

fuss csak ahol az uj lakik”. A *Szimbólumok* nyitó stanzája, mely egyúttal az önmegszólító verstípus egyik jellegzetes példája, végig ezen az önbízható szemléleten alapul: „Ne mondj le semmiről. Minden lemondás / egy kis halál. Ne mondj le semmiről.”

Túllépve a korai korszak elemzésén csak jelzésszerűen szeretnék utalni arra a sajátosságra, hogy a háború után írt önszemléleti versek egy része szintén az értékvesztés megélésének válságára épül, de már egy egészen más történelmi szituációban. A nagy traumát ekkor már a háború mindent elsöprő élménye jelenti, ahogy Babits a *Curriculum vitae* (1939) című esszéjében fogalmaz: a háború kitörésének napján „derékba törve, kétfelé oszlik az életem”, „minden másként lett”. Ami előtte volt, függetlenül *A Holnap* megjelenése okozta nagy töréstől, egységesen értékként jelenik meg, mint a költői lét megeremtésének és megerősítésének korszaka, míg a pusztulás és öldöklés utáni létben „minden rosszabbul” van.

Am amíg korábban végletesen kétségessé vált a megszólalás lehetősége, és maga a költői lét volt a tét, addig az 1926-os *Cigány a siralomházban* című versben is, sőt minden ezután születő önszemléleti versben, a költői önkifejezés elválaszthatatlanul hozzá tartozik már a vers alanyának sorsához. A megszólalás válságát az önszemlélet válsága váltja fel. A dilemmák a húszas évek végétől kezdve egészen más szinten fogalmazódnak meg. A kérdés már az, hogy *miért*, és nem utolsó sorban az, *hogyan* szólaljon meg költőként a verset író szubjektum, végül az, hogy vajon lesz-e *maradandó nyoma* az alkotásnak. „Ami betűt ágam irt a porba, / a tavasz sárvize elsodorja.” (*Ősz és tavasz között*)

Babits állandó válságokban élő és abból folyamatosan újraépítkező költészetének „lírai telítettségét”, ahogy Poszler György fogalmazott, az önszemléleti versek sorának további összehasonlító elemzése még inkább kiemelheti majd. Annyi azonban máris látható, hogy életének földrengésszerű változása, melyet *A Holnap* megjelenése váltott ki, milyen katartikus meghasonlást okozott, milyen kegyetlen önvizsgálatra ösztönözte őt, és hogy ennek szerves részeként és eredményeként miként dolgozta ki magából poétikai eszköztárának megújítását, a lírai megszólalás addig általa nem alkalmazott formáját, a visszapillantó önszemléleti versek újat hozó világát.

## A muzealizáló képzelet

Babits Mihály *Pictor Ignotus*áról

A múzeum intézményének 20. századi történetében talán a leginkább figyelemre méltó tény, ahogy a múzeum, ez az ízig-vérig 19. századi fikció, a keletkezését és megszilárdulását lehetővé tevő ideológiai tartalmak megroppanása és alapos kritikája után is képes a kultúra fontos, önreflexív médiumaként megmaradni, mi több, új és új feladatkörök adaptálásával megszilárdulva részt venni a kulturális javak újraelosztásában és a kultúra fogalmának újbóli meghatározásaiban. Úgy is lefordíthatnánk ezt a folyamatot, hogy a múzeum, klasszikus korszakának végére érkezve, továbbra is rendkívül sikeres stratégiákat dolgoz ki kulturális-társadalmi hasznosságának igazolására.<sup>1</sup> E stratégia legfőbb eleme önreflexív képességének fenntartásában és fejlesztésében áll, s leginkább olyan szélesebb körű identifikációs javaslatban szemlélhető, mely a múzeum tevékenységi körébe tartozó alapvető eljárásmodok bemutatása során mindegyre képes előtérbe állítani az adott kultúra önreprezentációjában kétségkívül fontos szerepet játszó anyagi-szellemi értékek megőrzésében játszott szerepét, s képes kikapcsolni vagy gyengíteni azoknak az érveknek a súlyát, melyek e megőréssel kapcsolatos dilemmákra irányítanak a figyelmet. A múzeum 20. századi működése során, a működését sok irányból felülvizsgáló kulturális elméletek vádjainak kereszttüzeiben tehát mindegyre olyan, a korabeli kultúra közegében egyértelműen pozitív jelentéssel és társadalmi támogatással rendelkező cselekvést állít előtérbe, mint a megőrzés komplex feladata. Ebbe pedig éppúgy beleértendő az állagmegóvás, a tárgyak anyagi állapotát konzerváló vagy visszaállító restauráció műveletei, mint az eredeti jelentéseket és funkciókat a kultúra változásainak idején is fenntartó értelemgondozás aktusai.

Mindez a hallatlanul sikeresnek mutakozó meghatározás nem számol be arról, hogy a megőrzés, amennyiben elszakítjuk a kifejezést a primer jelentését garantáló anyagi-cselekvéses szemantikai szinttől, és a kultúra nem csak anyagi szervezetében szemléljük, rendkívüli aggályokat vet föl a tevékenységben meglévő alapvető ambivalenciák értelmében. A megőrzésnek a birtoklással, a tárgy sokértelmű kisajátításával kapcsolatos veszélyeire hatásosan irányította a figyelmet – többek közt – az új muzeológia, mikor az etnográfiai tárgyak gyűjtésének, korrekt bemutatásának nehézségeire, elhelyezésének kérdéses gyakorlataira rámutatott.<sup>2</sup> A megőrzésnek az elismeréssel

<sup>1</sup> Vö. Gottfried KORFF, *Tároló és/vagy generátor. Gyűjtés és kiállítás viszonya a múzeumban*, ford. TÖRÖK Dalma = *Múzeumelmélet. A képzeletbeli múzeumtól a hálózati múzeumig*, szerk. PALKÓ Gábor, PIM-Ráció, Budapest, 2012, 219.

<sup>2</sup> Az ún. új muzeológia (*New Museology*) tudományos irányzatként és kultúratudományos részdiszciplínaként egyaránt leírható diskurzusa számára a múzeum intézményével való foglalkozás elsőszámú

azonosítható gesztusai pedig hatásosan jelennek meg azokban a komplex múzeumi tevékenységekben, melyek során az intézmény, mint magát előzetesen bejelentő autoritás, a tárgyak és hozzájuk fűződő jelentések feletti értékelő hatalmát és felelősségét gyakorolja. Egy, az idői létmódjától határozottan megkülönböztetett ökonómia jegyében regisztrálja és csoportosítja újra a tárgyakat, melynek értelmében a továbbélés/fennmaradás előfeltételeként nem az adott tárgy materiális meghatározottságai, kikövetkeztethető hasznossága, hanem az ettől lényegében függetleníthető jelentések és jelentőségek jutnak kezdeményező szerephez.<sup>3</sup> A szépművészeti múzeum évszázados paradigmája, mely ezen elv érvényesítésén és produktív végrehajtásán alapult, meglehet, késve és mindig is a nyílt konfrontációt elkerülő tudományos diskurzusok területén, de idővel szembesülni kényszerült a működését irányító szabályok és ideológiák felülvizsgálatára vonatkozó igényekkel.

Tekinthetjük úgy a klasszikus szépművészeti múzeumot (19. században használatos megnevezés szerint művészeti tárat vagy képtárat), mint a modern tudományosság egyik meghatározó ideájának, a civilizációs fejlődés eszméjének szállást kínáló reprezentatív intézményt. A stílus esztétikai kategóriájának 19. századi kidolgozásakor és szemléltetésekor fontos szerepet vállal magára e múzeumtípus, mikor történeti minták szuggesztív erejű és szigorú logikai menetet követő térbeli sorba rendezése által meg-

keretét e történeti működésmód és hozzá tartozó tudományos narratívák kritikái feltárásának és leírásának igénye szervezi meg. Az új muzeológia számára a múzeum nem egy a vizsgált kultúra reflexivitását felmutató, intézményesített működésmódok sorában, főképp nem az örökség értelmében felfogott hagyomány gondozásával megbízott, passzív felügyeleti szerv, hanem az adott korszak alapvető (tudományos, művészeti, filozófiai stb.) diskurzusai számára az elérhető és érvényes tudás körét és kontextusát megalapító, egyszerre látható és láthatatlan ösztönzők és rendszerezők egyik legfontosabbika. A múzeumtörténet elmúlt évszázadainak felhalmozott információi, dokumentumai eszerint olyan különálló diskurzus felismerését szorgalmazzák e tudományág képviselői számára, mely a gyűjtés-megővítés-bemutató praktikus tevékenységein keresztül a tudás foucault-i értelemben vett „archeológiai” természetének feltárásához járulhat hozzá. Az új muzeológia, mely a kiállítás/bemutató kortárs gyakorlati számára is immáron megkerülhetetlen módon írja elő az újfajta objektivitás és önkritika szabályait, letelevenebb elméleti biztatásait régóta attól a kulturális antropológiától nyeri, mely döntő módon járult hozzá a múzeumi paradigma 20. századi átalakulásához. A múlt dezantropomorfizált múzeumi helyére úgy került mára a saját antropológiai dimenzióit folyton tudatosító múzeum prototípusa, hogy evidenciának mutató ilyen irányú vonatkozásai mellett éppen például esztétikai karakterének és ebből következő jellegzetességeinek elismerése ütközik minduntalan nehézségekbe a kortárs tanulmányozások során (lásd a múzeumi kanonizáció kurátori vs. társadalmi megbízatásának problémáját tárgyaló szakirodalmat, például Arthur C. DANTO, *A remekművek és a múzeum*, ford. ORZÓV Ágnes, Magyar Lettre Internationale [19] 1995. tél). Ennek értelmében az a szemlélet, mely Babits itt vizsgált versében a múzeummal kapcsolatba hozható felismerés következményeként jelenti be majd magát, s mely feltűnő határozottsággal választja le saját módszerét a befogadás történetileg előírt eljárásaitól, hogy megfigyelő képességét mint a szemlélet egyetemes jogosultságát lehetővé tevő adottságot igazolhassa előttünk, mára elsősorban mint egy ezt elképzelhetővé tevő antropológia eredménye nyilvánulhat meg.

<sup>3</sup> A múzeumi tárgy és a vele összefüggésbe hozható más tárgyfogalmak közötti megkülönböztetés lehetőségeiről és a köztük létrejövő szemantikai kölcsönhatások útjairól szisztematikus összesítést közöl James CLIFFORD. Az autentikus és inautentikus minőségek, valamint a mestermű és műtárgy fogalmak mentén létrejövő értelmi zónák a tárgyak lehetséges típusainak e kategóriák szerint való leképezését alakítják ki. James CLIFFORD, *Műgyűjtés és kultúragyűjtés*, ford. BOCSOR Péter = *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. Szöveggyűjtemény*, szerk. BÓKAY Antal – VILCSEK Béla – SZAMOSI Gertrud – SÁRI László, Osiris, Budapest, 2002, 434–450., különösen: 438–439.

alkotja a művészetnek egy időben értelmezhető fogalmát és a mindenkori jelenig értelmesnek mutató teleologikus szemléletét. Mindezek alapján nem meglepő, hogy a progresszióban testet öltő modern irodalmiság számára kevés ténnyel jelzett a múzeumhoz, főképpen az Európa-szerte viszonylag frissen nyilvánossá lett nagyszabású művészeti gyűjteményekhez hasonlóan gazdag indítást és inspirációt.

Ugyanakkor tévedünk, ha úgy véljük, egészen a 20. század művészettörténetében lezajlott különféle előjelű forradalmakig, a plurális kultúraértelmezés újabb elméletei által inspirált demokratizáló folyamatok elterjedéséig kell várunk majd ahhoz, hogy a modern múzeum – jelesül képtár – által kanonizált olvasatok felülbíráhatóknak mutakozzanak. A korai modernizmus számára a múzeum az adott kultúra anyag-talan tendenciáit realizáló közeg, a legvalóságosabb helyszínek egyike, de már felismerhetővé válik használatában annak a virtualizációnak a jelensége is, melyet André Malraux „a képzeletbeli múzeum” 20. század eleji tudományos utópiájában összegez.<sup>4</sup> Akár e képzeletbeli, akár a valós társadalmi megbízatással rendelkező intézményt tekintjük, a múzeum működésének középpontjában a megőrzés ambivalens eszméjét és az általa támogatott gyakorlatok szervezett rendszereit találjuk. Az az általánosan elterjedt feltevés, miszerint a modern szövegekben a múzeum a polgári művészetvallás templomként/hivatalos intézményeként egyfajta művön belüli esztétikai önlegitimáció alakját öltötte magára, eltakarja és hatástalanítja azokat a hangokat, jelzéseket, melyek a múzeum ügyének evidens pártolása mellett az intézményes működést illető kételyeknek és bírálatoknak is lehetőséget szolgáltattak. A múzeum intézményéhez-ideájához való viszonyban sok esetben a modernség önmegalapozásának eredendő paradoxonszerűsége köszön vissza, mely a kialakítandó kultúra újdonságát mindegyre olyan esztétikai diskurzuson belül szeretné nyilvánosságra hozni, mely előzőleg, bizonyos meghatározó normák nevében illegitimnek bizonyult.<sup>5</sup> A korszak irodalmának és kulturális publicisztikájának ilyen szempontból reprezentatív alkotásaiban a múzeum a modernség művészi eszméjét képviselő és lehetővé tevő esztétikai szemlélethez hasonló helyzetbe, a kérdéses vagy kérdésessé tett axióma pozíciójába kerül. Vagyis a korszak írói-gondolkodói számára a múzeum, a képtár olyan, az esztétikai értékelés premisszái alapján szabályozott tényezőként tűnik föl, melynek kultúraajánlatán nem merészkednek túl, nem állítanak vele szembe rivalizáló ellen-narratívákat, pedig az nem képes beteljesíteni/kielégíteni a modernség atavisztikus életvágyát. Vagyis, ha időről-időre nyilvánvalóvá válik is, hogy a múzeum ajánlata nem terjed túl a modernség önészleletének határain, nem enged kitekintést a történetfilozófia és a 19. század különböző, ezzel együttműködő tudományos fejlődéskoncepciói által beláthatóvá tett időszámításon, hogy ajánlata nem az élet ajánlata tehát, paradox módon mégis a megismerésnek az értelmezést megelőző, egyetemes színtereként talál elfogadásra.

