemzéseit. Mindenekelőtt Peirce kontinuitáselméletét veszi górcső alá. Ennek kiindulópontja, hogy a világban csakis egymással összefüggő, folytonos eseményekre irányulhat bármiféle jelölés; ahogyan az ismeretek létrehozásának és a világ érzékelésének sem tételezhető elszigetelt kezdő- vagy végpontja. Ennek mintájára minden diagram szintén a végtelen lehetőséget hordozó felszínen aktualizál, emel ki pontok közötti kapcsolatokat – így az ismeretek előállításának és a jelölésnek a folyamatát is színre viszi egy sematikus formában. Stjernfelt megállapítása szerint minden diagram a kontinuumra épül, és minél folytonosabb, annál hatékonyabb. Peirce kontinuitáselmélete emellett jelelméletében is megmutatkozik. Jeldefiníciója ugyanis rekurzív: az a tény, hogy (a jel–tárgy–interpretáns hármából) az interpretáns önmagában is jellé válik, azt jelenti, hogy van saját interpretánsa, és így tovább a végtelenségig. Vagyis a szemiózis is folytonosságon alapuló művelet, és nem írható le egyszerűen a jeltől a tárgyig tartó átvitelként. Ennek mintájára gondolható el a tudományosság is mint a kutatók végtelen közösségének transzperszonális törekvése, amelyet egy folyamatos növekedés, az egyre több kapcsolat feltárása jellemez.

Peirce szemiotikájának másik fontos eleme a három lehetséges kapcsolat megkülönböztetése jel és (dinamikus) tárgya között. Ezt a kapcsolatot motiválhatja a hasonlóság, a tényleges (okszági vagy fizikai) érintkezés vagy az általános szokás – így jönnek létre az ikonok, az indexek és a szimbólumok mint jelszótyúk. Stjernfelt kiemeli, hogy az ikon az egyetlen jel, amely (a hasonlóság révén) önmagában hordoz információt tárgyról, nincs külső tényezőkre utalva – és többek között emiatt lehet alapvető fontosságú a szemiotika, a logika és a tudomány számára egyaránt. Az ikon három altípusa azonban különbözőképp dolgozza ki ezt a hasonlóságot: míg a kép egyszerű tulajdonságok, a metafora pedig valami másban fellelhető hasonlóság révén reprezentálja a tárgyat, addig a diagram a tárgy szerkezeti vázlatát adja meg. Amint tehát úgy tekintünk valamire, mint egy egészre, amely egymással összefüggő, szabad kísérletezésnek kitett részekből áll, máris egy diagrammal

van dolgunk – amely így nem csupán egy konkrét ábraként fogható fel. Fontos azonban azt is megjegyezni, hogy egy megvalósult diagram sohasem egy önmagában álló puszta ikon, hanem szimbólumokkal is összeköttetésben áll (például feliratok, jelölések), amelyek értelmezik az ábrát és irányítják a vele végezhető gyakorlatainkat.

Stjernfelt Peirce alapján mutatja be azt is, hogy a diagrammatikus következtetések fő mozzanata annak bizonyítása, hogy a diagram egy bizonyos állapota szükségszerűen következik egy másiktól (prototipikusan ilyenek a geometriai bizonyítások). A diagrammatikus következtetés lépései tehát egy kezdeti szimbólumtól a diagramok manipulációján keresztül egy végső szimbólumig vezetnek. A diagramok így lehetnek olyan ikonok is, amelyek tárgyakat éppúgy ábrázolják, mint a rajtuk végrehajtott logikai következtetéseket; Stjernfelt ezt tartja a peirce-i episztemológia egyik legfontosabb felismerésének. Ezzel összefüggésben még egy szempont erősíti a diagramok tudáselőállásban betöltött szerepét. Ezek ugyanis nemcsak egyszeri ábrák, hanem *típusok* vagy *ideális tárgyak* is, ezért más általános, ideális tárgyra való utalásra is használhatók. Ez husserliánus fényt vet – az amúgy is a mentális folyamatok és a külső tárgy kölcsönhatásaként megvalósuló – diagramok működésére: mivel magát a tárgyat műveletek sora határozza meg, egy diagram e műveleteket is képes láthatóvá tenni. Továbbá mivel a diagrammatikus következtetések elsősorban a diagrammanipulációk időbeli tapasztalatán nyugszanak, az időtudat husserli kategóriája felől is vizsgálhatóvá válnak. Fenomenológia és szemiotika ilyen összekapcsolása korántsem önkényes: Stjernfelt szerint Peirce koncepciója a diagrammatikus gondolkodásról lényegesen gazdagítja a szintetikus a priori struktúrákhoz való ismeretelméleti hozzáférés megértését. Ebből a felismerésből kiindulva Stjernfelt könyvének második, gyakorlati részében diagrammatikus és szintetikus a priori szabályszerűségeket keres három egymástól távol eső területen: a biológia, a művészettörténet és az irodalom területén.

A bioszemiotika alap gondolata a jel fogalmának meghonosítása a biológiában. Ennek megfelelően Stjernfelt rámutat a szemiotika terminológiájának hasznosíthatóságára a biológia különböző területein, amivel célja, hogy megszabadítsa a biológiát a redukciójára irányuló hiábavaló kísérle-

tektől. A diszciplína jellemzően szűk, fiziológiai értelemben tárgyalja a létező organizmusok evolúcióját, és nem foglalkozik a tágabb, metafizikai értelemben vett biológia és az élet vizsgálatával – a két megközelítésmód azonban nem elválasztható egymástól. Stjernfelt központi példája a balti-német biológus, Jakon von Uexküll, az etológia egyik alapítójának minden állatfajt jellemző „funkcionális kör” alapdiagramja. A kör az észlelés és a cselekvés gyakorlatait úgy zárja egyetlen folyamatos mozgásba, hogy az egyik a másik előfeltételévé válik egy véget nem érő és teleologikus cél nélküli körforgásban. Ennek köszönhetően a szemiotikusan felrajzolt ábra a „megtestesülés” (*embodiment*) fogalmának racionális elemzését teszi lehetővé. A „megtestesülés” fogalma azért is kiütközött Stjernfelt szerint, mert a tudomány nem fordít elegendő figyelmet a testre mint a szemiotikai artikulációk döntő előfeltételére. Mivel a test a tájékozódás nullpontja, a szemiotika sem zárhatja ki a testi tapasztalatokat vizsgálati során – ahogyan a biológiának is figyelembe kell vennie az emberi test és biológiai rendszer azon képességét, hogy jeleket értelmez és állít elő.

A biológia szempontjából emellett feltehető az a kérdés is, hogy ha az evolúciót a szemiotikai kifinomultság növekedése jellemzi, akkor mi a hiányzó szemiotikai láncszem az emberiség fejlődéstörténetében. Ebben az összefüggésben Terrence Deacon az állat–ember átmenet fő eseményeként a szimbólumok bevezetését azonosítja. Stjernfelt Deacon hipotézisét azon keresztül bírálja, hogy valószínűleg még a szimbólum peirce-i definíciója sem elegendő ahhoz, hogy megmagyarázza az állat–ember átmenet szemiotikai aspektusait. A megoldás Stjernfelt szerint abban rejlik, ha az *absztrakció* képességét jelöljük ki mint sajátos emberi tulajdonságot: ez engedi meg ugyanis a kontrafaktuális univerzumok hatalmas részterületeinek (így a mítoszok, a vallás, az irodalom, a tudomány) létrehozását. Az absztrakciós képesség modelljére pedig – mint láttuk – a diagrammatikus műveleteinkben találhatóunk rá, amennyiben egy diagram mint ideális tárgy a konkrét ábra érzékelésétől az elvont fogalmakig, illetve új belátásokig terjedő mentális folyamatot képes életre hívni.

Mivel a diagram a tárgyának szerkezeti leképezéséből áll, a művészetben is központi szerephez jut, még ha egy prototipikus diagram (például

geometriai ábra, grafikon) ritkán fordul is elő a művészetben. Stjernfelt azonban felhívja a figyelmet arra, hogy minden kép egyben diagram is, elsősorban általános értelemben vett térkép. A művészet a költészethez hasonlóan diagrammatikusan aluldeterminált, tehát a diagramok önmagukban nem határozzák meg a művészetet, viszont sokféle diagram és metafora hívhatja segítségül a kísérletező analitikus képmezőfigyelést. A kép minden olyan használata, amely megkülönbözteti a részeit és azok egymáshoz való viszonyát, illetve kísérleteket folytat ezekkel az összefüggésekkel, diagrammatikus. Így azt kell feltételeznünk, hogy a képet esztétikailag vizsgáló néző szintén diagrammatikus módon jár el, amikor egyrészt a részeket hozza egymással összefüggésbe, másrészt saját testi viszonyai felől igyekszik ezeket az összefüggéseket megérteni. Emellett ahogyan a recepciós oldalon, úgy a produkcióéban is tetten érhetők diagrammatikus eljárások – Stjernfelt ennek kapcsán elsősorban a vázlatok működésére kérdez rá. A vázlat ugyanis a különböző transzformációs lehetőségek gazdag variációját engedi meg, amely variációk a tárgy éppen kihangsúlyozandó tulajdonságai mentén alakulnak; a vázlatot tehát, az ismeretelmélettel való egyértelmű kapcsolata miatt, protodiagramként értelmezhetjük.