A magyar századelő irodalmi-kulturális csomópontja, a Nyugat folyóirat és a körülötte csoportosuló értelmiség számára a muzeológia kérdéskörével és a kiállítás, a be-

<sup>4</sup> Lásd André Malraux: *Le musée imaginaire* (1947) – a hosszabb esszéből eddig csupán részletek jelentek meg magyarul: Uő., *A képzeletbeli múzeum*, ford. DITRÓI Ervin, Korunk 1977/7., 555–558.

<sup>5</sup> A kérdéshez lásd RADNÓTI Sándor, *Hozzáértő az elutasított kultúrához – a fiatal Lukács vakfoltja*, Tiszatáj 2013/5., 84–92.

mutatás kultúrájának hazai lehetőségeivel való szembesülést jelentették az országos eseményekről való rendszeres híradások, kritikus beszámolók, valamint a témát nemzetközi perspektívában is értelmezhetővé tevő, főként a nyugat-európai múzeumi naptár eseményeit szem előtt tartó szemlék és ismertetések. A folyóiratban az induló évfolyammal kezdődően egyre-másra jelentettek meg a múzeum és a kiállítás kérdéseivel foglalkozó bírálatokat és elméleti cikkeket, valamint esszéket, jelezve ennek a modernség önszemlélete szempontjából nélkülözhetetlen, de egyúttal kimeríthetetlennek is tetsző problémának a tárgyalása iránt jelentkező, immáron állandósult igényt.

Külön ki kell emelni a lap első korszakában egyik legtöbbet foglalkoztatott kulturális újságíró, kritikus, a *Figyelő*-rovatot kiváló, aktuális cikkekkkel ellátó Lengyel Géza ezirányú teljesítményét, melynek része a *Múzeum* című, a magyarországi (ami ekkoriban főként fővárosit jelent) múzeumi struktúra jellegzetességeit és nehézségeit összefoglaló rövid terjedelmű és provokatív írás.<sup>6</sup> Lengyel még a múzeumi kiállítás középpontjába állított esztétikum ellen kijátszott szociális demagógia túlzásait is vállalja, csak hogy hatásosan rámutasson az intézmény minden konszenzuson túli, új és új megalapozást vagy társadalmi egyeztetést kívánó komplex feladatvállalására. Lengyel írása egyrészt még a Nyugatra jellemző általános kulturális progresszió szempontjából is merészen előlegezte a „szegények múzeuma” metaforával egy, a nemzetközi muzeológiában csak évtizedekkel később polgárjogot nyert demokratikus szemléletmód, a kultúra plurális értelmezéséből adódó kötelező közösségi újraértékelés elvárásait. Másrészt viszont, a korszak múzeumhoz való viszonyára igen jellemző módon, az esszé középponti analógiájaként, mondhatjuk, téri allegóriájaként a templomnak és a vallás hozzá tartozó intézményesedett rendszerének a képzetét hívja segítségül. Lengyel szociológiai indulatot és a hittétel esztétikai igazolását egyesítve tartalmazó gondolatmenete, ha úgy nézzük, radikális megoldással áll elő, mikor az egyházi művészet példáját találja meg merészen szemléltető, analogikus érvelése számára. Mert igaz ugyan, hogy az esztéta modernség számára talán semmi sem jeleníti meg hatékonyabban az élettől elhatárolt szép területét, mint a kora újkor, a reneszánsz egyházi képzőművészetének alkotásai és ikonográfiai hagyatéka – árulkodik minderről a korabeli művelődés- és művészettörténeti kutatás, valamint az irodalmi jellegű vizsgálódások megélénkült érdeklődése a reneszánsz korszak iránt, mely mindinkább egyfajta modern nyeregkor (Odo Marquard kifejezése) pozíciójába helyeződik. Ugyanakkor megemlítendő, hogy e bámulaton is túlmutató élességgel éppen a korszak művészettörténete és kultúratörténete tárja föl a reneszánszot megelőző művészeti korok alapvető, és a további, történeti jellegű kutatások számára meghatározónak bizonyuló szemléletbeli másságát. E műveletek során egyre inkább olyan, a modern gondolkodás nézőpontja számára kihívást jelentő, nem esztétikai érdekközéppontú középkori művészet koncepciója körvonalazódik, melyben a modernség jellegzetességének számító esztétikai individualizáció és a jelentés szekularizációja, valamint a befogadás ehhez társuló autoriter választásai helyén a kollektivitás művészetteremtő

<sup>6</sup> LENGYEL Géza, *Múzeum*, Nyugat 1909/7., 351–354.

energiáját és egy esztétikai normativitást nélkülöző szemlélet gazdag ajánlatait lelhetjük.<sup>7</sup>

Úgy tűnik, hogy ugyanerre, a modern művészettörténet által közreadott hagyományos elbeszélésben keletkezett visszavonhatatlan szakadásra, a modern episztémé önjellemzését érintő újraértelmezés szükségességére emlékeztet Babits Mihálynak a Nyugat második évfolyamában közreadott *Pictor Ignotus* című verse,<sup>8</sup> mely további vizsgálódásaink fő tárgya. Babits versének a múzeumot mint egységes értelmező keretet az allegorikus kifejtés középpontjába állító választása, úgy véljük, ugyancsak sokat profitál a művészettörténeti és kultúratörténeti reneszánszkutatásnak a korszakban nyilvánvalóvá vált és például éppen a muzeális bemutatás változó preferenciái által nyilvánosságra hozott eredményeiből. Jelesül abból a készletéből, mely a 19. századi pozitívista művészettörténet perspektivikusságát, vagyis az individuum művészetteremtő szándéka, művészetakarása és az ennek folyományaként értelmezett fejlődés modern jelenségei köré megszervezett esztétikai gondolkodás következtetéseit mindegyre pontosítani igyekezett a művészetfogalom szellemtörténeti, pszichológiai és történeti orientációjú meghatározásainak szemszögéből.

Igen fontos tény, hogy a reneszánsz és a stílusfejlődés benne testet öltő történeti modellje nemcsak a fiatal Babits, de a századforduló haladó és újra fogékony itthoni értelmisége számára is olyan külföldi minták közvetítése nyomán íródhatott bele a modernizmus önelgondolásába, esztétikai emlékezetébe, mint például az angol pre-raffaelita mozgalom vagy az ennek előzményeként is felfogható német nazarénus irányzatnak az 1830–40-es években az egész művelt Európát élénken foglalkoztató programja.<sup>9</sup> Lényeges tehát, hogy Babits és kortársai számára olyan világirodalmi és művészeti,

<sup>7</sup> A századforduló és a 20. század első évtizedeinek hazai művészettörténeti kutatásai számára fontos programot jelentett a – változó határidők között felismert – középkori világnézet és hozzá kapcsolódó művészeti tevékenység komplex leírása. Az ikonográfiai képértelmezés elmélete és gyakorlata, mely a vizuális ábrázolás közérdekű műfajainak és formáinak szimbolizmusában ismerte fel a kultúra és az azt fenntartó közösségek egyeztetést és konszenzust igénylő összekapcsolódását, érthetőbb ösztönzésre lelt a középkori művészet kollektív elképzeléseiben és példáiban, mint a reneszánszsal induló, az individuum kezdeményező és megvalósító képességét is középpontba állító szellemi és művészi mozgalmak produktumainak megfigyelésében. A magyar reneszánsz mindössze néhány centrumhoz kötődő jellege, a műemlékegyüttesen belüli mérsékelt jelentősége és a hazai művészeti örökség ennél hasonlíthatatlanul gazdagabb középkori állománya egyébként is a középkori – elsősorban – archeológiai leírások számára írt elő sürgető feladatokat és szinte elképzelhetlenné tette egy, a 19. századi Angliában kibontakozó, összetett reneszánszreceptió keletkezését. E régészettudományi érdekű, ikonográfiai szemlélettel rendelkező műértelmezés iskolapéldáját nyújtja a kor kiemelkedő műtörténésze összefoglaló cikkében: ÉBER László, *Archeológiai kutatások a külföldön*, II., *Középkor* (1909) = *A magyar művészettörténet-írás programjai. Válogatás két évszázad írásából*, szerk. MAROSI Ernő, Corvina, Budapest, 1999, 160–170.

<sup>8</sup> BABITS Mihály, *Pictor Ignotus*, Nyugat 1909/18., 285–287. A vers később, változatlan formában bekerült Babits soron következő kötetébe: BABITS Mihály, *Herceg, hátha megjön a tél is!*, Nyugat, Budapest, 1911, 30–33.

<sup>9</sup> Hozzá kell tennünk, hogy a 20. század eleji haladó magyar művészetkritika – igazodva a korszak nemzetközi trendjeihez – ambivalens módon fogadta az európai keresztény művészet megújítását célul kitűző különféle mozgalmak eredményeit. A modern egyházi művészet problémavilágát, ezen belül pedig a vallásos festészet kiteljesedésének modernkori esélyeit latolgató Fieber Henrik például, akár szimptomatikusnak is tartható véleményt fogalmaz meg a kérdést középpontba állító kötetében.

valamint, természetesen a nyomukban haladó tudományos eredmények jelölték ki a reneszánsz művészet klasszicitásának státuszát, melyek bevallottan és vállaltan ideologikus nézőpontból, a modern – a korszak terminológiája szerint: romantikus – művész legitimitását megalapozó történeti igényvel vették birtokba a rendelkezésre álló művészi hagyatékat. Megemlíthetjük ehelyütt példaként Walter Pater kezdeményező szerepű reneszánsz-tanulmányait, illetve John Ruskin művészettörténeti esszéisztikájának bizonyos fejezeteit. Ha a Babits számára több alkalommal kinyilvánítottan fontosnak mutatkozó Browning-költészet vonatkozó versanyagát (a kötelezően szóba hozandó *Pictor Ignotus* mellett az *Andrea del Sarto, Fra Filippo Lippi* című poémákat, de még inkább az *Old pictures in Florence* című, 36 stanzából álló nagyciklust) nézzük át, kitapinthatjuk benne annak a modernségnek öngazoló esztétikai érvelését, mely saját újszerűségének analógiáit szívesen meríti a frissen felfedezett régiség, a végnapjait élő középkori szakrális művészet emlékeinek köréből.<sup>10</sup>

„A nazarénusoknak gúnyolt festőcsoport”, valamint az őket követő rajnai iskola munkáit nemcsak kitűzött céljaik tekintetében sorolja hátra, de a példaképként általuk kiválasztott 15. századi itáliai freskófestészet alkotásaihoz mérve is méltatlannak ítéli teljesítményüket a művészi kivitelezés sematikussága és üres áhítata miatt. (Fieber azért is kárhoztatja működésüket, mert feltevése szerint az általuk kidolgozott típus éppen a reprodukált szentkép commensz és leszállított modern szépkultuszában maradt hatékony.) Ezzel szemben mind Fieber, mind a korszak jellegzetes művészetkritikája elfogult passzusokban tesz hitet az angol preraffaeliták munkáinak esztétikai magasabbrendűségéről. „Rossetti a quattrocento elkésett posthumusa vagy álmából felébredt Ripp van Winklėje. Botticelli lenge dallamossága és Giorgione szingzagdag pompája megvesztegető összhangban folyik össze Rossetti művészetében.” (FIEBER Henrik, *Modern művészet, Az „Élet” Irodalmi és Nyomda Részvénytársaság, Budapest, 1914, 155.*) A probléma – ha csak említés szintjén – előkerül a fiatal Babits első, Nyugatban közölt novellájában is, ahol az isten háta mögötti plébániáról leányszöktetésre készülő főhőshöz szövegát intéző káplán minden világi művészettel és öncélú látványossággal szembeni argumentációja az „újkeresztény művészet” tisztaságára való közismert hivatkozás elemeit kombinálja, s ezáltal az írásműben pejoratív módon ábrázolt főhős gondolkodásának, műveltségének megrekedtségét érzékelteti: „Kit érdekel a pálmafa és banán? Az újkeresztény művészet egyre halad és erősödik.” Lásd BABITS Mihály, *Tél = Uő., Novellái és színjátékai, Szépirodalmi, Budapest, 1987, 13.*

<sup>10</sup> A *Pictor Ignotus*-képzet, mely az induló Babits versében talán minden más vonatkozásnál jelentőségesebben jelöli ki a költészet autentikus megszólaltatásának feltételeit a képzőművészeti hasonló felidézésével, inkább csak az önreflexív művészi parabola erejének alátámasztása, semmint a benne leltető művészettörténeti-esztétikai igazság magyarázata/cáfolata kedvéért állítja középpontba a kép tárgyát. Mindez, az egyértelmű és feltárható kapcsolódások ellenére is megkülönbözteti a művet a Babits számára egész pályáján fontos költészeti modellként szolgáló Browning-poézis alapbeállítódásától, melyben – legalábbis a fentebb idézett, a magyar vers legszűkebb hivatkozásait adó darabok esetében – a versgondolat sosem függetleníti ily mértékben magát az elemzett történeti probléma következményeitől, sőt elmélyítése éppen a korabeli költészeti eljárások közt is szokatlannak számító történeti filológiai feldolgozás eredményeinek bevonásával megy végbe. Browning említett verseinek eszmei hátterében ennek megfelelően éppúgy kimutatható a költő itáliai tartózkodásának idején az itáliai primitívek alkotásairól nyert közvetlen szemléleti benyomások hatása, mint ahogyan e művészeti korszak teljesítményét az utókor modernségével szembehelyező „naív” történeti szándék és az ezt képviselő keresztény művészeti irányzat esztétikai programjának áttétele bírálata. (Lásd J. B. BULLEN, *Browning's „Pictor Ignotus” and Nineteenth-Century „Christian” Art, Nineteenth Century Contexts 2004/3., 273–288.*) Browning, aki nemcsak járatos volt kora képzőművészeti kutatásainak körében, de bizonyos esetekben kezdeményező szerepet is vállalt véleménye megosztásával, a művészi látásban relativizálhatónak tűnő időbeliség természetére, vagyis a szemlélet műveként létrejövő szép történetiségére figyelmeztet. Babits verse, ezzel ellentétesen, a szemlélet olyasfajta modelljét feltételezi, melyben az észlelés egyfajta örök „praesens”-be való visszalépés által, az időnek mint folytonosságsgszemének a feltalálásával

Akár effajta intellektuális élményekhez fordulunk, akár az életrajzi filológia felsorakoztatott adataitól<sup>11</sup> várunk visszaigazolást, végül is mindig egy, a vers előzményeként megformált és lezárt, ideologémaként számba vehető előolvasat nyomaival találkozunk csak, mely lényegében függetlenedik a versbeli kifejtés módzataitól, mentesül a megvalósuló kimondás esztétikai implikációi alól. A versben megfogalmazódó múzeumkép a nagyhatású, központi allegória hordozójaként nehezen szét-szedhető módon gyűjti össze és értelmezi újra a múzeum intézményéhez kapcsolódó évszázados vélekedések és friss, modern elvárások eredményeként felmerülő esztétikai teóriákat, kulturális előfeltevéseket. A szemlélet múltbeli, kanonizált módszereire visszautaló eljárások értékelő felsorolása, valamint az ezek szabályos ellenzékeként viselkedő magányos, szubjektív szemlélet sarkpontjai mintha csak azért vennének részt a versbeli kifejtésben, s vennék körül az értelmezés eszközeivel a vers indító momentumát jelentő tárgyat és jelenségekört: a *Pictor Ignotus*/Ismeretlen mester alkotását és a névtelenség muzeális krízishelyzetként felfogható eseményét, hogy a vers voltaképpen kérdését, az autentikus művészi magatartás egy változataként a történeti példa aktualizációján keresztül megragadhatóvá tegyék. Az értékelő oppozíciók mentén kiképzett versbeli allegória (melynek végső formáját a múzeumhoz mint értelmező közeghez való állandó hozzámérés adja) mindegyre a műtárgy ideális típusát képviselő kép autonómiájának és jelentőségének körvonalazásán munkálkodik. A lírai beszélő által alkalmazott változatos retorika, mely a láthatatlan és azonosíthatatlan mű hitelesítésére szolgál, olyan argumentatív gyakorlatot követ, melyben egyszerre jutnak szóhoz a képpel való találkozás élményét rögzítő leírás eszközei és a képtől eltávolított, másra és másokra (a képtörténet analógiáira) vonatkozó tudás kellékei. Babits versbeli eljárásának lényege, hogy egy olyan rendszert, a múzeumot, tesz láthatóvá az allegória térajánlata által, mely az értelmezés közvetlen, de nem túlhangsúlyozott kereteként latens utalásokkal veszi körül a vers tulajdonképpen tárgyát, a titokzatos képet.

A lírai beszélő által megpillantott és szóra bírt képtárgy így olyan kontextus elemeként értelmeződik, mely egyrésztől minden ponton predesztinálja az esztétikai státuszáról, anyagi és művészi jelentőségéről kialakítható vita állításait, másrésztől viszont, érvekkel és módszerekkel (igaz, ellenérvekkel és -módszerekkel) segíti a felismert művészi jelentőség hangsúlyozását. Babits versének poétikai leleménye abban a visszatérő alkalmazott eljárásban nyilvánul meg és szemlélhető leginkább, mely a versbeli allegória immanens, beírt jelentéseit, mint a tudás és szemlélet egy meghatározott módjához tartozó paradigmatiszta következtetéseket, vagyis a vers szem-

a művel való kapcsolatba lépés eleven bizonyítékára talál, s képes előállítani a megszólításra váró másik (a műalkotás intencionalitásának, mint vezérlő elvnek) folytonos alakját.

<sup>11</sup> Míg a verssel foglalkozó korábbi szakirodalom szinte egyöntetűen Babits 1908–1909-ben tett két olaszországi utazásának következményeiként számol a *Pictor Ignotus* lírai anyagával, addig az életmű kronológiáját alakító újabb elképzelések – jelentős filológiai érvekre hivatkozva – korábbra, a második, Fogarasról kiinduló kulturális út előtti időszakra teszik a keletkezés dátumát (1909. tavasz–július eleje), s ezzel részben megvonják a bizalmat a biográfiai referencia által inspirált, az emlékeztetmunka költészeti érvényesülését előtérbe állító további olvasás lehetőségétől. Lásd RÓNA Judit, *Nap nap után. Babits Mihály életének kronológiája 1909–1914*, Balassi, Budapest, 2013, 62.; 114.

pontjából készen álló tényeket, neveket, metaforákat a kifejtés közvetlenségét és spontaneitást sugalló menetében heurisztikus megfigyelésekké alakítja át.<sup>12</sup> E nagy ívű transzformációs művelet sor végső célja és jelentette persze mindvégig annak a Pictor Ignotusnak az alkotása, mely – a mű ideáltípusaként – reprezentálja az egy elsőségét a sokkal, a névtelenség elsőségét a név/a metafora általános megnevező gyakorlatával, illetve a találkozás módjára elképzelt befogadás jogosultságát az esztétikai szemlélet fokozatosságával szemben. A vers tehát olyan újramotiváló jelentéssor megalkotásán fáradozik, mely a determináló hatással fellépő jelentések – jelen esetben a művésztörténeti kategorizáció és az attribúció ismert eljárásai által inspirált vélekedések – átértelmezésével, aktualizációjával és konkretizációjával állandóan a paradigma kivétel és példa általi meggyengítésére játszik, de sosem vonja meg tőle az érvényesüléséhez szükséges igazolórót. Azt is mondhatnánk, hogy Babits versének legfőbb motivációját egy művésztörténeti/ikonográfiai és ebből következően muzeológiai anomáliában leli meg, amennyiben a művésztörténet szükségmegoldásként is értékelhető ajánlattételét (a Pictor Ignotus név alkalmazását az ismeretlen alkotó művére), szabályszerű eljárását, mellyel egy név hiányát vagy egy eljövendő név helyét egyszerre egy kriptogram és egy pszeudonímia formájában rögzíti, egy egzisztenciális metafora értékteremtő és -jelző alapjaként ismeri fel. A verset irányító argumentatív retorika célja a műfogalomhoz kötődő igazság- és hitelességkritériumok támogatása a megszólításon keresztül kibontakozó újragondolt szerzőimázs közreadásával. Figyelemreméltó azonban, hogy a demonstráció során a szöveg felülvizsgálja az igazság, az autenticitás fogalmait, hiszen mindegyre különbséget javasol a történelem által támogatott referencialitás és azon hitelesség közt, mely a Pictor Ignotus művében a megnevezés és számszerűsítés tényei, kifejezései ellenére mutatja fel önmagát. A versbeli mobilis retorika e cél érdekében nemcsak ismétlődően újrastrukturálja a rendelkezésre álló történeti igazság elemeit, de újra és újra kiszolgáltatja e nyilvánvalónak tetsző tényeket a megítélés poétikai gyakorlatainak.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Mondhatjuk persze, hogy a vers itt leírt, röviden ismertetett eljárása minden költészet alapmozzanatát, az életre-világra-énre stb. vonatkozó tudás átnevezésének, metaforikus eltávolításának s ezáltal újfajta rendbe állításának módszerét jelzi. Ugyanakkor a fiatal Babits esetében még ezen az akár lírai automatizmusnak is nevezhető ontológiai előfeltevésen túl is jelentésszerű, bizonyos értelemben a keletkező szöveg főproblémájává válik a leírás értelmező produktivitásának megfigyelése. A korszak bizonyos művei kapcsán az irodalomtörténet-írásban emlegetett objektív és tárgyias jelzők talán annak megjelöléseiként is szolgálhatnak, ahogyan e szövegek a rendelkezésre álló (irodalmi-művészi-kulturális) hagyományok tudásként való kikülönítésével, a semleges látványtárgy iránti vonzalmukkal lényegében lemondanak a klasszikus értelemben vett téma javaslatairól, hogy kiszolgáltatassák területet az észlelés véletlenszerű alkalmainak, eredményeinek. Az itt közölt tanulmány számára nem bejárható, de jelezhető utat jelöl az a készterés, mely a „muzeális tárgy”, valamint a babitsi verstárgy vagy objektum jelentkezését, mint a megszólító költői nyelv számára adott megalapozást, egy nem verbális megszólítotttság médiumaiként egymás mellé állíthatóan mutatja.

<sup>13</sup> A jelenségre a legadekvátabb példát a vers széles művésztörténeti panorámát nyújtó mikroportréinak kivitelezései közt találhatjuk. Meg kell jegyezni, hogy bár korábban születtek feltételezések arról, hogy az itáliai reneszánsz mestereinek sorából Babits milyen irodalmi vagy tudományos források figyelembevételével alakította ki saját kánonválogatát (Péter András egy Babits képzőművészeti látásáról szóló esszéjében e szakaszok kialakítása mögött Baudelaire *Les Phares*-jának hatását sejtí, lásd Péter András, *Babits szeme*, Magyar Csillag 1943/15., 150.), egyetlen konkrét eszmétörténeti irányzat szoros követését sem lehet „rábizonyítani” a vers ezen részleteire. Megállapítható viszont, hogy a művészarcok összeválogatása során a szerző egyszerre ügyel a képzetes történeti sor megalkotásának műve-

A vers kezdőképe a múzeumi irodalom visszatérő pillanatát idézi, voltaképpen azt a fordulatot állítja elő újra a beszéd jelenében (egy megidézett múlt jelenében), aminek során a múzeum klasszikus elképzeléséhez kapcsolódó többértelmű folyamatosság és fokozatosság (akár mint az evolúciós gondolatmenetből származtatott ideologikus narratíva, akár mint az ezt kísérő és leképező mozgásformák és cselekvésformák linearitása) megszakad. Az első két sor szituációt meghatározó idői-téri pontosítása valójában – a korai Babits-költészet jellegzetes indítóformuláihoz igazodva – mindjárt összefoglalva közli a versre jellemző és a későbbiekben szóhoz jutó alapindítéket, a múzeum által megjelölt 'tartam' („járak”) és a Pictor Ignotus művével való találkozás által jelölt 'esemény' („megakad olykor”) konfliktusát. Már magában e minimális bejelentés megteremti-előhívja a későbbiek során kifejlődő kompozíció legfőbb értelmezési-szerkesztési tulajdonságait. Az intervallum és a momentum közötti különbség által érzékelhetővé teszi a verstérben azt a dichotómiát, ami majd az autopszia (szabad szemmel látás)<sup>14</sup> tárgyához kapcsolt művészeti realitás és az analógia értelmi hozzárendelésen nyugvó virtuális jellege, az első által képviselt „egység” és a második által felidézett példaadó „sokaság” között mindenkor fennáll. Mindezzel összefüggésben felmerülnek azok a szembesített befogadási módozatokhoz kötődő természetes különbségek – az egyre irányuló szemlélet kontemplativitásából következő elmélyültség, valamint a történeti sorozatot követő összehasonlítás közötti feszültségek –, melyek a múzeum prototípusaira, a szentély- és kincstár-szerű funkcióira visszamutatva<sup>15</sup>

letére és az említett művészekhez tapadó – többnyire közismert, akár sztereotip – jegyeknek az összehasonlítható alapművel (a Pictor Ignotus képével) szemben megnyilvánuló tulajdonságainak hangsúlyozására. E poétikai ambíció nevében Babits olykor valóban ellentmond a művésztörténeti korrektség szabályainak, tudatos és tendenciózus torzításokkal, kiemelésekkel teremtve meg a műcentrumban helyet foglaló kép auratikus egyedülállóságát. Cimabue többszöri említésekor például annak a vers szempontjából lényeges – de a 20. század első felében szakmai tényekkel már nehezen alátámasztható – jelenségnek tulajdonít jelentőséget a szöveg, miszerint Cimabue nevét a művésztörténet úgy örizte volna meg, hogy fennmaradt művéről nem tud beszámolni. Babits kijelentésének előzményét bizonyosan a 19. század második felében intézményesülő művésztörténeti reneszánszkutatások eltérő megközelítéseit tükröző közleményeknek azon eljárásai közt kell keresnünk, melyek a „képírás” európai iskoláját megalapító Cimabue történeti szerepét úgy hangsúlyozzák, hogy e pozíciót a valós művészeti tevékenység elsődleges produktivitása elé helyezik. Vö. PASTEINER Gyula, *A művészetek története. A legrégebbi időktől napjainkig*, Franklin-Társulat, Budapest, 1885, 484; REINACH Salamon, *A művészet kis tükré. A képzőművészetek általános története*, ford. LÁZÁR Béla, Atheaeum Irodalmi és Nyomdai R. T., Budapest, 1906, 159. Itt kell megjegyeznünk, hogy Reinach könyvét, mely először 1904-ben jelent meg magyarul, Babits bizonyosan ismerte és alkalmazta képzőművészeti tájékozódása során, amint arra a *Bakhánslárma* című verséről a későbbiekben Szilasi Vilmosnak tett megjegyzése utal. Ehhez lásd RÓNA Judit, *Nap nap után. Babits Mihály életének kronológiája 1883–1908*, Balassi, Budapest, 2011, 441–442.