Az irodalomtudománnyal és az irodalmi szövegek értelmezésével kapcsolatban Stjernfelt megállapítja, hogy az ezredfordulón az irodalomtudományt elárasztották a legkülönbözőbb tudományágakból importált elméletek – olyannyira, hogy amerikai kontextusban a kurzusokat már csak „elmélet” címszó alatt oktatják. A szöveg és az elmélet között azonban *a módszer biztosít útjárást*. Nem véletlen például, hogy a legkülönfélébb elméletekben egyaránt megtalálhatók az olvasás és az értelmezés kevésbé változókéony módszerei, amelyek vizsgálata ezért elengedhetetlen az irodalmi kutatások során. Az irodalmi értelmezés nagymértékben osztozik a hétköznapi szövegértelmezés jellemzőiben, az irodalmi szövegek ugyanakkor bizonyos dimenziókat hozzáadnak ehhez a folyamathoz. Mindezt Roman Ingarden (1893–1970) olvasáseméletének invenciózus olvasásán keresztül járja körül a könyv utolsó nagyobb fejezete. Stjernfelt meglátása szerint az ingardeni sémákat felfoghatjuk diagramként is, és így egy részletesebb, gazdagabb képet kaphatunk azokról

az ikonikus módozatokról, ahogyan az irodalom beavatkozhat a valóságba. Ennek folyamatát pedig egy alműfaj, a kémregény elemzésén keresztül mutatja be. Az irodalmi ikonikusság alapvető formái ugyanis a szemantikai alapfogalmak sémáiban és azok aktualizációjában jelölhetőek ki. A kémregény hatásmechanizmusa ennek megfelelően abban rejlik, hogy az ingardeni metafizikai minőségek sémáit mutatja be (akár: írja át) a szerelem, a lét, a hit és a kétség érzéseinek megragadásához – azaz a kémkedés mint folyamat nemcsak a szövegek cselekményeként jelenik meg, hanem a világ érzékelésének és a gondolkodásnak a szerkezeti vázát is jelenti, és ugyanígy ikonikus kapcsolatban áll az olvasás és az értelmezés műveleteivel. Ez a belátás két olyan elképzelést is felülírhat, amelyet az ikonikusság és az irodalom közötti kapcsolatról szokás alkotni. Az egyik szerint az ikonikusság egyáltalán nem játszik szerepet az irodalomban, amit így csak irodalomelméleti fogalmakkal lehet leírni. A kémregények példája ugyanakkor azt mutatja, hogy még a cselekmény szintjén is ikonikus kapcsolat áll fent szöveg és valóság között. A másik elképzelés szerint az ikonikusság az irodalomban csak a kifejezés és a tartalom viszonyára vonatkozhat. Ezzel szemben megállapítható, hogy egy alapvetőbb ikonikusság a jelentés és a referencia közötti kapcsolatra is vonatkozhat; ebben az esetben egy irodalmi alműfaj és egy, a referenciatertületét meghatározó sematikus a priori struktúra, a kémkedés között.

Stjernfelt könyvében két hagyomány aktualizása mellett érvel: a peirce-i pragmatizmus és a husserli fenomenológia mellett. Sőt, a kettő összefüggéseinek feltárásával egy meglehetősen komplex, de nagy magyarázóerővel rendelkező és innovatív keretrendszert sikerül kidolgoznia. Meggyőzően bizonyítja ugyanis, hogy a diagrammatikus gondolkodás az ontológiai struktúrák megértésének fő útja, és hogy a diagramok a szemiotika materiális ontológiájának központi fogalmát alkotják. Minderre két lépésben vállalkozik: egyrészt filozófiai kérdések körüljárásával, másrészt az így nyert belátások kamatoztatásával más tudományterületeken (biológia, művészet-történet és irodalom). Stjernfelt diagrammatológiájának célja, hogy hozzájáruljon a humántudományok tanulmányozásának mint racionális, interdiszciplináris törekvésnek a fennmaradásához.

SÁNDOR LÁSZLÓ

sandorl195@gmail.com

ORCID: 0000-0003-3287-6165

Wolfgang ERNST. *Tecnológos in Being: Radical Media Archaeology and the Computational Machine*. Thinking Media. New York: Bloomsbury, 2021. 224.

Wolfgang Ernst 2021-ben megjelent, *Tecnológos in Being: Radical Media Archaeology and the Computational Machine* című könyve, néminemű szétartása és néhány vélt vagy valós önellentmondása ellenére, remek betekintést nyújt a *radikális médiumarcheológia* vagy más néven (*materiális*) *diagramatikus médiatudomány* irányzatába, tisztázva annak alapfogalmait és -elveit. Jelen írás a könyv értékelése mellett ezek ismertetését célozza.

A *radikális médiumarcheológia* elnevezés, amelyet Ernst saját médiaelméleti irányzatára használ, több ponton félrevezető lehet az avatatlan érdeklődők számára. A radikalitás ugyanis nem annyira politikai vagy elméleti felforgatóerőként vagy végletességként értendő, mintsem a szó latin etimológiájával (a *radix* szó 'gyökér' jelentésével) összhangban magának a tárgynak – a médiumoknak mint fizikai és elméleti tárgyakkal – a gyökereire, alapjaira irányultságként. A médiumarcheológia több ágával szemben azonban a gyökerek utáni kutakodás (archeológiai terepmunka) nem történetileg, hanem ismeretelméletileg vagy (reál)tudományosan értendő, azaz nem a médiumok első megjelenését, a történelem elfeledett „halott médiumait” (24), hanem a mediális folyamatok működésmódját, *techno-logikáját* (Ernst szóhasználatával *technológosát*) kutatja. Itt tehát – és ez lenne az elnevezés másik félrevezető pontja – az archeológia szóban megbúvó *arché* sem történeti eredetet, elsőséget jelent, hanem vezérlő elvet, lényegyet. (A kérdésről részletesebben lásd a NECSUS internetes portál Ernsttel készített 2017-es interjút!) Habár az irányzat képviselőit titokban lehet, hogy az analóg médiumok utáni nosztalgikus vágy vagy a klasszikus bölcsészeti gondolkodás provokációjának szándéka hajtja, praxisukat nem is annyira a *kutakodás*, mint inkább a *radix*szal összefüggő matematikai művelet, a *gyökvonás* jellemzi. (1)

Bármely félrevezető is legyen elsőre, mégis fontos ez a jelző, hogy Ernst irányzatát elkülöníthessük más médiumarcheológiai nevezett mé-

dialelméleti iskoláktól. Amellett ugyanis, hogy – erősen sematizálva persze – különbséget szokás tenni angolszász és német médiatudomány között, utóbbiban is legalább kétféle, kultúrtechnikai és médiumarcheológiai irányzatokról szokás beszélni. Utóbbiakat összekapcsolja az, hogy a (hatás) történeti perspektívától és a performatív kultúratudományi szemlélettől némileg eltávolodva már nem egyes kulturális gyakorlatokban érdekeltek, sokkal inkább az egyes vagy általában a médiumok techno-matematikai logikáját kutatják. Habár az alapvető szemléleti rokonságon és önelnevezésen túl legalább annyi elkülönülési, mint kapcsolódási pontja van ezeknek az elméleteknek, ezek tisztázására itt nincs lehetőség (megteszi ezt Keresztes Balázs és Smid Róbert a *Tiszatáj* 2017/2-es számának bevezetőjében), s így, ha a továbbiakban nem is teszem mindig hozzá a *radikális* jelzőt, médiumarcheológián alapvetően az ernsti elméletet és gyakorlatot fogom érteni. Elméletről, azaz az ernsti *mediatudományról* mint elméletről beszélni annyiban pontatlan, hogy bár ő maga is elismeri a kérdéshorizontja alapvető filozófiai, pontosabban ismeretelméleti jellegét, a módszertan alkalmazott, praxisorientált jellegét is gyakran hangsúlyozza. (214) A médiumarcheológus nemcsak szakirodalmat olvas és spekulál, hanem gépeket szerel, kísérletezik, számol, tehát mérnöki munkát végez, csak éppen a kérdései és céljai mások.

A radikális médiumarcheológia talán legfontosabb kulcsszava és alapelve az *operativitás*, amely szerint egy technikai eszköz csak addig tekinthető médiumnak egyáltalán, ameddig az működésben van. Médiumon tehát az irányzat soha nem valamilyen absztrakt működési logikát vagy általános technikát ért, hanem egy sajátos működési logika konkrét megvalósulását egy materiális eszközben – ebben a megközelítésben a faulcault-i hatalom működésének a technika felőli továbbgondolására ismerhetünk. Ezt, a materiális alapjától soha nem független techno-matematikai logikát, azaz a médiumok egyedi létmódját nevezi Ernst *technológos*-nak. Ebben a sajátos szóösszetételben, a *techné* a „önkéntesen megformált fizikai anyagot”, azaz a hardvert, a *lógos* pedig a szimbolikus kódot és az abban megvalósuló algoritmust, matematikai logikát, azaz a szoftvert jelenti. (51) A *lógos* 'szó' és 'értelem' jelentésében jól ismert a humántudományok művelőinek, Ernst azonban felhívja rá a figyelmet, hogy 'számolás' is jelent, ezzel pedig nemcsak

a matematika tudományához kapcsolja, de hangsúlyozza operatív jellegét is (hiszen a számolás maga is operatív). A hardver–szoftver opozícióban mintha platonikus nyugati kultúránk test–lélek binaritása köszönné vissza (7, 111, 181), ezt azonban éppen a két tényező kölcsönös függőségi viszonya húzza át. Ernst szándéka szerint a médiumarcheológiai elmélet távol marad a metafizikai következtetésektől, ennyiben azonban mégis megfogalmaz valamifajta sajátos létmódot, a pusztá absztrakciótól és pusztá materialitástól különböző mediálist vagy techno-logikait.