<sup>14</sup> Csak utalni tudunk helyürről arra, ahogyan a modern műszemléletnek ez az alapkritériuma a versesemény kiindulópontjává válik. Babits verse a múzeumi megtekintés ismert kultúrritusát, mint a befogadásra vonatkozó igen kiszámítható elvárás és tervet egy találkozás történetévé alakítja. Az autopszia által képviselt értékek (mint hitelesség, materialitás és jelenlét) valójában, a műhöz való folytonos visszatérés lehetőségének előállításával, a jelentésadás megszólító jellegét hangsúlyozzák, és elutasítják e jelentésnek akár technikai médiumokat is igénybe vevő, közvetítettségére vonatkozó megfigyeléseket.

<sup>15</sup> Ernst Gombrich múzeumtörténeti okfejtésében a gyűjtésnek ezzel a kettős identitásával szembesíti a múzeum modern rendszerét: „A szépművészeti múzeum legtávolibb ősei közül először is két, egymástól erőteljesen különböző alaptípust szeretnék kiemelni, amelyek közül az egyiket kincstár-nak, a másikat szentély-nek fogom nevezni.” Lásd ERNST GOMBRICH, *A múzeum múltja, jelene, jövője*, ford. GÁZSITY Milla, Café Babel (14) 1994, 34.

a későbbiekben következetesen a megszólítás és a megnevezés ellentétességében jelenetездnek. A vers beszélője mindenekelőtt regisztrálja és kivizsgálja a szokatlan múzeumi eseményt, amikor a képtárgy értelmezését legelőször is a muzeális gyakorlatból jól ismert információs segédletek (paratextuális felirat, mely általában a szerző nevét, a mű címét, a készítés idejét, ritkán helyét, illetve a műtárgy adatait tartalmazza) bevonásával kísérli meg. Az egész első szakasz voltaképpen egy hermeneutikai kudarc beismerése, hiszen a látogató figyelmét magára vonó mű egyrészt a materiális előzményeire, alkotóelemeire („aranyzott”, „fakult a szín”, „tördelt a vászon”) való visszabontottságban, másrészt a művészettörténet által felkínált értelmező-identifikáló kategóriák szerint értékelhetetlen pozícióban jelenik meg. A szemlélet felidézett zavara lényegében az ikonográfia diegéziséhez vezet vissza a lírai beszélőt, és abban állandósítja az értelmező támasztékaitól megfosztott tekintetet: a tárgy letagadhatatlan jelenvalósága, érzékies állításszerűsége, valamint hiányzó múltelbeszélése ugyanis olyan együttállást jelenítenek meg, melyben a kép eredendő és mindenkori kérdésessége, illetve szemléletet mozgósító felhívása ölt testet. A Babits-vers kezdeti beszámolójának, a szemlélet egymásra épülő fázisainak elemzése során felismerhetővé válnak az ikonográfikus képszemlélet rendszeres leírásaiban megjelenő absztrakciós-azonosítási fokozatok.<sup>16</sup>

A képtárgy szemlélésében, dologi természetének körülírásában könnyen elkülöníthető a preikonográfikus szemlélet stádiuma, mely a befogadás első fokaként, mondhatni az optikai felfogásban rejlő általános és egyetemes adottságokra apellálva létrehozza a látható minimumát. Babits beszélője ezután lényegében úgy jut el a mű szemléletben feltárolt jelentéseinek szintéziséig, egy kivételes letisztultságú ikonológiai megfejtés állapotába, hogy a közbeeső fokozatokat, a vizuális jel felismerésének kulturális-műveltségi garanciáit (az ikonográfia által nyújtott javaslatokat) radikálisan kívül helyezi értelmezésén. Feltűnhet e ponton, hogy a szemlélet fokozatos kiépülése, az ikonográfiai képértés és tudatosítás megkerülhetetlennek tűnő hierarchikussága, mely feltételezi a megértés folyamatának időben előretartó, lineáris kibontakozását, összetűzésbe kerül a vers által ábrázolt élethelyzet (a képpel való váratlan találkozás) ajánlatával, szuggerált spontaneitásával. Egyrésztől, úgy tűnik, a kép műfaji és tematikus tulajdonságainak elhallgatásával – vagy majdnem figyelmen kívül hagyásával – a képtárgyat és a képfomat megkülönböztető transzcendáló azonosítás/felismerés tette, mint a kép beírt jelentése (eikon grafein) nem játszik szerepet a maga útját járó képszemléletben, a tekintet aktualizáló eljárásában. Másrésztől, egy, e sorokban megvalósuló mobilis retorika által a képszemlélet során számba vehető két szélső állapot: a kép mint dolog és a kép mint jelentés közötti átváltás láthatóan szinte semmiféle nehézségbe nem ütközik. A versszak meghatározó mozzanata ugyanis a szemlélet kétirányú

<sup>16</sup> Elég az ikonográfikus képértelmezés Erwin Panofsky által kidolgozott, maga által is több ízben módosított, folytonos kritikai figyelem alatt álló, mégis bizonyos kompromisszumként értékelhető hármasképzésére utalnunk, melyben a preikonográfiai, ikonográfiai és ikonológiai státuszként megnevezett értelmezési fokok az attribúció hierarchikus hermeneutikai modelljét alkotják meg. Lásd ERWIN PANOFSKY, *A képzőművészeti alkotások leírásának és tartalomelmzésének problémájához*, ford. TELLÉR Gyula = Uő., *A jelentés a vizuális művészetekben*, Gondolat, Budapest, 1984, 249–262.

motiváltsága, fejlődése és visszafejlődése, mely egy irányból a kép hiposztázison keresztül kibomló tárgyiasítását végzi el, más irányból pedig, a jelentésként totalizált műfenomén előállításáért érdeklődik, egyfajta érzéki transzparencia (átlátszóság) feltételezésével a műdolomaként felismert hajdani művészalak előállításán, egy hajdani test felidézésén fáradozik. A versbeli retorika alapvető mobilitása, kétirányúsága, mely a kezdeti felismerés hiányállapota és a kiegészítő rekonstrukció fejlett mozdulatai közt oszcillál, a művészi szemlélet dialektikus eljárásában és reverzibilitásában megnyilvánuló mindenkori kérdésesség eredményközlésévé válik.

A továbbiakban mindenekelőtt azt kell megvizsgálni, hogy a múzeumi környezetben izoláltan felismert mű, mely a rendszer „számkivetettjeként” kénytelen lemondani a megnevezésben rejlő azonosítás/tulajdonítás bizonyosságáról, hogyan juthat mégis, a szemléleti erudíció alapvető akadályoztatása ellenére valamiféle jelentéshez. Mégpedig olyan erős és egyedülálló jelentéshez, amit a Babits-vers beszélője a mű egyértelmű eredményeként közöl, ismer fel és kanonizál, miközben pontról-pontra átértékeli a műre vonatkozatható, státuszát meghatározó hivatalos gesztusok negativitását vagy hiányjelzéseit. Bizonyosan nem túlértékelhető az a mozzanat, melyben a képtárgy potenciális, végső jelöleteként felismert szerző/festőalakot a szöveg a képen feltárolt tekintet szemléletet viszonzó aktivitásaként regisztrálja. A megértés általi figuralizáció eredményét közlő abszolút formula (mely ismét egy kép komplex alakját ölti magára a másik szemének láthatósága által) azért tud olyan hatékonyan részt venni a toposz felidézésében, mert a vers intenciója szerint egyfelől már mindig is a kép valódi ábrázoltjaként/formájaként (értsd: arcképként) volt felismerhető, másfelől viszont a szemlélet lényegéhez köthető jövőbeliség alakzataként, feltételes jelentésként üzemel. Leegyszerűsítve: Babits versében a metaforikus megnevezésen való túllépés vágyát a portréművészet paradigmájára való többértelmű utalás által fejt ki. A portréban testet öltő emberi jelenlét, illetve annak illúziója a közvetlenség legtöbbet értelmezett és leginkább kidolgozott képi mítoszát/mítoszait alkotja meg a képtörténet során.<sup>17</sup> A vers voltaképpen felismerési folyamata eszerint egy valódi kép képmásként való regisztrálásának művelete. Egyrésztől abban az értelemben, ahogyan a mindenkori kép egy másikra való örökös kiutaltságban a szemlélet „megtestesítő erejéből”<sup>18</sup> létrejön, másrésztől viszont annak a párhuzamos művészettörténeti analógiának tulajdoníthatóan, mely a képmás/a portré felismerésének szemléletbeli garanciáit, mint ikonikus indexeket tartalmazza. A versben kiépített topológia komplex jellegére utal, hogy a láthatóság mozzanatának a szemlélet nem-megnevező aktivitásával többféle-

<sup>17</sup> Ezúttal csak a festészetnek Plinius *Természettörténetében* lejegyzett, Butades lányához kapcsolódó eredetmítoszra hivatkoznék, mint a kép és az arc egymásra vonatkoztatását nyilvánosságra hozó közismert reprezentációs analógiára. A témához lásd HAGI KENAAN, *Tracing Shadows. Reflections of the Origin of Painting = Pictorial Languages and Their Meanings. Liber Amicorum in Honor of Nurith Kanaan-Kedar*, szerk. C. VERSAR – G. FISHOF, Tel Aviv UP, Tel Aviv, 2006, 17–28.

<sup>18</sup> A megfogalmazásnak a keresztény megtestesülés tanára tett utalásával az arcképnek azt az egezetikai mozzanatot szerettem volna érzékeltetni, mely az európai művészet történetében a valóságos ikontól (mint a kép prototípusától) formailag eltávolodott világi portré esetében is a szemléletben végrehajtandó transzformáció-átváltoztatás szükséges műveleteit jelöli, igaz egyfajta „ateológiai önállóság” által. Lásd JEAN-LUC NANCY, *A portré tekintete*, ford. SEREGI Tamás, Műcsarnok, Budapest, 2010, 20.

képpen is összefüggésbe hozott jellegzetessége úgy is pontosíthatóvá válik, ha a tárgyunkat a kifejtés keretként alkalmazott referenciák (jelesül a festészettörténeti kronológia egy lehetséges elgondolása<sup>19</sup> vagy pedig, ezzel párhuzamosan a kép konszenzuálisan kiképzett nyugati története)<sup>20</sup> alapján is szemügyre vesszük. A szemlélet során eleven tekintetként megképződő kép a versben közölt attribútumai alapján összehasonlíthatóvá válik az ikonnal, mely „a kép láthatóságának egy tanaként” (Jean-Luc Marion definíciója)<sup>21</sup> rendkívüli hatást fejtett ki nemcsak a szakrális középkori művészet szimbolikus megjelenítést középpontba helyező évszázadaiban, de a későbbiek során is mindenkor, amikor a képre jellemző metaforikus-utalásszerű jelölési gyakorlat, önmaga kódolt lehetőségein túllépve újra a kép által valaha jelzett közvetlenség ajánlatához lépett vissza (lásd Jean-Luc Nancy kiterjesztő terminológiai javaslatát). Az ikonikus kép fenomenológiai értelmezése során mindegyre olyan szemlélet kölcsönösségéhez jutunk el, mely a kép által megjelölt és helyettesített távoli tekintet és a képre szegeződő mindig jövőbeli tekintet eseményeként a „látható keresztződése” során együtt hozza létre a valódi képet, vagyis az ikont, mely a Pictor Ignotus képének meghatározásához feltétlen tipológiai mintát jelez.

Bizonyára nem tekinthetjük véletlennek, hogy a vers további versszakában kiéleződik a név által jelzett szokásos leírógyakorlat és a név hiányát kreatív munkába fogó aposztróphikus megszólítás közötti különbség, mint a szemlélet kétfajta módszerét, jelentős útját kísérő dilemmák összefoglalása. A 2. és 3. szakaszokban bemutatott képzőművészeti tabló, mely az európai képtörténet egy dicsőséges korszakának elbeszéléseként is felfogható (két, egymással korrelatív viszonyban álló sorozatban a Botticelli és Leonardo, valamint a Cimabue és Michelangelo neve által jelzett fejlődést, mint a trecento művészetéből a cinquecentóba való lépést ábrázolja a versrész), a kiválóság kánonaira (Vasari, Castellani) való latens, odaérthető hivatkozással el-lépést, értelmezhető alternatívát javasol attól a befogadásmódtól, melyet a Pictor Ignotus képe és vele az általa képviselt aurikus műtárgy eszméje képvisel. Az itáliai reneszánsz festészeti-művészeti örökségének jelentősége nemcsak a szűken értett művészettörténeti kutatáson belül képezte meg egy olyan korszak fogalmát, mely viszonyítási pontként értelmezhető más korszakok számára, de nagy hatékonysággal vett részt a fejlődést középpontjába helyező stílustani kutatások előfeltétel-rendszerének, tudatosító módszereinek kialakításában. Magyarán, a reneszánsz nemcsak

<sup>19</sup> Ezt a kronológiát maga a versmenet állítja elő azokkal a jól dekódolható és fegyelmzett útmutatásaival, melyek a mű 2. és 3. versszakában megidézett festők nevének elrendezésével a Vasari-féle *Vitára* tett félreérthetetlen utalást tartalmaznak.

<sup>20</sup> Gondolhatunk itt azokra az újabb keletű, a képtörténet megörökölt tudanyagát átértelmező javaslatokra, melyek a művészettörténeti stílustan egyeduralmának meggyöngyülésével a képre vonatkozó ismeret új forrásait állították előtérbe. Ezúttal mindenekelőtt Hans Belting munkásságának a „hiteles kép” körüli fejtegetései érdemelnek figyelmet, hiszen ezekben bőszes filológiai anyag bevonásával a képben testet öltő szemlélet aprólékos analizisét adja. Mindezen kutatások egyik – de valóban csak egyik – számba vehető eredménye éppen a kép haptikus megelőzöttségének, érintettségének ténye, mely a képi ábrázolás és az ún. érintésreklyék történeti-teológiai egyeztetésének lehetőségében tárul fel. Lásd Hans BELTING, *Kép és kultusz*, ford. SAJÓ Tamás – SCHULZ Katalin, Balassi, Budapest, 2000, 48–79.

<sup>21</sup> Jean-Luc MARION, *A látható keresztződése*, ford. CSEKE Ákos, Bencés, Pannonhalma, 2013, 134.

az őt megelőző, tőle független (vagy annak tekintett) fejlődéshez képest jelenítette meg az innovációban és újraértelmező másolásban rejlő továbblépés útját, hanem maga is ennek a követhető fejlődésnek történeti modelljében vált csak igazán olvashatóvá, s ennyiben a fejlődésről alkotott érvényes elképzelések egy határozott típusát is reprezentálta.<sup>22</sup> Babits versének beszélője a stílus kifejlődésének ezt a sokszor ábrázolt, egyirányú dinamikáját (mely rendszeren Cimabue-tól Leonardo felé tart) a szöveg értelmező terében megfordítja, és minden szóba jöhető tudományos és műveltségi magyarázattal ellentétes alternatív kronológiaként közli. A Vasari-kánon elbeszélést uraló *evoluzione*<sup>23</sup> eszméjének felülvizsgálatára, a művészettörténeti érettség és érték összeegyeztetéséből származó következtetések cáfolatára Babits verse a felajánlott leszámazási sor tételes megfordításával válaszol. Így a *maniera perfetta* meghaladhatatlannak hitt művészete (a versben Leonardo és Michelangelo neve képviseli e fejlődési fokot) a szemlélet kiindulásaként szolgál, és csupán elvezet a kezdet érdekességét magában foglaló Cimabue vagy Pictor Ignotus munkásságának értékeléséig.

Tegyük mindehhez hozzá, hogy a modern vagy klasszikus szépművészeti múzeum által felajánlott és nyilvánosságra hozott közismert értelmezési javaslat mindenkor a civilizációtörténet egyenletes fejlődésként elgondolt-megalkotott koherens teóriájába való szemléletes bevezetés feladatát vállalja magára. A kiállítóterben történő mozgás, mely a 19. századi múzeum esetében egy előre meghatározott útvonal bejárását írta elő (a *galleria progressiva* elképzelése értelmében),<sup>24</sup> szintén ehhez az evolúciós képzethez igazodott, amennyiben azt a látogató számára igen konkrétan érzékelhető módon egy összetett topográfiai utasítás révén hozta nyilvánosságra. A múzeumi tér bejárására tett ajánlat az út, útonlét tranzitivitásában (a látogatói magatartás e támogató, semlegesnek tekintett, de a múzeumi bemutatás ideológiája számára igen lényeges elemében) egyszerre aktivizálta ugyanis az elhelyezett tárgyak egymásutániságához kapcsolódó térbeli olvasás antropológiai reflexeit, vagyis hozta létre a kiállítóteret

<sup>22</sup> A 20. század második felében éppen ezért a pozitivistá művészettörténeti kutatásban mindvégig ambivalens módon érvényre jutó történetiségfogalom, valamint a következményeként kibontható, kis változatosságot produkáló, lényegében statikus kronológiák miatt kerül a hagyományos, ikonográfiai kutatáson alapuló művészettörténet és vele a reneszánszhoz kötődő korszakelképzések az újító szellemű, más középpontok felé tájékozódó értelmezői gyakorlat homlokterébe. Közismert tény például, hogy a németalföldi művészetnek a Svetlana Alpers és tudós kortársai munkáiban körvonalazódó érdekessége és jelentősége éppen az itáliai reneszánsz mind sematikusabb értelmezése által kialakított európai művészeti időszámítás hegemoniája ellenében fejtette ki hatását. (Lásd Svetlana ALPERS, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, University of Chicago Press, Chicago, 1983.) Mindezzel kapcsolatban figyelemreméltó tény, hogy Babits versének beszélője, bár maga a reneszánsz egyértelmű fejlődésként megképzett eszméjének radikális ellenzőjeként tűnik fel, mégsem bontja meg a korszakelképzés lényegét ábrázoló minták homogeneitását, sorozatot eredményező kontinuitás jellegét. A lírai én döntéseként olvasható névsorok egységessége azért is érdemel említést, mert a legfőbb világirodalmi inspirációként korábban szóba hozott Baudelaire-féle *Les Phares* a múlt művészeti nagyságát példázó kiválóságok említésekor mintha az európai újkor művészetének ezt a csak sokkal később megvalósított kettős identitását tartaná szem előtt (Rubens, Leonardo da Vinci, Rembrandt és Michelangelo neve jelöli ki a baudelaire-i szemlélet földrajzi-esztétikai nyitottságát).

<sup>23</sup> A Vasari-életrajzokban megnyilvánuló esztétikai koncepció jellegzetességeiről lásd VAYER Lajos, *Bevezető* = Giorgio VASARI, *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete*, I., Európa, Budapest, 1983, 5–33.

<sup>24</sup> Lásd például Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Esztétikai előadások*, III., ford. SZEMERE Samu, Akadémiai, Budapest, 1980, 84.

mint egy narratív elsajátítás alapját, és kapcsolta be ezt a szemlélet alakulása során keletkező természetes elbeszélést a fejlődés logikájáról és működéséről szóló gondolatmenet ábrázolásának általános kulturális programjába. Ha úgy vesszük, Babits látogatója a klasszikus múzeum által felajánlott hagyományos művészettörténeti narratíva olvasása helyett, mely a *trecento* mint előtörténet (Vasarinál: *maniera secca*) felől közelít a tökéletes stílusként értett (*maniera perfetta*) *cinquecento* művészi-kulturális teljesítményéhez, egy másfajta út bejárását választja. Ez az út a vers intencionált logikája szerint a művészettörténeti észlelés-tudatosítás optimumát jelző, kis portrékban rögzített életmű-összegzésektől, a metafora megnevezőképességét az értelmezés zászlóshajójára tűző disztíngvált leírásoktól a szemléletre vonatkoztatott újabb hiányállapotig, a képtárgy, mint középponti jelölő eltűnéséig vezet. A táblakép „találmánya” által jelzett újdonság, mely a művészi látás történetében visszavonhatatlan fordulatként tűnt fel, a képtörténeten belül pedig egy sokáig felülírhatatlan paradigma erejével uralkodott, a versben rendre relatív és vitatható – akár visszavonható vagy visszájára fordítható – történeti tettként könyvelődik el. E gondolat közreadásakor, a művészeti fejlődés és a stílusban testet öltő haladás nézeteihez ilyen kritikusan viszonyuló szemlélet bemutatásakor, számos, szóba jöhető és az újragondolás szükségességét sürgető forrásmunka közül hadd utaljak most csak Aby Warburg ikonográfiától mentesített ikonológiájára, melyben (főképp majd a késői munkásságban nyilvánosságra kerülő Mnemosyne-tervezetben) a történeti lefolyássorozatok logikája által kialakított tárgyegyüttesek helyére a formális jellemzőiket előtérbe állító, a jelölés és érzékelés antropológiai univerzáléira sem figyelmen kívül hagyandó kerülnek.<sup>25</sup> Babits persze nem hatol el ilyen messzire múzeumi újrendező-koncipiáló sétája nyomán, mert bár relativizálja a fejlődés szimplifikált elképzeléseihez kötődő tézisek érvényességét, ismert és méltott példáinak sorolásával arra a konszenzuális és ikonográfiailag is értelmezhető festőiségre helyezi a hangsúlyt, mely a befogadás modern változatában az adott mű esztétikai karakterének-jelentőségének felmérését irányítja. A versbeli elbeszélés minden hivatalos-jóváhagyott javaslattal éppen ellentétes menete, a bemutatott festői genealógia visszafordított leszármazási sorként való beállítása (ahol a mesterek és tanítványok helyet cserélnek) nem is egy önálló művészettörténeti program javaslatként kér szót, hanem annyiban és úgy, amennyire és ahogy a szemléletmódokhoz kötődő paradigmatisztikus választások egy összehasonlításon és kiemelésen nyugvó poétikai konstrukció érvényes alapjait szolgáltatják.<sup>26</sup>

<sup>25</sup> Lásd Aby Warburg, MNHMOΣYNH. *Válogatott tanulmányai*, szerk. Széppel F. György, Balassi – Magyar Képzőművészeti Főiskola, Budapest, 1995.

<sup>26</sup> Amikor Babits művészettörténeti tájékozódásának és olvasmányainak jellegét és természetét kívánjuk megragadni, fontos előzetesen lefektetni, hogy ilyen irányú műveltsége rétegeit csak a tágabb esztétikai és filozófiai érdeklődésével párhuzamos kutatás és általános irányultság kísérőiként foghatjuk fel. Érdekes tény és bizonyos értelemben ellentmondás, hogy bár a korai Babits-líra és a szerző ekorabeli művészetfogalma sokat köszönhet a művészettörténeti mintákkal való elmélyült ismerkedésnek és összehasonlításnak, költészete számára pedig elengedhetetlenül fontos a látható, az objektum (melynek eminens példája a képzőművészeti tárgy) megszólításából származtatott poétikai energiák mozgósítása, mindehhez nem társul, mindezt az érdeklődést nem támogatja egy rendszeresített tanulmányozó gyakorlat, mely az ábrázolás történeti megnyilvánulásainak különbségeire tekintettel viszonyulna a vizualitás

Talán még ennél is érdekesebb és megfontolásra méltó annak a Heinrich Wölfflin munkáiból kiolvasható javaslatnak az elemzett vers módszerével való lehetséges megfeleléseit nyomon követni, mely a hagyományos stílustörténet korszakelképzelésével csak részben összeegyeztethető módon az ábrázolás történetét ellentétes vizuális-optikai minőségek és felfogásmódok változataiként rendezi újra s végül a „nevek nélküli művészettörténet” ismert tudományos utópiájában összegzi.<sup>27</sup> A már Wölfflin 1890-es évekbeli munkáiban, így a *Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance* főbb elképzeléseiben felismerhető, az *Alapfogalmak* 1915-ös első kiadásában pedig kikristályosított rendszerezés szerint például a barokk kép festőiségével (mely mindenkor már egy előzetesen, látványként összerendezett kép újraábrázolására, festőivé tételére tör) szembeállítható a korábbi évszázadok vizuális stúdiumaiban érvényesülő linearitás, vagyis a vonalnak, a kontúrnak kardinális szerepe. A vonal, mint a testtárgy térbeli látványát a kép síkjára absztraháló elsődleges segédeszköz közvetlen módon utal tehát vissza a képforma előzményeként az ábrázolt test realitására s ezen keresztül az újraalkotásnak felkínálkozó, elsődlegesnek tekintett haptikus érzet eredményeire.