E létmód fontos jellemzője Ernstnél az *időkritikusság*, amelyben a kritika nem ’bírálatot’ jelent, és nem a *kritikai elméletekhez* kíván kapcsolódni, hanem a médiaeseménynek azt a jellemvonását fejezi ki, hogy benne az időben lét döntő („kritikus”) jelentőségű. (Megvilágító erejű a fogalomnak az Ernst által ismertetett etimológiai összefüggése a görögség *kairosz*-fogalmával, amely egy gyorsan mulandó döntési helyzet vagy lehetőség időpillanatát jelenti.) Időben léten egyrészt a valóságban (a lacani Valóságban) való lehorgonyzottságot, azaz a fizikai világtól való függetleníthetlenséget érthetjük, másrészt az esemény – matematikai logikával meghatározható – szekvenciális elemeinek kellő időben való megtörténését. Az időbeliség Ernst számára tehát nem a történelmi vagy földtörténeti makrotemporalitást jelenti, hanem a médiumesemény megtörténésének olyan mikrotemporalitását, amely az ember számára a technikai médiumok fejlődésével detektálhatatlanná válik: azokat az időpillanatoknak tűnő időszakokat, amely alatt a fényképezőgép elkészít egy képet, vagy egy adóvevő dekódol és érzékelhetővé tesz egy jelsort.

Az eddig elmondottakból talán kikövetkeztethető, hogy a médiumarcheológia, amely a médiumok inherens logikájával, azok (Smid Róbert által is tárgyalt) „magánéletével” foglalkozik, nem lehet antropocentrikus sem a médiumok esztétikáját, sem funkcionalitását illetően, azaz nem törődik vele, hogy milyen látszat- és értelemvilágokat hoznak létre, és az ember kiterjesztésének sem tekinti őket. Könyvében az „ember kiterjesztése” elvet eredendő zsákutcának tartja (164), s ellenérvként a mesterséges intelligencia belsőleg megteremtődő logikáját hozza. A gépi tanulás és öngerjesztő algoritmusok korában ugyanis könnyen belátható – érvel Ernst –, hogy a gépek saját

logikája már nem eredeztethető (közvetlenül) az emberi ágenciától, azok az emberi rendszertől független episztemológiai kreativitásra tesznek szert. Ezek a jelenségek a médiumarcheológiai kutatás számára is kihívást jelentenek, ugyanis ebben az esetben a kimeneti értékek már nem határozhatók meg egyértelműen a bemeneti értékekből, így nem elég a programkódok és a hardver vizsgálata. A rövid és hosszú távú előrejelzések közt megképződő különbözőségeben a technológos egy új típusú temporalitást nyer (uo.).

A mediális techno-logikák vizsgálata a médiumarcheológus számára nem narratívaképzést jelent, és véletlenül sem a megképződő mediális fenomének hermeneutikai értelmezését. Az értelmezés helyett, amely a klasszikus humántudományok és az ember mint jelentés-előállító médium tevékenysége, az *archeográfiai* munka inkább jelanalízis, amely során a jel és zaj elválasztásának gyakorlatában a gép működésének diagramjai állnak elő, ami végeredményül a nem emberi ágenciák, például az algoritmusok megértését eredményezik. (121) Ernst irányzata mint alkalmazott ismeretelmélet a technológiai archívumban (például a Humboldt Egyetem Medienarchäologischer Fundusának gyűjteményén) végzett mérnöki kísérletező munka, amely során a technológiai eszközöket működésre bírják, és az emberek számára előálló érzékletektől mint tartalomtól (vizuális médiumok esetén elsődleges képiségtől) eltekintve hozzák létre a technológia működésének (másodlagos) képi reprezentációját: diagramokat, kartográfiákat, az infomapping eljárás különböző vetületeit. (69) Ez a *diagrammatikus következtetések* számára alapot teremtő eljárás a nyelv verbalitásától mentes implicit tudást hoz tehát felszínre, amely – a képekre aggatott metaadatoktól eltérően – valóban a médium belső techno-logikájáról közvetít tudást, s ezáltal teszi tudományosan és ismeretelméletileg vizsgálhatóvá a technológiai eszközöket, megjósolhatóvá azok működését. Diagramok felrajzolása nélkül a médiumarcheológia nem tudna hozzáférni a gépek belső működéséhez. Amellett azonban, hogy a médiumarcheológus számára a diagrammatikus eljárások tudást állítanak elő, a *gépek* operativitásának szintén elengedhetetlen feltételei, hiszen azok is elemek közötti kapcsolatok, erővonalak és visszacsatolások során, azaz diagrammatikusan tudnak csak működni. (131) A diagrammatika így nem pusztá re-

prezentáció, a mediális működéstől független vizualitás, hanem egyben az operativitás részét képező belső logikai eljárás (ebben szintén Foucault médiaelméleti olvasatát azonosíthatjuk), amelynek vizuális reprezentációja áthidalhatja a tudományos vagy ismeretelméleti kérdéshorizontunk és a gép technológosa közti szakadékot.

A médiumarcheológus tehát, praxisát tekintve legalábbis, nem annyira bölcész, mint mérnök, aki „hideg tekintetével” vizsgálja a médiumokat, és hermeneutikai értelemképzés helyett méréseket és számolásokat végez (s ahogy a műszaki egyetemeken mondják, mérnök az, aki mér). Mivel nézőpontja a mikrotemporalitáshoz kötött, nem történeti narrációt konstruál, hanem – Leopold von Ranke történelemszemléletét médiatudományosan újraértelmezve – a történelemre mint objektivitásra, azaz objektumokban, fizikai tárgyakban őrzött temporalitásra tekint. (60) A teleologikus történelemszemlélet nemcsak annyiban negligálja Ernst médiaelmélete, hogy az új gépeket – Foucault nyomán és Serres szavait idézve – a régiek anakronisztikus együttállásának mondja (például az autóban egyszerre van jelen a prehistorikus kerék és a legújabb mikroelektronika – 54–55), de abban is, hogy a médiumokat egyfajta sajátos időgépeknek tekinti, amelyek operativitásukban áthidalják az időbeli távolságokat. Ernst példája szerint, amikor a kereskedelmi forgalomban lévő alkatrészekből megépítjük Ferdinand Braun kristálydetektoros rádióját, amely ma is ugyanúgy működőképes, mint bő száz évvel ezelőtt, akkor megszűnik a technológiatörténeti távolság múlt és jelen között, még akkor is, ha a rádiózás korai szakaszának tartalmi viszonyairól nem sokat tudunk. A történeti narráció a médiumarcheológiai gondolkodás számára csak felszínes szemantika, a tények (információk) egy sajátos elrendezési módja, amely még nyugati kultúránkban sem volt mindig kizárólagos (lásd például a középkori annálékat). Ahogy a programkódokban is a „higgy a kódban, kételkedj a kommentekben” elvet tartja követendőnek (117), úgy adja meg Ernst a technológosnak a történelem őrzésének primátusát az emberi narrációval szemben. A térbeli archívumban található technológiai eszközök önmaguk válnak így a múlt és jelen közt hidat verő technológos sajátos, de ernsti értelemben elsődleges, tényleges archívumaivá. A múzeumokkal ellentétben, amelyek a tárgyakat eredeti kontextu-

suktól és funkciójuktól megfosztva „halott”, érinthetetlen objektumként állítják ki, az ernsti médiumok éppen operatív, saját(os) logikájuk szerinti működésükben tekinthetők archívumoknak.