A versbeszéd választása, mely egyrészt a metaforikus megnevezés összesítő-esszencializáló effektusaira törekedik (a sorozatos művészportrékban), másrészt viszont éppen a megjelölés egyértelműsítő hatásait igyekszik minimalizálni a név hiányának hangsúlyozásával és poétikai karakterre alakításával, felfogható a jelölt felváltó jelölt, a művet felváltó jelentés, a képet felváltó tett, a képmást felváltó másik

változatához. Amiképpen a fiatal Babits intellektuális életrajzának igen pontosan rekonstruálható vonulatát adja filozófiai és esztétikai útkeresésének története, úgy kevésbé folyamatosan és töredékesen tárul csak fel előttünk az alkotó képzőművészeti érdeklődésének és ízlésirányának formálódása. E korántsem lineáris és kevésbé jól dokumentált érdeklődés „életrajzát” olyan, többnyire a Babits-életmű perifériáin fennmaradt adatközlések és megjegyzések szolgáltatják, melyek a visszakövetkeztető értelem számára bizonyulnak hasznosíthatónak, említett versünk világa szempontjából pedig rendkívül informatív. Alapvetően két fontos rétege ismerhető fel és különíthető el a Babits reneszánsz korzakkal kapcsolatos ismerkedését elősegítő és befolyásoló olvasmányoknak. Elsőként a jelentős angol hatás érdemel szót, mely Walter Pater, John Ruskin és a 19. század végi angol irodalmi esszé más képviselői által jól felismerhető és jól dokumentálható hatást fejt ki Babits egész pályáján, de az induló szerző számára valóságos szellemi irányítóként szolgált történeti-esztétikai tájékozódása során. (E szellemi kör Babits művészetszemléletére gyakorolt hatásának felmérésére két irodalomtörténeti adalékot szeretnék felhozni bizonyítékkul. Babits Gál István 1945-ös lejegyzésében fennmaradt angol könyvtárának tételei közt ott találjuk a viktoriánus kori angol esztétikai gondolkodás számos alampéjét. Emellett megemlíthető Babits 1919-ben lejegyzett *Összehasonlító irodalomtörténeti feladatok és lefordítandó világirodalmi alkotások* című tervezete, melyben például „Ruskin műveiből gyűjteményes kiadást” javasol, Pater kapcsán pedig a következő ajánlatot teszi: „Imaginary Portraits; egyéb műveinek meglevő fordításai – főleg a Renaissance-é – szintén újakkal pótlandók.” Gál István, *Babits Mihály. Tanulmányok, szövegközlések, széljegyzetek*, Argumentum–OSZK, Budapest, 2003, 90–101.; 274–275.) Másrésztől, kevés konkrét adatra hivatkozva, fel kell tennünk, hogy Babits a művészettörténeti ismereteinek beszerzése terén olyan Európa-szerte elterjedt kézikönyvekre hagyatkozott (például Salomon Reinach korábban hivatkozott magyarul is több kiadást megért *A művészet kis tükré* című munkájára), melyek konvencionális módon nyújtottak bevezetést a képzőművészet világába, s jól ismert stílustörténeti elbeszélésük megosztása közben kevés gondot fordítottak a korabeli művészettörténeti gondolkodás homlokterében álló elméleti problémákra.

<sup>27</sup> Lásd Heinrich Wölfflin, *Művészettörténeti alapfogalmak. A stílus fejlődésének problémája az újkori művészetben*, ford. Mándy Stefánia, Corvina, Budapest, 1969.



előtérbe állításával. Ezt viszont, vagyis a versnek azon notórius eljárását, mellyel a szemlélet nem a jel közvetítése, hanem a médium lebontása által férközik közelebb a jelölés tulajdonképpeni tárgyához, mindezek értelmében értékelhetjük a kép korporális garanciáira történő ismételt hivatkozásnak. A Pictor Ignotus művét jellemző részletekben felfigyelhetünk a festmény mediális tulajdonságaiból adódó következtetések háttérbe vonására, kiszorítására az értékelő gesztusok számára értékes információt szállító jelzések köréből. Ezzel párhuzamosan vagy ehelyett azonban a beszélő képhez fordulásában egyre nagyobb helyet követel magának egyfajta mélységre való utalásrend következetes kiépítése („mély szem nézne rám”, „végtelen mélyebbet”, „izgatóbb vagy te talán”, titkos „kincs”), mely a képfelület mint természetes közvetítő szemléletből való kiiktatásával mindegyre egy, a tárgy mögött álló, a tárgy által helyettesített szubjektivitás megszólítására törekszik. A vers megszólító folytonosságban koncentrált teljesítményét értékelhetjük tehát úgy is, mint a képre jellemző abszorpciós jelenség hatástalanítására tett kísérletet, vagyis olyan műveletként, mely a vizuális jelölés menetét nem a szimbólum konszolidált képviselő gyakorlatával hozza kapcsolatba, hanem az anyag átalakulásának sugárzásaként vagy felszívódásként elképzelt jelenségével. A képi jel itt tehát nem egy saját magán kívüli, tőle független referencia létrehozására mutat vissza a szemlélet újramegjelenítése során (ahogyan a képi jel által nyújtott mimetikus jelzések általában olvashatóvá, értelmezhetővé és visszavetíthetővé válnak), hanem a szimptóma paradoxona szerint látható képként annak a láthatatlannak a helyére áll, amit ezzel egyszerre elfed és kiemel, megjelöl. A befogadó szemlélet korábban említett reverzibilitása, mely a szemléletformák fokozatos és hierarchikus feldolgozásának helyén jelenik meg, azért is vonatkoztathatja egymásra olyan feszületen és minden köztes, ikonografikus lépést kihagyva a mű létezésformáiként felismert fenomenológiai szinteket, mert lényegében érzékelhetetlennek és szétválaszthatatlannak nyilvánítja azokat a műalkotás megjelenítésében.

A Pictor Ignotus képét tudatosító anyagi figyelések azért kaphatnak olyan nagy teret a mű eleji ekphraszisz során, mert – ellentétben az esztétikai szemlélet komplex rekonstrukciós eljárásával – a képtárgy, a fizikai hordozó időbeliségére/történetiségére való utalások (anyag alkotóinak sérültsége és lepusztultsága) nem a feltételezett műértéktől független tényezőként, a művészettörténeti-muzeológiai jelentőséget nem befolyásoló akcidentiális adottságként értelmeződnek, hanem a műszubsztanciát megalkotó lényeges mozzanatokként. Mintha csak az a Babits más korai programverseiben jelentkező ontológiai elképzelés érvényesülne újfent, mely a szépség (a szépségként megjelenő transzcendens, vagyis közvetett állítás) felismerhetőségét csak részben vezeti le annak reprezentatív, valamilyen világi formához igazodni képes nyitottságából, alkalmazkodóképességéből, ennél fogva szemléletességéből és ismerőségéből, lényegileg viszont az őt közreadó-olvashatóvá tevő jelek lebomlása után is fennmaradásra, más potenciális hordozókkal való kapcsolatfelvételre ítéli. Ebből következően a szépség világi megjelenésére példaként felhozott (legtöbbször művészi) alkotások a szépség eszméjének, immateriális létezésének mindig csak az anyag világában kivitelezhető, értelmezhető lenyomatát közvetítik, s úgy teszik megfoghatóvá, szemléletessé vagy hallhatóvá, egyszerűen észlelhetővé a szépség isteninek titulált lelkét, hogy a poszthumusz

önmegjelenítés aktusában, a reprezentáció által önmagát felszámolva megőrző jelenség létéről tesznek tanúságot. Két olyan vers, mint A *Pictor Ignotus* megírását követő rövid időszakban keletkezett *Klasszikus álmok* (1910) és az *Óda a szépségről* (1910) által nyújtott iránymutatás, esztétikai reveláció legfőbb eleme, hogy ami maradandó, az eleve anyagtalan, immateriális létezésre van utalva. Mindezzel szemben nyilvánul meg a művészet műve (melyet visszatérően a képzőművészeti alkotás elismert technikái, a szobrászat, festészet modelleznek a versekben) megőrkítésként, vagyis olyan komplex formák előállításaként, melyek összegyűjtésként (lencse), tartalmazásként (tál), együttmozdulásként (rác) és megmintázásként (istenszobor) azt az elmélyültséget nyújtják, mely a sugártermészetű műszubsztancia felfogására alkalmas. Az *Óda a szépségről* című versben körvonalazott koncepció értelmében a szépség kikezdetlenségét garantáló jellegzetességei éppen anyagtalan és időtlen voltának elismeréséből származtathatók, vagyis mindazon adottságból, mely voltaképpen, másrésztől érvénytelené teszi a mű történeti kontextualizálását, történeti szerepének meghatározását. Ennek értelmében az említett versekben kötelező földi törvényként, előírászerű teljesülésként felmerülő általános pusztulás és megsemmisülés képei, a jelhordozó anyagi felfüggesztődésének története sosem jeleníti meg együttesen a múltényeg szemléletből, az esztétikai észlelés teréből való végleges és végletes visszavonulását (lásd „s bár emberszem nem láthatá sokára: / a sugár megmarad, tán istenek javára.”). A Pictor Ignotus műve a jel és jelölt erőteljes esztétikai szembeállításán alapuló versbeli dichotómia szemléletéhez igazodva, a fizikai hordozó előrehaladott, erőteljes képekkel festett állapotromlásában („fakult a szín, tördelt a váson, / fátlyolt kapott a régi arc,...”) ahhoz a műutópiát jelző „végső gödörhöz” jut közel, mely egyfajta abszolút elmélyültség fokozataként, a rajta túli/kívüli számára való tökéletes feltárulkozásban helyet biztosít a műben megfigyelésre érdemes végbemenés/megtörténés és felfüggesztődés/elhalasztódás együttes jelenségének. (A mű-fenomenben az elanyagtalánosítás irányába mutató tendenciák, valamint a létező fizikai karaktere közötti határvonásban „anyag és élet” bergsoni megkülönböztetésének ténye minden bizonnyal alig túlbecsülhető hatást jelez e költészet számára.)<sup>28</sup> Mindezek ismeretében természetesnek is vehető, hogy a művé avató újrafelismerő látás munkálata, a felismerésnek a bomlás folyamatait semlegesítő visszaalakító gyakorlata szemléletesebben nyilvánul meg egy olyan tárgy esetében, mely tárgyvoltát (vagy műtárgy voltát, szemben műként való felismerésével), mint a nem-érzéki szubsztanciára való visszafejlődését jelző mindenkorli fokozatot kendőzetlenül kínálja fel a tekintet számára.

<sup>28</sup> Amint a korai Babits-költészetéről élő képzeinket leginkább meghatározó Rába György-féle monográfia intellektuális fejlődéstörténetként előadott pályarajza nyilvánosságra hozta, és számos nagyszerű elemzésben igazolta ezt a tény. Jelezni kell azonban, hogy nemcsak a Rába-kötet egykorú recepciójának kórusában jelent meg a költészeti mű és a tágon értett művelődés ilyen szoros egymásra vetítésének értelmezői gyakorlataival szembeni kitartó kétely hangja (például BARTA János, *A sokarcú költő. Egy új Babits-monográfia kapcsán* = Uő., *A pálya végén*, Szépirodalmi, Budapest, 1987, 348–371.; BALASSA Péter, *Rába György: Babits Mihály költészete 1903–1920* = Uő., *A látvány és a szavak. Esszék, tanulmányok 1981–1986*, Magvető, Budapest, 1987, 90–101., különösen: 94–95.), hanem a legújabbnak mondható szakirodalomban is felerősödni látszanak a költői művek esztétikai autonómiájára nagyobb hangsúlyt fektető olvasás ajánlatai. Lásd VIDA Gergely, *Babits-olvasatok. Játék, konvenció és trópus a fiatal Babitsnál*, Kalligram, Pozsony, 2009, 48–77.

A Cimabue-kérdés, mint „bizanti ős talány”, bizonyos értelemben az iskolázott képszemlélet optimumaként beállított speciális múzeumi szituációnak egy másik szélső értékét képviseli, és ennyiben igen fontos problémaként rögzül a versben: egyrészt a struktúráként felfogott, szemiotikai rendszerként elgondolt képfogalom szempontjából jelez határvonalat a nagy előd művészetének emlegetése, másrészt a művészettörténeti kronológiai megközelítés számára is végső érveként, a lehetséges elbeszélés egy fiktív kezdő-, illetve végpontjaként kínálkozik nevének, művének elhelyezése. Cimabue bizonyos szemszögből, a kép fenomenológiai vizsgálatát végző azonosítás oldaláról a Pictor Ignotus-típusú alkotó tökéletes ellentétéként értelmezhető, hiszen ahhoz némileg hasonló módon, a műalkotás ideális teljességét felkínáló komponensek hiányainak kipótlásával vonatkozatható csak rá az életmű komplex, Babits számára mindenképp aktív ösztönzés és létező elvárás rögzítő szellemtörténeti definíciója.<sup>29</sup> Más nézőpontból, Cimabue reprezentatív példája a versidőben megjelenített történeti sor általi összerendezés értelmében a névtelen alkotó közvetlen szomszédságát jelzi, amennyiben a képtörténet anonim korszakának szimbolikus lezáródását és egy új, individuális és egyéniségközpontú felfogás első jeleit kapcsolja a beszámoló lírai én a tulajdonnév jelentéseihez.<sup>30</sup>

<sup>29</sup> Babits műszemléletének individualista felfogásáról, szellemtörténeti érintettségéről az esszéművészetével foglalkozó recepció ismeretében nem szükséges külön szót ejteni, hiszen mind *Az európai irodalom története*, mind az azt megelőző, előkészítő irodalomtörténeti tanulmányozások esetén a kritikai olvasás egyik evidenciájának számít a szerző portretírózó szándékának elismerése. A babitsi esszéportré életműösszegzésre vállalkozó, a megszólított művészként és művét mindenkor tágas szellemtörténeti panorámába állító és sorssá alakító esszencialista eljárása természetesen nem független a költészetében – főképp az első két kötet anyagát alkotó versek ciklusaiban – mérvadóknak mondható biográfiai ihletet különféle ajánlataitól, melyek a portrévers (történeti, irodalomtörténeti és mitológikus érdeklődésű) válfajait alakítják ki. Az ismert és sokat elemzett darabok – mint például az *Arany Jánoshoz*, a *Héphaisztosz*, *Homérosz*, *Protesilaosz* szonettjei – mellett érdemes egy ilyen előjelű vizsgálat kereteit kiterjeszteni a kötetbe nem osztott, de fennmaradt egykorú költészet anyagára is (például *Zola*, *Helios*, *A Spinoza-szobor előtt* stb.).

<sup>30</sup> Tisztázásra szorul ugyanakkor, hogy Babits versének oppozíciós eljárása, mely a középkori névtelenség jelenségét és a szerzői identitás világi megörökítésében érdekelt reneszánsz teljesítményét helyezi egymással szembe, szükségszerűen lemond a kérdés differenciált kibontásának lehetőségeiről. A vers által felajánlott olvasat tanulmányai nemcsak a kérdés megértéséhez szükséges történeti és szociológiai nézőpontok kiiktatása által, de a művészettörténeti kérdés földrajzi-területi relevanciájának kizárásával rögzülnek, és alkotják meg a Babits kifejtésében igen hatásos egyenlet elemeit: egyik részről a névtelenségnek nem történeti kategóriaként, de önkéntes vállalásként értett, a személyiséget egy magasabb elköpzelés nevében háttérbe szorító, a művészetakarás és a hívó megvallás eseményét egyesítve hordozó életideáját, másik részről pedig a név (s vele/általa a személyiség) jelenségekörét középpontba állító újkori egzisztencia világát, melyben a vallási tárgyú művészet a mind jobban felismerhető szekularizáció szolgálatába állított esztétikai önkifejezés elsődleges eszköze. Nem véletlen tehát, hogy a vers által felajánlott ellentét tagjainak kialakításakor Babits beszélője egy lényegében sosemvolt, a művészetszociológia által kétségbe vont elgondolás elemeit idézi föl. „A középkor romantikus legendájához tartozott a művész anonimitása is. A modern individualizmushoz való kettős viszonyában a romantika az alkotás anonimitását éppenséggel az igazi nagyság jeleként tüntette fel, előszeretettel időzött az ismeretlen szerzetes képénél, aki művét egyes-egyedül Isten dicsőségére alkotta, visszahúzódott cellája homályába, saját személyiségét soha nem állítva előtérbe. De a romantikus elmélet szerencsétlenségére azokban az esetekben, ahol ismerjük egy-egy középkori művész nevét, csaknem mindig szerzetesekről van szó. A név említése éppen abban az időben szűnik meg, amikor a művészi tevékenység a klerikusok kezéből átmegegy a világiak kezébe.” HAUSER Arnold, *A művészet és irodalom társadalomtörténete*, I, ford. NYILAS

Cimabue példája, akinek a vers ajánlata szerint „neve maradt, műve nem”, más tekintetben kilépést javasol a műben kiépülő, többnyire a konkretizálás gesztusait támogató allegorikus olvasás menetéből, és végérvényesen interiorizálja, vagyis az én memóriája és tapasztalatvilága nevében bensőségesse teszi a versmű eddig is virtualizációra hajlamos térképződését. Azért beszélhetünk az eddigiek során is csak relatív-hozzávetőleges referenciákról, mert bár a vers sohasem mond le a kezdő bejelentés által megalapított beszédhelyzet idői-téri realizálásának lehetőségéről, a múzeumi sétát megidéző művészettörténeti portrékból összeálló tabló tagjainak azonosítása során nyilvánvalóan nehézségekbe ütközik a versesemény linearitásához fűződő topográfiai egységesítés terve, vagyis a versnek éppen azon séma, megjelenítő topografikus modell szerinti reális olvasása, amit a kezdőkép határozottsága és körülhatárolt szituációképzése lehetővé tett. Észlelnünk kell, ahogy a vers térkijelölő kulcsszava, a „képtár” fokozatosan a klasszikus művészet tárgyi emlékei és a modern látogató találkozásait lehetővé tevő és megszervező egyetemes színhellyé változik, a múlt értékeit felkereső és felmérő jelenkori tudatosság kontextusát alkotja meg. A képtár, a múzeum tehát a vers terében olyan általános értelmezési keretet hoz létre, mely idővel magához igazítja, és metaforikus erejénél fogva egységesíti a versben megjelenő egyéb térlehetőségeket, térajánlatokat is. Ha azt állítjuk tehát, hogy Babits verse, a műbéli főszólam, tézis erejét ellenpéldák által alátámasztó művészettörténeti sorozatok kialakításánál felfüggeszti a különbséget például templom és képtár között, akkor feltelezhetjük, hogy ez nem a szöveg referenciális olvasásában felmerülő hibát jelez (például Michelangelo a versben említett Mózese a római San Pietro in Vincoli templomban látható), hanem éppen az előbb leírt topográfiai metaforika kiterjesztéséből következő poétikai lehetőségek kiaknázását szorgalmazza. Vagyis Babits beszélője, a tér hivatalos státuszától és intézményes megnevezésétől függetlenül, mintegy a kultúra tereinek „muzealizálódásáról”, „muzealizálásáról” közöl érzékeny meglátásokat úgy, hogy érdeklődésének homlokterében továbbra sem a kultúra egyes konkrét intézményei és hozzájuk rendelt megőrző gyakorlatok elleni bírálatok megfogalmazása áll.<sup>31</sup> A vershelyszín ugyanis, ha valamely megnevezhető földrajzi-világi jelölés státuszára próbáljuk vonatkoztatni, csakis a „múzeum”, illetve a képtár intézményeire és konkrét megjelenéseire tett célzasként vehető számba, de még inkább annak a „kép-

Vera – SZÉLL Jenő, Gondolat, Budapest, 1980, 144–145. Mondanunk sem kell, hogy a versnek Hauser példájával való lehetséges megfelelései, mint egy művészetszociológiai inkohérenca tételezései nem érintik, nem befolyásolják a benne lejátszódó esztétikai kifejtés lehetséges „igazságát”.

<sup>31</sup> Bár itt kell megjegyeznünk, hogy Babits *Halálfiái* című regényének a Velencébe tett utazást bemutató fejezetében (*A rettenetes nászút*) erőteljesen fölveti az egyházi indíttatású európai művészet modern muzealizációjának kérdéskörét, mikor főhőseinek egy művészeti gyűjteményben és egy templomban tett látogatását egymás után bemutatja, talán hogy a mindentudó narrátori pozíció előnyeit kihasználva, a naivnak mondható esztétikai tudat oldaláról szemrevételezze a művek évszázados megítélésében és használatában végbement változás jelentését. A bekezdésekben könnyen kiolvasható ellentétet képeznek a Rácz Nelli által elutasított múzeumtér és a megbotránkoztató templomi tér ajánlatai, hiszen míg az elsőhöz a szükségesnek kívánt műveltség fárasztó és távolságtéremtő kódjai, egy magát vallásként konstituáló beavatottság kellekei kötődnek, addig a másodikban a szakrális rangjától, jelentőségétől megfosztott, a művészeti transzgressziója által veszélyeztetett auratikuság élményköre körvonalazódik. Lásd BABITS Mihály, *Halálfiái*, Szépirodalmi, Budapest, 1972, 166–167.

zeletbeli múzeumnak” megfelelőjeként, melyről a technikai ösztönzésektől megteremkenyített, reprodukívnak mondható modern szemlélet és emlékezet eredményeként André Malraux a fent hivatkozott nagyhatású múzeumkritikai tanulmányában értekezik majd, évtizedekkel később. Malraux a korábbi évszázadtól örökölt, bizonyos tekintetben virulens és innovatív, más szempontból válságba jutott múzeumi paradigma legnagyobb gondjának, a múzeumi – legkivált a szépművészeti múzeumban megfigyelhető – bemutatás fő veszélyének a muzealizációnak azt az eljárását tartja, mely az intézményes gondbavétel részeként, elidegeníthetetlen elemeként a rekontextualizálás többértelmű (térbeli, faktuális kimozdításként és ideológiai átprogramozásként egyaránt érthető) gesztusaival operál. Malraux bizonyos szempontból a paradigma krízishelyzetét megújulása lehetőségeként felfogó hatásos elbeszélésében, kényszerű történeti leegyszerűsítések segítségével a műalkotás eredeti funkcióját felfüggesztő latens és nagyon is jól leírható mechanizmusok összjátékaként rögzíti a klasszikus múzeum intézményesített működés módját. Legérzékletesebb példáját éppen a portré műfajának modern szemléletben lejátszódott funkcióváltásának történetei közül szállítja. Ennek értelmében a világi portré, az arckép vagy képmás megszületése pillanatában mindenkor a leképezett tárgyat jelentő szubjektum szolgálataiban állott, befogadása pedig e szubjektivitáshoz visszatérő emlékező viszonyulás eseményeként ment végbe. Ezzel szemben a műtárgyak muzealizációjából – összegyűjtéséből és újracsoportosításából – következő modern elhelyezés gyakorlatai számára szinte lényegtelené vagy az ábrázolás semleges elemévé válik a kép tárgyaként felismerhetővé vált szubjektum és ábrázolt világa, mivel az végérvényesen a művészet semleges előzményeként, a művészi szemlélet által érintetlen életvilág darabjaként rögzül, mintegy kívül rekesztődik az esztétikai szemlélet modernségét igazoló elismert kritériumok körén. Babits versének a szemlélete tárgyát alkotó képpel szembeni következetes magatartása, mely a látvány antropomorf jellegében mindvégig a megszólíthatóság alapfeltételét jelentő másik felmerülését ünnepli, s mely az ábrázolás referenciájának igazolásával, az ábrázolt arc kilétének kutatásával e modern esztétikai paktum merész felmondására tör, mintha mindegyre jóvátenni vagy semlegesíteni igyekezne a múzeumi tér által a kép számára előírt negatív sors következtetéseit, hogy egyidejűleg beállíthassa (illetve visszaállíthassa) azt az így átalakított befogadás imaginárius kánonjának közegébe.

Amikor Babits a korábbi művészettörténet egy kimondottan archaikus, már saját korában is csupán elszórt példákban fellelhető állásfoglalását (ti. Cimabue névéhez nem kapcsolható konkrét, fennmaradt művek) verse meghatározó érveként felhasználja, valójában a név kiállításának és vele a művészet befogadásának jellegzetesen modern gyakorlatára utal. E módszer, a klasszikus muzeológia történeti tájékozódása értelmében, lemond a tárgy régiségéből adódó eredeti jelentések és funkciók rekonstrukciójáról, s csak annyiban nyilvánítja jelentésessnek a művet, amennyiben az részt tud vállalni egy megszakítatlanságra törekvő stílustörténeti narratíva felvázolásában, képes hatásosan megjeleníteni, metaforizálni azt a korszakot, irányzatot, tendenciát stb., melynek képviselőjére szerződötték a jelentések archívumaként újraalapított múzeumi intézményben. A trecento és egyben az itáliai reneszánsz első jelentős mű-

vészalakjaként elismert firenzei Cimabue (tulajdonképpen Cenni di Pepi), akinek Vasari *Vitájától* eredeztethetően a művészettörténeti leírások az „első festő” szerepét adományozzák, valóban e modern, tudományos kronologizáló szemlélet kiválasztottjaként és kárvallottjaként jelenik meg már a 19. század középkori művészetre vonatkozó újrafelfedező mozgalmainak irataiban is. A kiválasztottság e kontextusban a kiválóság retrospektív, utólagos felismerését jelzi. A Cimabue művéhez (illetve más kortársai műveihez) csatolt „primitív” (másképpen: Giotto előtti)<sup>32</sup> jelző egységesülése, valamint történeti kezdeményező szerepük, a festészettörténeti nagyelbeszélés bevezetett időszámítása előtt lezajlott fontos munkásságuk elismerése ugyanakkor főként mintha a kronológia számára nélkülözhetetlen kezdet fogalmát képezné meg, illetve a kezdet időszakát tenné elgondolhatóvá egy erőteljes megszemélyesítő/figuralizáló közbeiktatás retorikus segédlete által.