Talán az eddigiekből, az ernsti médiatudomány alapfogalmaiból is kitűnik az a nem nyíltan provokatív, mégis inkább polemikusnak mondható viszony, amely a médiumarcheológiát a humántudományokhoz kapcsolja. Habár a „hideg tekintet” és a keménytudományos gyakorlat túlnyomórészt gátolja az elméleti szembeszegülést, az eddig ismertetett antihermeneutikus, ahistorikus és posztantropocentrikus alapbeállítódáson túl egyfajta poszthumanitás is jellemző az irányzatra. A *Technológos* lapjain visszatérő téma az ember és gép viszonya, a digitális gép antropomorfikus leírásának elégtelensége és az ember techno-logikai újrapozicionálása. A humanista emberfogalommal szemben nem annyira inherens értékei mentén, hanem operativitásában vizsgálja az embert, azaz – némileg a kultúrtechnikai nézőponthoz közelítve – az elvégzett gyakorlatai, s ezek mentális megalapozottsága felől. Az ember szellemi létmódjának dekonstrukcióját és techno-logikaként való leírását azzal az evidensnek tűnő, a nyugati gondolkodás dualisztikus és logocentrikus kontextusában azonban gyakran elfeledett megállapítással kezdi, hogy a kultúránk pusztán szelleminek, szimbolikusnak elgondolt tényezői sem léteznek materiális megalapozás nélkül, azaz például emberi gondolatok sem emberi agyak nélkül. (112) Habár az ember esetében nem hard-, csak software-ről beszélhetünk, az emberi szellem számára ugyanúgy szükséges a szellem logikáját megvalósító materiális alap. A modern kommunikációs eszközök és a kibernetika tükrében az emberre úgy tekinthetünk, mint hajdan a történetmesélés, manapság pedig egyre inkább a gépi algoritmikus logika végrehajtójára, de mindenképp olyasvalakire, akiben a *lógos* (a narratív nyelv vagy számolás) működik. Utóbbi sem új jelenség persze, ez látszik nemcsak a végrehajtandó gépi kód és az archaikus társadalmakban működő szómágia processzív logikája közötti összefüggésben, de az olyan gyakorlatokban is, mint a kottából való játék, amelyet nemcsak a gép, de az ember is a szimbolikus rend előíró logikája szerint hajt végre (még ha nem is ugyanolyan tökéletességgel). Ebből a példából is látszik, hogy a szimbolikus rend (*lógos*) a végrehajtást kívánja meg, legyen az eljátszandó kotta, elol-

vasandó írás vagy gépi kód; az operatív diagrammatika központi jellemvonása a végrehajtott materialitás nélkülözhetetlensége. Ez elől a logika (saját lógosa) elől pedig az ember sem menekülhet (uo.).

Az emberről és a kultúra- és médiatudományos praxisról alkotott eltérő véleménye ellenére Ernst nem vitatja a humántudományos gyakorlatok létjogosultságát, annyiban legalábbis, amennyiben a diagrammatikus kutatás szolgálatába állíthatók. Mivel a médiumok techno-logikái egyfelől az entropikus Valósnak vannak kitéve, másfelől az algoritmusok változtathatóságának (ti. az eszköz és a programkód sem állandó, változtathatatlan), a diagrammatikus médiatudomány gyakorlóit egyfajta digitális palimpszeszttel találják szembe magukat, amelyek elemzéséhez mediális filológiai affinitásra van szükségük. (117) Kiemelten igaz ez a leggyorsabban olvasható, módosítható és törölhető számítógépes programkódokra, amelyek elemzéséhez a program készítője által írt kommentek (a valamikori marginális és interlineáris jegyzetek utódai) sem mindig nyújtanak megfelelő támpontot, hiszen azok inkább a programozói szándékot vagy a program futtatásának aktuális tapasztalatait rögzítik. A digitális filológia művelőjének tehát a tényleges operációt kell szemügyre vennie, a futtatott programkódot olvasnia, és mérnöki-programozói tudását felhasználva rábírnia a gépet a működésre, kinyerve ezáltal az elemzés diagrammatikus eredményeit.

Az archeológiai munka során persze nem elég tudni (kódot) olvasni, hiszen az analízis és adatvizualizáció elsősorban nem textuális, textológiai gyakorlat (még ha ezek részét is képezhetik), nem is lehetne, hiszen a mediális működés mikrotemporális folyamatait az ember nem képes lekövetni. Az emberi tudáselőállító ágencia azonban nem is csak ezért és ilyen esetben, a géppel szemben tehetetlen, de bizonyos esetekben az emberi intellektuális termelés is meghaladja a feldolgozóképeségünket. Ezért is válnak a radikális médiumarcheológia számára a diagrammok a legfontosabb ismeretelméleti eszközökké, amelyek segítségével hírt kaphatunk a nem érzékelhető folyamatokról. Érdekes kitekintésként Ernst mindezt az antropocén-elmélethez is kapcsolja, időlegesen (bár nem ok nélkül) kilépve mikrotemporális nézőpontjából, és arra hívja fel a figyelmet, hogy az ökológiai jelenségek olvashatóak úgy is, mint a technológos (a

technológia *autológos*ának) kifejlése és totalizálódása a földi környezetben. Ám itt az embernek sem központi jelentősége nincs, sem nem képes elszámolni saját problémáival és félelmeivel: az antropocén-diskurzus és az ökológiai elemzések sokasága ugyanis – méreteiből következően – emberileg befogadhatatlan. A globális kultúra korában már az intellektuális, humán- és reáltudományi termelés sem feldolgozható emberileg, ezek befogadásához, „megértéséhez” legfeljebb a számítógép természetesnyelv-feldolgozó (NLP) algoritmusai tudnak minket közelebb juttatni. (176–179) Ezen a ponton a médiumarcheológiai gondolkodás kilép saját kereteiből, és diagrammatikus logikáját a kulturális termelés vizsgálatának egészére véli kiterjeszhetőnek.

A *Technológos in Being* című könyv tehát bemutatja a radikális médiumarcheológia módszertanának alapvetéseit és annak használhatóságát. Habár képviselőitől mérnöki-matematikai tudást és tevékenységet vár, nem tagadja meg filozófiai, episztemológiai gyökereit, olyan kérdésekre kíván ugyanis választ adni, amelyekben a mérnöki funkcionalitás általában nem érdekelt. Habár igyekszik távol maradni a politikai, társadalmi kérdésektől, hiszen módszertana (az irányzat mint módszertan) nem ezeket célozza, mégis bevonható a kortárs humántudományi diskurzusokba, amelyekben nézőpontja releváns módon felhasználható. A szoftver dominanciájának korában a radikális médiumarcheológia folytonosan emlékeztet minket a médiumok materiális alapjaira, és ezek megértésének hermeneutikai elégtelenségére.

 HELIKON

SZABÓ ANNA

szabo.anna@arts.unideb.hu

ORCID: 0000-0002-8863-5144

Martine WATRELOT, dir. *George Sand et les sciences de la Vie et de la Terre*. Collection Révolutions et Romantismes 25. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2020. 363.

A korán elhunyt neves irodalomtörténész, Naomi Schor 1989-ban a realizmus-idealizmus kontextusában George Sand irodalmi kánonban elfoglalt helyéről, az „(újra)kanonizálás” szükségé-

gességéről érkezett („Idealism in the Novel: Recanonizing Sand”, *Yale French Studies* 75 [1989]: 56–73). A clermont-ferrand-i egyetem CELIS kutatócsoportja rangos sorozatának 25. kötete is, ahogy a szerkesztő fogalmaz, a Sand-életmű globális újraértékeléséhez kíván hozzájárulni.

Sand természettudományok iránti szenvedélyes érdeklődése eddig sem volt ismeretlen, ennek alapos feldolgozása azonban mindeddig váratott magára. Az általunk ismert legrégebbi, átfogó jellegetű tanulmány 1967-ben jelent meg (J. J. WALLING, „L’Histoire naturelle dans l’œuvre de George Sand”, *Travaux de linguistique et de littérature* 5, no. 2 [1967]: 79–119). Erre a cikkre azonban, noha több ponton előrevetíti az újabb kutatások eredményeit, a kötetben sehol nem találunk utalást. Előre bocsátom, hogy a mostani munkával kapcsolatban Walling említésének hiánya az egyetlen kritikai észrevételem.

A kötet törzssanyagát a 2016-ban, Bourges-ban megrendezett nemzetközi konferencia előadásai adják, szerkezeti felépítése a tudományok Auguste Comte által föllállított rendszert követi (*Le roman de la Terre, Biologie: de la morphogenèse à la phylogénèse, Philosophie morale et politique*). Ezt egészíti ki Sand és fia, Maurice közet- és lepkegyűjteményének bemutatása, valamint az író nő levelezéséből, illetve egyéb írásából vett szövegválogatás. A konferenciával egy időben a város Természettudományi Múzeuma impozáns kiállítás rendezett, melynek anyagát utóbb Martine Watrelot igen szép formában meg is jelentette.

Ez a nagyívű vállalkozás Sand sokrétű tudományos ismereteit méri föl, valamint ezek komplex kapcsolatát az írói képzelettel, melynek révén a művekben olykor csodás elemekkel alkotnak különös elegyet és kapnak szuggesztív funkciót. A kötetet nyitó bevezető után valamennyi részt Martine Watrelot alaposan dokumentált, önálló tanulmánynak tekinthető írása vezeti be. Az egyes szerzők vizsgálta problémák fölvázolásán túl széles körű kitekintést ad a tudománytörténeti előzményekre, a kor tudományos, filozófiai vitáira, mindez kiemeli az író nő munkásságának, ha úgy tetszik, a tudományos közéletbe való beágyazottságának kivételes jellegét. Ne feledjük, olyan korról van szó, amikor a nők ilyen irányú tevékenysége távolról sem volt jellemző.

Az első rész Sand vulkanológiai, geológiai ismeretei köré szerveződik. Simone Bernard-Griffiths

többek között a kihúnyt vulkánok geopoétikáját vizsgálja a *Jean de la Roche* című regényben. Léon Brothier hatásának fontosságát abban látja Michelle Perrot, hogy ez a mára elfeledett mérnök-filozófus vezette be Sandot az üzemek, gépek és munkások világába. A tudomány elemei szervesen épülnek be a fikcióba és túl is mutatnak azon. A természet működésének, például a kristályok rendezett világának, lassú belső változásának leírása a Sand által kívánt szerves (nem forradalmi) társadalmi fejlődés metaforájaként funkcionál (Amy Parker).

A továbbiakban Sand botanikai ismereteit, Rousseau hatását, majd Lavater fiziognómiai elméletének alkalmazását és Darwin tanaival kapcsolatos állásfoglalásait tárgyalják a szerzők. Az *André* című regény kapcsán állapítja meg Elyssa Rebaï, hogy a sandi regény nagy újtása a „tudás betörése”, és kiemeli a tudás etikájának mint témának a fontosságát: a cél a hasznosság, nem pedig az öncélú, enciklopédikus tudás. A regényvilág számos tudós szereplője azt is képviseli, hogy az intellektualitás primátusa nem elegendő, az igazi tudós-nak nemcsak ismernie, éreznie is kell a természet, annak költészetét.

Sand már a Darwin előtti evolúciós elméletek esetében is végül mindig a haladás oldalára állt, így a Cuvier és Geoffroy Saint-Hilaire közötti nevezetes vitában is. Az utóbbi hozzá írott, eddig kiadatlan leveleit is olvashatjuk Watrelot gondozásában, aki fölhívja a figyelmet ennek a művész és tudós közötti társadalmi és intellektuális kapcsolatnak a korban kivételesnek számító jellegére. Ami Darwin elméletéhez való viszonyát illeti, kezdeti ellenállása után Sand a majomtól való származást is elfogadta. 1876-ban így fogalmazott Flaubert-hez írt levelében: „egy sokkal több, hogy eltávolodjunk tőle...” Regényeiben nem találunk „darwini modellt”, meséiben azonban sajátos visszhangként jelen van: a fejlődéselmélet valamiféle költői panteizmus irányába tolódik el, anyag és szellem, a fizikai és az isteni egységbe. Sand a kezdeti elutasítástól a kétélyen át a feltételek elfogadásig jut el, a darwini forradalom beépült az emberi tökéletesedés reményében bízó jövőképébe, állapítja meg Françoise Genevray. A tudományok segítették hozzá, hogy megszabaduljon a katolicizmus dogmáitól, majd egyfajta szintézist hozva létre természettudomány és spiritualitás között, kialakítsa a maga természetvallását.

A környezetvédelem problémája nemcsak az író, a publicistát is foglalkoztatta. Álláspontjának ma is aktuális jellegét bizonyítani elég idéznünk a fontainebleau-i erdő védelmében írott ökológiai manifesztumából (1872): „Ha nem vigyázunk, a fa eltűnik, és a kiszáradás miatt el fog pusztulni a bolygó, minden kataklizma nélkül, az ember hibájából. Ne nevéssünk, akik tanulmányozták a kérdést, elborzadva gondolnak erre.” Az életmű késői remekei, meséi új értelemmel gazdagodnak Pascale Auraix-Jonchière ökokritikai elemzése révén. Az ökológiai egyensúlyt fenyegető gazdasági beavatkozások, illetve a természettudományok racionális alkalmazásával párosuló gazdasági befektetések témája regényeiben a 40-es évektől válik egyre gyakoribbá. A profitszerzés helyett a szegénység felszámolása a cél. Az okos gazdálkodás, a munkaszervezés, a modernitás kérdései a kor társadalmi, politikai problémái köré szerveződnek, az utópisztikus elemek pedig a vágyott jövő felé mutatnak. Sand, ahogy Claudine Grossir fogalmaz, emberléptékű iparosodásban gondolkodott, és jól látta, hogy az ismeretek bővítése, a tudomány emancipációs hatalom is. Az urbanizáció problémáira is ráérezett az író. *Ville noire* (1861) című regényében például az azóta számos nagyvárosban megvalósult megoldás, a „kertváros” modelljét véli felismerni Naoko Takaoka. A nagyüzem a természet közvetlen közelében működik, egészséges munkakörülményeket, ingyenes oktatást, betegellátást biztosít. Ebben az utópiában a város minden előnye és a természet szépsége tökéletes harmóniát alkot.

A természettudományos forradalom nagy hatással volt az író intellektuális fejlődésére; eredményeinek terjesztéséből, a tudatlanság fölszámolásából a maga eszközeivel ő is aktívan kivette a részét. Mindezt alaposan és meggyőzően dokumentálja ez a kötet, és azt is bizonyítja, hogy – Renan szavaival élve – George Sand a század „visszhangja” volt. A szó legtágabb és legjobb értelmében.

BODROGHI CSILLA

bonifertne.csilla@gmail.com
ORCID: 0000-0003-1058-9237

Johan FAERBER. *Après la littérature: Écrire le contemporain*. Paris: PUF, 2018. 264. doi: 10.3917/puf.faerb.2018.01.

„Íme, a rettenetes, üres, fehér papír, amire írnom kell, gondolta” – így kezdődik Hajnóczy Péter kisregénye. Johan Faerber *Après la littérature: Écrire le contemporain* (Az irodalom után: A kortársat írni) című könyvében azt állítja, hogy a kortárs, jelen esetben francia íróknak nem a fehér papír rettenetével, hanem a fekete papíréval (*page noire*) kell szembenézniük.

Esszéisztikusan megírt könyvének ez a központi metaforája, a fekete lap, vagy más helyen *tabula plena* (a *tabula rasa* ellentéte) az írás lehetlenségére vonatkozik, abban az értelemben, hogy a nagy alkotók műveikkel már véget vetettek az irodalomnak. A fekete lap története a könyv egyik erőssége, melyben Faerber elemző igénytel mutatja meg, hogy a nagy szerzők Prousttól Echevozig hogyan tették lehetetlenné az írást a következő nemzedékek számára. *Az eltűnt idő nyomában* szerzője válságos korszakban élt, mint mi, mégis sikerült írnia: „mintha Proust lenne az első, aki vissza tudott jönni az Irodalom Halálából.” (103) Az új nemzedék irodalmi példáival megmutatja, hogyan tudták folytatni mégis a beckett-i és faulkneri hagyományokat.

Faerber egyrészt azok ellen az apokaliptikus hangok ellen írja könyvét, amelyek egyre hangsúlyosabbá lettek a kétezres évek eleje óta. Ide tartozik Donald Morrison a francia kultúra végét vizionáló írása a *Time* hasábjain. E csoportba tartozik még több francia szerző hasonló értelmű, a mostani korszakot az irodalom végeként definiáló szövege, mint ahogy az irodalmi intézmények nagy hatású, befolyásos alakjainak, Antoine Compagnonnak és Tzvetan Todorovnak az írásai is. Faerber az utóbbiakat irodalomfelfogásuk miatt bírálja, miszerint az irodalomnak az lenne a szerepe, hogy irányt mutasson a saját korában. Ezt a „katasztrófizmust” és panaszárdatot Faerber nem-kortársnak (*incontemporain*) nevezi, mely megakadályozza a kritika megújulását és a jelen mélyebb elemzését.

Egy másik nem-kortárs, azaz a kortárs megragadását megakadályozó tendenciát ugyancsak leleplez a mai irodalomban. E nem-kortárs (*mécontemporain*) vonulatba tartoznak azok az „anachronisztikus” írók, akik nincsenek összhangban a saját korukkal, és ahhoz a modernizmushoz nyúlnak vissza, amelyen már túl vagyunk, és amely mára már kiüresedett. Különösen az ún. exofikció műfaját kárhoztatja, amelyet a kiadók marketing-fogásaként is meghatároz; ide tartoznak többek között Emmanuel Carrère, Laurent Binet és Yasmina Khadra művei. Egy másik vonulata a nem-kortársnak a Faerber által primitivizmusként aposztrofált jelenség, amely az elbeszélés visszatérését (*retour du récit*) hirdeti. Az általa idesorolt szerzők, Michel Houellebecq és Ivan Jablonka hisznek abban, hogy vissza lehet térni az elbeszéléshez a (barthes-i értelemben vett) írás epizodikus válsága után, s ezt a transzparens szöveg és a tiszta megnyilatkozás (*énoncé pur*) közvetíti.

Azonban, mint leszögezi, „[m]i a modernitás után élünk. Sőt, a posztmodern után élünk” (29) – szerinte ebből az utániságtapasztalatból születhet meg az új irodalom. Faerber sokszor erősen támadó, ironikus hangnemben bírálja a fent említett irodalmi jelenségeket és szerzőket, de célja, hogy új írónemzedéket ajánljon a kritika figyelmébe, akik az irodalom halálát komolyan véve lépnek az irodalmi térbe. Az a koncepciója, hogy a kortársat meg kell alkotni, paradigmaváltáson kell dolgozni, hiszen a jelen az, amit nem látunk. Nem az irodalom haláláról kell diskurzust folytatni, hanem a műveknek maguknak kell meghaladniuk azt, mintegy „belülről”. A magyar olvasóközönség számára jobbára ismeretlen szerzők műveit hozza példaként a próza és a líra területéről, s retorikai alakzatok mentén mutatja meg Tanguy Viel, David Bosc, Camille de Toledo és Laurent Mauvignier regényeinek új poétikáját. Ennek kulcsszavai a kommunikáció, a megszólítás, a nyelv konatív funkciója. A nagy elméleti háttérrel mozgósító írás ezen a ponton vitázik Barthes-tal, mondván, írni nem tárgyatlan, hanem tárgyas ige, amennyiben a műveket valakinek írják. A regény mint „hiperműfaj” ellenében a költészet térnyerését hangsúlyozza, mellyel összhangba állítható az új érzékenységet hirdető és az esszékötet konklúziójaként megadott „Az irodalom egy érzés” (255) -zárlat. A kortárs irodalom Nathalie Quintane 1997-es *Cbaussure* (*Cipő*) című verseskötetével kezdődött,

és mintegy szó szerint elindult, írja a szerző. A költészet téje a testiség, a materialitás, az érzékiség, a sebesség, ezen kívül új elem a politikum, a közösség nyelvének megtalálása és az osztozás vágya. „A kortárs irodalom vagy szenzualista lesz, vagy nem lesz” (193) – állítja Faerber, akinek az a vágya fejeződik ki ebben az írásban, hogy megragadja a kortársat most, az „Irodalom Után”: „Amikor a kritika éppen a kritikai fikció felől arra kíván törekedni, hogy a kortárs irodalom még eddig nem hallott nevei is megpillanthatók legyenek az idő legújabb rezdüléseiben.” (258)

Faerber könyve minden provokatizmusa ellenére is elgondolkodtató olvasmány, és fontos eleme a kortárs mibenlétéről folytatott diskurzusnak.

 HELIKON

TÓTH-IZSÓ ZSUSZANNA

toth.izso.zsuzsi@gmail.com

ORCID: 0000-0001-8966-9947

Ruben DONNO. „*Uomo di penna e di pennello*”: *Il doppio talento di Ardengo Soffici*. Firenze: Le Lettere, 2020. 345.

A kötet Ardengo Soffici (1879–1964) kettős tehetségének kibontakozását mutatja be a kezdeti szárnypróbálgatásoktól a párizsi élményeken és inspirációgyűjtésen, majd a világháborús katonasorson keresztül a hazatérés utáni lokalpatrióta és végül kollektív szemléletű Sofficiig.

E mű az első olyan monográfia, amely mind festői, mind pedig írói/költői tehetségének és munkásságának szerteágazó, ám mégis egy tőből fakadó sokszínűségét organikus egységbe rendezi, mindezt úgy, hogy figyelembe veszi és egymáshoz hangolja a filológiai és a kritikai szempontokat is.

A könyv hatvanöt színes illusztrációja Soffici számos alkotásán túl olyan festményeket is bemutat, amelyek festői vagy hatottak Soffici formálódására, vagy – bizonyos szempontok alapján – párhuzamot mutatnak a „poggioi” művész egyes műveivel (többek között Segantini, Millet, De Chirico, Boccioni, Picasso, Cézanne és Caravaggio képei tűnnek fel).

A kötet négy fejezetet tartalmaz, amelyek jól felépített keretet adnak a rendkívül részletes, idő-

zetekben gazdag és aprólékosan kidolgozott tartalomnak.

Az első fejezetben Donno párhuzamot von Soffici és Roberto Longhi művészetértelmezése között. Soffici alkotásaiban tág teret enged a folklorizmusoknak, amelyek azonban sokkal inkább a valóság pontos ábrázolásának céljával kerülnek írásába és képeire, mintsem a helyi színezet kedvéért. Donno szerint Soffici két talentuma elválaszthatatlan, s ezért nem azzal a céllal kell vizsgálni kettős alkotói tehetségét és tevékenységét, hogy meghatározzuk, melyik magasabb szintű a másíknál, hanem mindkét „arcát” egységes hermeneutikai olvasat szerint érdemes értelmezni és értékelni. Martini és Baldacci az irodalom- és művészetkritikus Soffici (*Scoperte e massacrì, Rimbaud, Chimismi lirici*) jelentőségét hangsúlyozzák.

A második fejezet Soffici párizsi tartózkodásának időszakát (1900–1907) tárja elénk. A pointillizmus nagy olasz képviselője, az 1899-ben elhunyt Segantini, majd később a 19. századi francia realizmus nagymestere, a paraszti életet bemutató Millet is óriási hatással voltak rá, s mindkettőjük nyoma egyértelműen felfedezhető az ifjú művész alkotásaiban. Soffici számos francia lappal dolgozott együtt, és kettős tehetsége is elkezdhetett kibontakozni az inspiráló környezetben. A *Giornale di bordo* jó példája a Marinetti-féle futurista jellegű avantgárd művészetnek, amelyre azonban rányomta bélyegét a francia kulturális hatás, legfőképpen Apollinaire. A Soffici-féle *clownismo* képes egyensúlyt teremteni a legráfináltabb avantgárd kultúra és a toszkán népi gyökerekből származó elemek között. Sokarcúságát igazolja *Arlecchino* című kötete is. Az akar lenni, aki valójában nem lehet: újra akarja magát alkotni egy új világban a különböző álarcok által. Donno hosszasan elemzi Soffici *Lemmonio Boreo* című művét, melynek főszereplője a toszkán Don Chisciotte, egy önjelelt igazságosztó, önmaga paródiája, akinek célja az ember felszabadítása. Többen futurista művet láttak benne, Cangiano szerint azonban a levonható konklúzió belső és szubjektív jellegű, hiszen az körvonalazódik, hogy „a világ változásai valójában a Lélek változásai” (106). Ezt az elképzelést érdekes megvilágításba helyezi Cecchi megállapítása: Lemmonio „a morál nélküli moralitás *globo-rotter*-je. Önmagán belül, Lemmoniónak csak az üresség van” (121).

A harmadik fejezetben Soffici művészi éréseinek következő állomásához érkezünk, amikor is kifejti: „a művészi alkotás középpontjában önmagunk, a halandó lét véges mivoltában történő felfedezése áll, s annak az elfogadásában, hogy esendő sorsra vagyunk ítélve” (126). Szerinte a művész megtisztító és felszabadító zsenialitása a maga teljességében képes kifejezni az alkotást mint a legautentikusabb *én* felfedezését. Soffici egészen elmerül Rimbaud költészetében, miközben eltávolodik az impresszionista festőktől. Az ún. „tiszta művészet” kap főszerepet művészetfelfogásában, mely szerint a művészet minden érdektől és érzelmi befolyástól mentes. Picasso képei a „kockásított” figurákkal számára „a kubista festészet esszéi” (160), míg Palazzeschi költészete valódi festészet. Újonnan kialakuló festészeti irányelve az egyes jegyek szintézisét célozza meg, a festmény „lírai egységét”. A *Cubismo e futurismo*-ban kifejti, hogy a művész célja a szem által érzékelt hatásoknak és a lélek impulzusainak egyetlen festészeti egységben való megjelenítése („szintetikus realizmus”). Ráeszmél a kubista iskola korlátaira: pontosan arra, hogy hiányzik az ember(ség) a képekről, minden személytelen és rideg. A megoldás kulcsa a firenzei karakterű *cubofuturismo* lesz, amelyben mindkét irányzat feloldódik. Művészete egyfajta *patchwork*ké alakul, amelyben a különböző hatások és irányzatok egymásba fonódva végül harmonikus egységgé alakulnak.

A negyedik fejezetben Sofficit már háborús övezetben látjuk viszont. Bár festői tevékenysége abbamarad, képi gondolkodása továbbra is tetten érhető írásában. A *Kobilek* című kötet írójaként a festő szemüvegén keresztül szemléli az őt körülvevő fájdalmas valóságot. A lövészárkok színpadi helyszínékként, a vízben, sárban és vérben kúszo katonák pedig marionettbabákként tűnnek fel szemei előtt, amelyeknek zsinórait egy „ismeretlen és szadista isten mozgatja” (199). Sofficit büszkeség tölti el, amiért egy lehet az olasz katonák közül. Annak, aki pár évvel ezelőtt önként hagyta el az anyaföldet, most a haza és annak felemelkedése „igazi szerelmi szünetévé” (203) válik. Együttműködik a *Rete Mediterranea*, az *Italia e civiltà*, a *La Vraie Italie* és a *Ronda* lapokkal. Utolsó irodalmi és művészeti tevékenysége az olasz zsenialitás fasiszta beállítottóság felmagasztalásáról szól. A nemzet kulturális felemelkedése és a valódi újjáépítés kulcsa a gazdag múlt feltárá-

sában és megértésében rejlik. Így az új Soffci is csak „akkor születik meg, amikor az individuális szemléletből kilépve a történelmi, tehát objektív és kollektív valóságot helyezi szemlélődése fókuszába.” (217)

HELIKON

BARTHA-KOVÁCS KATALIN

felibieme@freemail.hu

ORCID: 0000-0002-4852-2006

Carine BARBAFIERI. *Anatomie du „mauvais goût” (1628–1730). Lire le XVII^e siècle 72.* Paris: Classiques Garnier, 2021. 517.

A klasszicizmus korával foglalkozó irodalomtörténeti tanulmányokban gyakran esik szó az ízlés – elsősorban a jó ízlés – kérdéséről. De vajon mi a helyzet a rossz ízléssel? Ez a szóösszetétel is kritikai fogalomnak tekinthető a 17. században? Ismeretes, hogy a fogalmaknak is van „életük” és divatjuk, bizonyos korokban fellángol irántuk az érdeklődés, majd később alábbhagy, ezért kikopnak a szóhasználatból. Könyvében Carine Barbafieri kimutatja, hogy a rossz ízlés kategóriája központi szerepet játszott a 17. századi francia irodalomban. Hangsúlyozza, hogy ez a fogalom két időszakban is a kritikai gondolkodás előterébe került: először az 1670–1680-as, majd az 1710–1730-as években. A rossz ízlés fogalma az 1620-as években születik meg, és nagyjából 1730 körül, az esztétika mint önálló tudományág kialakulásakor tűnik el. Ez a téma már hosszabb ideje foglalkoztatja a szerzőt: 2013-ban jelent meg a hollandiai Peeters kiadónál a – szintén a rossz ízlés kérdésének szentelt – *L'invention du mauvais goût à l'âge classique (XVII^e–XVIII^e siècles)* című tanulmánykötet, amelynek társszerkesztője volt.

A könyv – az általános bevezetón túl – három részből áll, majd konklúzióval, kronológiával, bibliográfiával és névmutatóval zárul. Az olvasóban joggal merülhet fel a kérdés: miért a rossz ízlés *anatómiája*, nem pedig a manapság divatos „antropológiája” vagy „archeológiája” szerepel a kötet címében? A konklúzióból tudjuk meg, hogy a cím rejtett utalás Robert Burton *The Anatomy of Melancholy* című, 1621-es művére. Az elemzett szövegek nagy része 17. századi színmű, poétikai és kri-

tikai írás, értekezés és előszó, de találunk köztük orvosi szakkönyveket és konyhaművészeti szövegeket is. A 17. századi kritikai diskurzusban a valószínűség (*vraisemblance*) és az illendőség (*bienséance*) mellett az ízlés is központi fogalom: a klasszicizmus korában gyakorta fellángoló irodalmi vitákhoz kötődik, amelyek közül kétségkívül a legismertebb a régiek és a modernek vitája.

A könyv első része az ízlésfogalom kialakulásával foglalkozik, és egyebek között az „ízlés” szó különböző, 17. századi francia nyelvű szótárakban való előfordulásait vizsgálja. A francia „goût” szó elsődlegesen ízlést jelent, ebből alakult ki az irodalmi és művészeti alkotások megítélésének képességére utaló, átvitt értelmű jelentés. Carine Barbafieri megállapítja, hogy a metaforikus szóhasználat elterjedésében – a 17–18. századi spanyol misztikus szerzők írásai mellett – az illetan-könyveknek is szerepük volt. Meggyőző lexicográfiai fejtegetésekkel bizonyítja, hogy a vizsgált korszakban az ízlés mindenekelőtt megfelelő – a témának megfelelő írásmódot – jelentett, a rossz ízlés pedig meg-nem-felelést, inadekvátságot jelölt. Említésre méltónak tartjuk a szerzőnek azt a gondolatát, amely az ízlést az édesség fogalmával és a gyönyör (*plaisir*) érzésével hozza összefüggésbe. A könyv szerzője kiemeli, hogy a 17. században az érzékek hierarchiájában felértékelődik az ízlés szerepe, aminek legfőbb okát a konyhaművészet fejlődésében látja. A könyv szókinését – korántsem meglepő módon – átszövik az ízléssel kapcsolatos metaforák. Ugyanakkor az ízlés közösségteremtő képessége is lényeges: a csiszolt modorú világi úriember (*honnête homme*) ítéletalkotása kifinomult ízlésén alapul. Az ízlés biztosabb ítéletet nyújt, mint az érvelés; ez a fajta ítéletalkotás nem a tollforgatók előjoga, hanem bárki ítélezhet a költészetről, feltéve, ha jó ízlése van.

A második részben a szerző konkrétan a rossz ízlés témakörét tárgyalja. A 17. században a „rossz ízlés” kifejezés elsődlegesen azt jelenti, hogy a téma nincs összhangban a választott műfajjal, vagy az írás hangneme nem felel meg a választott témának, szélesebb értelemben azonban minősíti a rossz ízlésűnek ítélt szöveg olvasóját is. Carine Barbafieri felhívja a figyelmet, hogy ezt a kifejezést a régiek és a modernek különböző értelemben használták: míg a régiek szemében az ókori szerzők (elsősorban Homérosz) iránti tiszteletlenséget jelentette, addig a modernek a természetesség hiá-

nyában, a szóképek halmozásában látták a rossz ízlés megnyilvánulását. A rossz ízlés bírálata ugyanakkor újfajta kritikai hozzáállást is magával hoz: a 17. században születik meg a jóhiszemű kritikus alakja, aki baráti tanácsokkal szolgál a szerzőnek, miként lehetne a jó ízlést szolgáló műveket létrehozni. A rossz ízlésűnek ítélt szövegek hatását elemezve Barbafieri megállapítja, hogy ezek az írások negatív érzéseket keltenek az olvasóban: ilyen például az undor mellett a nemtetszés vagy az ellenszenv. Előfordul azonban, hogy az e szövegek által kiváltott kellemetlen érzésbe – paradox módon – öröm vegyül: a könyv gondolatmenete ezen a ponton kapcsolódik a szenvedélyelméletekhez.

A harmadik rész az energia fogalmát kapcsolja a rossz ízléshez, abból a gondolatból kiindulva, hogy a rossz ízlésű szöveg heves érzelmeket vált ki az olvasóból. A 17. században az energia éppúgy jelent erőteljes, expresszív írásmódot (*energeia*), mint világos, részletgazdag kifejezőmódot (*enargeia*). Ez a fogalom a korszakban nyelvi vitához is kötődik: a kifinomultságot és a csiszoltságot előnyben részesítő modernnek durvának és rossz ízlésűnek minősítik az archaizmusokat, amelyeket azonban a régiek éppúgy fenségesnek ítélnék, mint a bibliai és a homéroszi poézist. A rossz ízlés ugyanakkor a komikus regiszterhez tartozó művekben (például Boileau satíráiban vagy Molière komédiáiban) is megnyilvánulhat. E szövegek – az olvasó mulattatására – gyakran illetlen kétértelműségeket, szexuális és szkatologikus utalásokat tartalmaznak. Bár az 1630–1730 közötti elméleti írások elítélik ezt a fajta komikumot, sokat elárul az a tény, hogy ekkor terjed el a francia nyelvben az „obszcén” és a „szemérmes” melléknév.

Carine Barbafieri könyve – több tudományterületen átvételő témájából adódóan – méltán tarthat számot a francia klasszicizmus korának irodalma és művelődéstörténete iránt érdeklődő szakemberek figyelmére. Írásmódjára jellemzők a viszonylag gyakori ismétlések, bizonyos gondolatok – néha ugyanazon a fejezeten belül – többször is felbukkannak a szövegben, ami első olvasásra zavarólag hat, ám didaktikai szempontból hasznosnak bizonyul. Ennek a szerkesztésmódnak az az oka, hogy a szerző habilitációs értekezését dolgozta át könyvvé. Barbafieri a rossz ízlés kategóriáját hatékonyan kapcsolja hozzá az irodalomtörténetben meggyökeresedett fogalmakhoz, elsősorban

azzal a céllal, hogy árnyalja a 17. századról a köztudatban élő képet, emellett meggyőzően mutatja be, hogy a rossz ízlés fogalma újfajta kérdésfeltevések-re ösztönözte a klasszicista szerzőket.

 HELIKON

SÁRI B. LÁSZLÓ

sari.laszlo@pte.hu

ORCID: 0000-0002-3772-9167

Louis MENAND. *The Free World: Art and Thought in the Cold War*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2021. 880.

Louis Menand *The Free World: Art and Thought in the Cold War* című könyvében a szabadság [„liberty”] fogalmáról szóló kulcsfejezetben Isaiah Berlin magyarul *Négy esszé a szabadságról* címmel megjelent szövegeiről szólva jegyzi meg, hogy azok az „eszmetörténet” (*history of ideas*) műfajába tartoznak, és hogy „[a]z eszmetörténet nem ugyanaz, mint...” Es itt bajban is lenne az egyszerű fordító, mert Menand itt olyan terminust alkalmaz, melyet – legutóbb éppen a *Helikon* 2009/1–2. tematikus száma után, hihetetlenül invenciózus módon – az „új eszmetörténet” kifejezéssel szokás magyarra fordítani. Ez a kifejezés pedig az „intellectual history”, mely „újdomságában” abban különbözne az eszmetörténettől, hogy míg utóbbi tárgyát – Berlin esetében a „szabadságot” – többé-kevésbé történetileg állandónak tételezi, addig előbbi Menand szerint „a művészetet és az eszméket (*ideas*) létrehozásuk (*production*) és befogadásuk (*reception*) feltételeinek vizsgálatából kiindulva magyarázza.” Ez lenne Menand könyvének módszertani alapvetése: hogy a hidegháború által kettéosztott világ politikai és kulturális értelemben „szabad” felének majd három évtizedéből előbukkanó „amerikai” művészeti és kulturális jelenségek leszármazási történetét tárja elénk.

A fogalmak nyelvek közötti megfeleltetése mellett az idézőjelek is jelentésszek: az amerikai irodalom és kultúra koloniális időszakaira visszanyúló szorongást idézve ugyanis Menand mozaikos, anekdotikus elemeket sem nélkülöző, „új-eszmetörténeti” mélyfúrásaiból egyrészt kiderül, hogy saját művészet- és kultúrafogalma európai minták örököse, mivel az amerikai kultúra fejle-

ményeit is európai, elsősorban francia hatások és kapcsolatok fényében tartja elgondolhatónak és elmondhatónak a tárgyalt időszakban. Másrészt viszont éppen ez az európai mintákra történő ráutaltság jelzi az amerikai kultúra „szabad” mi voltának relativitását, két irányban is. Egyrészt a hidegháborús helyzet maga is alapvetően meghatározza és korlátozza a „szabadság” lehetőségeit, amennyiben az Egyesült Államok kultúrája befogadja az európai értelmiségieket és művészeket, majd megszabadítja őket óvilági kötelekeiktől, miközben saját állampolgárainak egy részétől megtagadja jogaik érvényesülését és kultúrájuk kibontakoztatását. Az európai bevándorlók jó része korábban nem látott kulturális, gazdasági és politikai lehetőséghez jut az Egyesült Államokban, illetve a nemzetközi kulturális és politikai szintéren. Jó példa erre Claude Lévi-Strauss, aki nemcsak a strukturalista antropológia egyik alapszerzőjévé vált a kérdéses időszakban, de az UNESCO dekolonizáció jegyében fogant, „faji problémáról” szóló jelentésének megszövegezésében is részt vett 1949–50-ben, hogy aztán a cserekapcsolatok révén felerősödő kulturális homogenizáció veszélyéről értekezzen alig pár évvel később. Az érme másik oldalát pedig azok jelentik, akik éppen a szabadság keresése érdekében hagyják el szülőhazájukat, az Egyesült Államokat, mint például James Baldwin, aki életének jelentős részét töltötte külföldön, elsősorban Franciaországban a polgárjogi mozgalmak előtt (1948–1957), majd annak paradigmaváltása után, a hetvenes évektől.

A francia kapcsolat nem csak Lévi-Strauss vagy Baldwin esetében fontos: a különböző civil és kulturális vállalkozások CIA-s finanszírozásával kapcsolatos 1967-es botrány (a listán többek között Párizsban megjelenő amerikai irodalmi folyóiratok, amerikai irodalmi kiadók és írói programok szerepelnek) jól prezentálja a hidegháborús doktrínák kulturális gyakorlatokra kifejtett hatását, még akkor is, ha a közvetlen kapcsolat a titkos forrásból érkező finanszírozás és a kulturális végtermék között nehezen kimutatható. A lényeg nem a kulturális tartalom megteremtése, hanem a térfoglalás, mivel az európai kulturális hatások felszívásával párhuzamosan egyre inkább a tömegkultúra vált exportcikké, a kulturális hidegháború legfőbb eszközévé, miközben a magaskultúra esetén pusztán csak az eszmék kordában

tartása (*containment*), az antikommunista elköteleződés megőrzése és fenntartása volt a politikai célkitűzés. Ahogyan Menand fogalmaz: „a világot nem a *Partisan Review* vagy a MoMA gyarmatosította. Hanem a Pop Art és Hollywood. A modern irodalom nem adott a keleti blokk szakadárjainak morális tartást. Azok a beatek voltak. Kevesen tudták, ki az a Lionel Trilling. De mindenki hallott már Elvis Presleyről.” Menand elképzelése szerint ez a hidegháborús cserefolyamat az európai magaskultúra, a humán- és társadalomtudományok és az amerikai popkultúra között, valamint mindennek a kultúrdiplomáciai hasznosítása avatja a hetvenes évekre New Yorkot a kultúra nemzetközi fővárosává. A folyamat már csak azért is érdekes, mert mindeközben megtörténik a popkultúra amerikanizációja, mely – legalábbis Menand beszámolójában – egyben homogenizációt is jelent: a könyv egyik legmeghökentőbb állítása szerint az amerikai gyökerű popzenét a Beatles közvetítésével, a produktumot újrainportálva sikerül Amerikában végérvényesen megfosztani faji gyökereitől.

A *The Free World* ennek a nagyívű történetnek epizodikus és helyenként kimondottan élvezetes tárgyalását szolgáltatja az egyes, esettanulmányoknak is felfogható fejezetekben, melyek George Kennan „hosszú táviratának” tárgyalásától a művészeti élet és a tömegkultúra különböző részterületeinek és történeti epizódjainak rekonstrukcióján át a vietnami háború reálpolitikai kudarcának diagnózisáig terjednek. Am ahogyan a fontos események és folyamatok kimerítő tárgyalását nélkülöző történeti kerettel, úgy az esettanulmányok kidolgozottságával és belső arányai- val is akadnak problémák. Nem csupán arról van szó, hogy Menand túlértékeli az amerikai kultúra francia kapcsolatainak jelentőségét, hanem hogy alapvetően nem foglalkozik a második világháborút követő korszakot meghatározó, a külső behatásoktól nem független belső folyamatok – így a polgárjogi mozgalmak, a politikai boszorkányüldözések, a felsőoktatási reform, a televízió, a film-történet, egyáltalán: a kultúra vizuálissá válásának – alakulástörténetével, magának a kultúrának az alapvető mediális és funkcionális átalakulásával és azok vizsgálódásaira ható következményeivel. És bár Menand az esettanulmányokat érdekfeszítően és helyenként szellemesen tárgyalja, az általa fel- fejtett történetek sokszor nélkülözik azt a kohe-

renciát és áttekintést, mely lehetővé tenné számára, hogy az aforisztikusan megfogalmazott tanulások levonásán, a tudományos bestsellerekre jellemző könnyű általánosításokon túljusson. Menand ráadásul mintha saját „szabadságfogalmának” foglya lenne, amikor nem ismeri fel saját módszere „új-eszmetörténeti” irányultsága és más, hasonló kezdeményezések között a kapcsolatot, mint amikor a hasonlóan kontextualista irányultságú kritikai kultúrákutató jeles brit képviselőit egyszerűen

„lemarxistázza”. Annak ellenére, hogy Menand a könyvet meggyőződéssel anti-anti-kommunista édesapja emlékének ajánlotta, úgy tűnik, mintha az eszmetörténet „újdonságát” – de legalábbis Menand róla alkotott elképzelését – magát is a hidegháborús logika, az általa létrehozott amerikai politikai ökonómia, s benne a szabadságról alkotott, politikailag markánsan eltérő elképzelések határoznák meg.

TARTALOM

Diagrammatológia

TANULMÁNYOK

SZEMES BOTOND:

A kultúra mint diagram.

Előszó a *Helikon Diagrammatológia* című lapszámához 267

SYBILLE KRÄMER:

Operatív képesség. A „grammatológiától” a „diagrammatológiáig”? Gondolatok a megismerő „látásról”

(Fordította: *Roskó Mira*) 277

FREDERIK STJERNFELT:

A Peirce-féle diagramkategória kiterjesztése.

A diagrammatikus forradalom hatásai a szemiotikában

(Fordította: *Szlávič Eszter*) 309

GILLES DELEUZE:

Egy új kartográfus [A *Foucault* című könyv részlete]

(Fordította: *Sipos Balázs*) 324

SZEMES BOTOND – VIDA BENCE:

Tragikus és komikus hálózatok. Drámai műfajok csoportosítása szerkezeti tulajdonságok alapján

345

KÖNYVEK

EDWARD R. TUFTE:

The Visual Display of Quantitative Information

/ NYERGES CSABA

369

FREDERIK STJERNFELT:

Diagrammatology. An Investigation on the Borderlines of

Phenomenology, Ontology, and Semiotics / TARNAI CSILLAG

372

WOLFGANG ERNST:

Technológos in Being. Radical Media Archaeology

and the Computational Machine / SÁNDOR LÁSZLÓ

375

MARTINE WATRELOT, dir.:	
George Sand et les sciences de la Vie et de la Terre	
/ SZABÓ ANNA	378
JOHAN FAERBER:	
Après la littérature. Écrire le contemporain	
/ BODROGHI CSILLA	380
RUBEN DONNO:	
„Uomo di penna e di pennello”. Il doppio talento	
di Ardengo Soffici / TÓTH-IZSÓ ZSUZSANNA	381
CARINE BARBAFIERI:	
Anatomie du „mauvais goût” (1628–1730)	
/ BARTHA-KOVÁCS KATALIN	383
LOUIS MENAND:	
The Free World. Art and Thought in the Cold War	
/ SÁRI B. LÁSZLÓ	384