A fejlődési sorba rendező tárgyilagosság szemléletmódja mindenkor csak egy relatív történeti szereppel adományozza meg e korszak alkotásait, csak a későbbi, valódi értéket jelző mintákkal való összehasonlításban állítja elő a szemléletük, tanulmányozásuk mellett felhozható érveket. „De ezen századok művészei iránt csak történeti érdeklődést mutathatunk. Ahhoz, hogy valami örömet érezzünk műveik előtt, az kell, hogy már régóta szeressük a Correggiók és a Raffaellók műveit, és hogy észre tudjuk venni e gótikus festőknél azokat az első lépéseket, amelyeket az emberi szellem ama bájos művészet irányába tett, amelyet szeretünk” – írja Stendhal *Az itáliai festészet történetét* összegző munkájában e „primitív” kezdetek számbavételekor,<sup>33</sup> annak a szemléletformának nevében, mely mindenfajta esztétikai autonómia, egyedi minősítés lehetőségéről lemond az ún. protoreneszánsz (Jakob Burkhardt nyomán Magyarországon Elek Artúr is alkalmazza a kifejezést) műalkotásainak értékelésekor. Mindenfajta esztétikai aktualizáció alapproblémáját magába foglalja ez az érvelésfajta, amennyiben a fejlődés eszméjétől ihletett kronológiai leírása során tagadhatatlanul helyreállítja a korábban hiányos vagy kérdéses művészi status quót, viszont a művészi teljesítmény „régiségét” a szemlélet jelenkoriságából származó kritériumok által teszi csupán felmérhetővé. „[Cimabue] tehetségét annak a láncszemnek tekintjük, amely összeköti az antik festészetet a modern festészettel.” – állapítja meg ismét Stendhal,<sup>34</sup> idézett kötetében, nehezen felülbíráható egyértelműséggel. Ez a bizonyosság, vagyis a történeti összekötő/láncszemszerepnek a tudományos rendszerképzés szempontjából a fejlődést szolgáló tulajdonságokkal és funkciókkal való azonosítása, a komplex és egyedi művészi szemléletmód történeti hasznosság szerinti felismeréséből származó következtetések és tanulságok hozzákötése a bármikor felidézhetővé tett, műveltségi konszenzust megjelölő névalakhoz Babits számára Cimabue „elrettentő” példájában aktualizálódik. A múzeum és a háttérországát jelentő

<sup>32</sup> A művészettörténeti monográfiatorozatok egyik nemzetközi etalonjának számító olasz Rizzoli Kiadó vonatkozó kötetének címadása és koncepciója is jóváhagyja és támogatja a Cimabue névhez kapcsolódó történeti és esztétikai jelenségeknek, mint a szerzőség általános fogalma és konnotációja fölé rendelt kollektív megfeleléseknek az elismertetését. Lásd *L'opera completa di Cimabue e il momento figurativo pregiottesco*, szerk. ENIO SINDONA, Rizzoli, Milano, 1975.

<sup>33</sup> STENDHAL, *Az itáliai festészet története*, ford. NÉMETH Miklós, Európa, Budapest, 1982, 54.

<sup>34</sup> *Uo.*, 68.

modern művészettudomány rendszerszemlélete, mely a versben kétségkívül a műalkotás létére veszélyt jelentő inautentikus értelemtulajdonítás kontextusaként lepleződik le, a pusztán név installációján keresztül lényegében a paradigma önfenntartásához, működéséhez szükséges mesterséges közbeiktatás eszközével él, és véglegesen a művekre vonatkoztatott metaforikus – elidegenedett – megismerés pszeudo-világán, történeti alakzatkombinációin belül reked. Amit a vers megindult beszédét jegyző alanyának vallomása szerint az effajta szemlélet elveszít, az a műtárggyal/a szingulárisvaló dialógusba lépés által nyújtott komplex önmegértés esélye. Amit viszont megnyer, amivel számolhat a történetileg kötött jelentések rögzítését vállaló, a metaforikus jelentés útvonalán meginduló, egyezményeszerű jelzések és rejtvények értelmezését szem előtt tartó gondolkodás, a múlt elért eredményeire támaszkodó *eruditus*-tudat, az az allegóriának a gondolkodás segédleteként fellépő elrendező javaslatából származó szisztematikusság és biztatás.<sup>35</sup> Mindezt szemléletileg megelevenítve láthatjuk a festői jel dekódolásának abban a könnyed és mindenkor megnyugtató eredményeket közlő eljárásában, mely a reneszánsz nagyelbeszélését megképező festészeti panoráma művészettörténetileg motivált és disztingvált szemléleti módszerekre visszavezethető, arányos nyelvi kialakítását jellemzi, s mely versbeli ellenpontját nyújtja a *Pictor Ignotus* képéhez kötődő érzelmi, érzéki befogadó módszerek radikális szubjektivitáson alapuló választásainak.

A név „intézménye”, a névadás gesztusa, mely nyilvánvalóan az ismeretlennel, megszólíthatatlannal szembeni regresszió emberi jelenségeként válhat a legtágabb értelemben megmagyarázhatóvá, természetes módon köti az egyedi egységéből származó, lényegileg új információkat a megnevező tudat rendelkezésére álló, igazolt, múltbeli példákkal kapcsolatba hozott nyelvbéli (vagy azokat megelőző kognitív) kategóriákhoz. Anélkül, hogy felkarolnánk a név nyelvi jelenségének szemantikai problémáinak való felismeréséből származó lehetséges következtetések teljes körét, maradjunk csak azon a Babits-vers által kiválasztott, a kérdés „kicsinyített” másaként viselkedő diskurzuson, a művészettörténeti attribúció jelenségén belül, mely a versbeszéd néhány jellegzetes eljárásán keresztül releváns módon világít rá a név által nyújtott megjelölés problematikus voltára.<sup>36</sup> A Babitsnál művészettörténeti analógiaként fel-

<sup>35</sup> Ehelyütt felhívjuk a figyelmet arra, hogy Babits versének a szemlélet tragikusan személyes típusaként ábrázolt példázata valójában azt a megkettőződést teszi láthatóvá-olvashatóvá, mely a látás modern kritikai elméleteit, mint reflexív és önreflexióra képes rendszereket a látható történeti-esztétikai felmérésén és értékelésén keresztül elválasztotta a szemlélet ún. természetes vagy premodern formáitól. Ami a 19. század öntudatra ébredő és mindinkább intézményesülő művészettörténet-tudománya számára egyrészt a művekkel egykorú szemlélet módszertani primitívségének vagy történeti érzéketlenségének tünt fel, az másrészt a szemléleti felfogás fokozatainak leírásakor egy más értelmű primitívség – jelesül az európai kultúrkör ábrázolási hagyományától érintetlen vadember – példáján keresztül is kiütöztette az értelmezés és kánonját támogató néhány axióma és kritérium létezését. A primitív fogalmát a korban megalkotó történeti és antropológiai elképzelések együttműködése számára megfelelő terep éppen az a múzeum volt, mely a bemutatandó „másik” emlékezetét e két körben – a történeti másik, mint régi és a koloniális másik, mint vad környezetében – vélte feltalálni és didaktikus módon előtérbe állítani. Lásd Tony BENNETT, *A kiállítási komplexum*, ford. BECK András = *A gyakorlatról a diszkurzusig. Kortárs művészetelméleti szöveggyűjtemény*, szerk. KÉKESI Zoltán – LÁZÁR Eszter – VARGA Tünde – SZOBOSZLAI János, MKE Képzőművészet-elmélet Tanszék, h. n., 2012, 24–51., különösen: 41–42.

<sup>36</sup> Kelevéz Ágnes több átfogó tanulmányában is összegyűjti és értelmezi a név által megjelenített problé-

ismerhetővé tett, tudományelméleti anomáliaként kiemelkedő probléma valójában a századelő hazai költészetének egyik sokat emlegetett, más megfogalmazásokban más levezetések kereső tézisére, előfeltevésére való referálásként is felfogható. Akár az Ady-poézis különféle, kínálózó (főként a szubjektum társadalmi, szociokulturális és történelmi meghatározottságát, előrekódoltságát jelző) genealógiákkal szembeni dühödt ellenvetéseit szemléljük, mint a költői nyelv egy korban domináns, értékes ajánlatokkal élő változatát, akár modernségünk más forrásaihoz fordulunk, mindegyre felismerhetővé válik az a modern világnézetben belüli igény, mely e művészetszemlélet alapvető nominalizmusa, a szó esztétikai garanciaként értett hatékonysága és a név megismerést és felismerést korlátozó gyakorlata között feszültséget érzékel és tisztázást sürget.<sup>37</sup> A név, mely a genealógia, a leszármazás törvényesített keretei között teszi értelmezhetővé a megnevezett egyedi alakzatát, egyben mindig kétségbe is vonja az általa felkínált megegyezésen kívüli, alternatív megnevezések eredményeit. A tudományos attribúció egész elmélete és gyakorlata, mely az életmű azonosítása során a művész és mű összetartozásának művészettörténeti biztosítékát a rendelkezésre álló jelek hasonlóságaira és analogikus kapcsolatára hivatkozva hozza létre, valójában mindig elvitatja az egyedi létezésének elsőbbségét a sokkal, a többel szemben. A monografikus feldolgozás művészi-irodalmi módszere a mű által hátrahagyott,

mákat és kihívásokat a babitsi életműben. A személynevet – és kiemelten a saját szerzői nevet – olyan alakzatként mutatja be, amelyhez való elfogadó-ellenző vagy ambivalens viszonyuláson keresztül pontos képet kaphatunk egy-egy pályaszakasz fő művészi kérdésfeltevéséről és választásairól. Kelevéz a Babits-név alakváltozatai (Babics; Babits), illetve a szerző ezekkel szemben tanúsított magatartása fényében világos ívet rajzol föl, mely az alkotás kezdeti privát jellege, majd kibontakozó nyilvánossága történetét (mint a pályakezdés szokásos menetét) a névformához csatlakozó jelentések félreértésének-tisztázódásának folyamataként mutatja fel. Lásd KELEVÉZ Ágnes, *A keletkező szöveg esztétikája. Genetikai közelítés Babits költészetéhez*, Argumentum, Budapest, 1998, 203–239.; KELEVÉZ Ágnes, „A név, mely áll e kis papíron”. *A név jelentésének kérdése Babitsnál* = Uő., „Kit új korokba küldtek régi révek”. *Babits útján az antikvitástól napjainkig*, PIM, Budapest, 2008, 135–155.

<sup>37</sup> A számos kínálózó lehetőség közül ezúttal az Ady-költészet egy kevesebbszer elemzett darabjának utasítására hívnám fel a figyelmet. Amennyiben elfogadjuk, hogy az Ady-poézis önmagát mitologizáló lírai beszélője (Eisemann György kifejezésével), hipertrofikus énalakzatai a monológ típusú magánbeszéd helyzetében ábrázolják és örökítik meg a vallomástevő-kinyilvánító szubjektumot, mint e líra szinte egyedül fogható tárgyát, bizonyosságát, úgy beláthatjuk, hogy a mindig egyirányú kommunikációs folyamatként megképzett vers és versvilág folyamatosságának fenntartásához nincsen szükség a megszólított elősegítő dialogikus gesztusokra, többek között az én önmagán túli egyediségét garantáló névformáimra. Ady költészte szinte bojkottálja az általa létrehozott én efféle regisztrálásának lehetőségeit. Annál beszédesebb, hogy amikor ritkán, mégis feltűnik a versben az én külső megszólításának, néven nevezésének esélye, akkor az éppen a lírai beszéd alanyát elnémító, rendre intó külső felügyelet pozíciójából válik hallhatóvá: „Most már minden, mindenki éljen, / Éljenek az ékes szavak, / De Ady Endre nem beszél, / De Ady Endre ne beszéljen. / Bujdosson el, ha tudja, merre, / Felejtse el, hogy mit akart, / Piros szíve kék-holtra verve: / Most már minden, mindenki éljen.” ADY Endre, *Most pedig elnémulunk* = Uő., *Összes versei*, I., szerk. LÁNG József – SCHWEITZER Pál, Osiris–Századvég, Budapest, 1994, 339. Itt kell megjegyezni, hogy a Babits-mű névproblémájának itteni körvonalazása nem képes érinteni a korabeli magyar irodalmi rendszer szerzőséghez, szerzői névhez – illetve annak hiányához – való viszonyát, ezen belül az önként vállalt névtelenségnek olyan közismert eseteire és megnyilvánulásaira való esetleges referenciákat, mint a Nyugat-szerkesztő, publicista, költő Ignotus névválasztása. A *Pictor Ignotus* kérdésének Ignotus-kérdésként való megtárgyalása, esetleges más irodalomtörténeti és irodalomszociológiai felvetések mellett, a kutatás további feladatait jelöli ki.

változatos összefüggéseket felajánló jelek érvényességét legtöbbször egy olyan értelmi rekonstrukció eredményeként állítja elő, mely valójában a már lehetségesnek elismert vonatkozások nevében korlátozó módon lép fel a további jelentések burjánzásával szemben. A művészettörténeti megnevezőgyakorlat tipikus eljárásai, melyek az ikonográfiai kutatás, a stílustörténeti relevanciák, illetve legújabbban a mind pontosabb eredménnyel kecsegtető technikai kormeghatározás vívmányainak segítségével tesznek pontot egy-egy régebb óta húzódozó attribúciós vita végére, lényegében a rendszeres megnevezés iránt támasztott tudományos igény jelentkezésén keresztül igazolják egy adott diskurzus és a név szemantikai jelentősége közötti összefüggés jelentőségét.<sup>38</sup>

Eszerint, vagyis a modern művészettörténet-tudománynak a név (és a szerzőség) centrális szerepére vonatkozó előítéletei értelmében egy művésszel nem bánhat el kegyetlenebbül utókor, mint hogy nevét elfelejti, vagy kiolvashatatlaná teszi az alkotásra következő századok számára. A névtelen szerzőség történeti korokból ismertté vált művészetszociológiai jelenségek mára csak a modern művészetszemlélet helytelenítő és kipótló módszerein keresztül válhat értelmezhetővé, mikor is a művészi tevékenységet megjelölő és felölölő, a szemléletet rekonstrukciós képzeleti munkára készítő műalkotás egy hiány helyeként vagy egy ikonográfiai talány gyűjtőpontjaként, a művészettörténet által lefoglalt nyomozati jelként pozicionálódik. Megkésztet és illetéktelen tanúként kér szót egy olyan intézmény, a múzeum falain belül, ahol lényegében, a megalakító törvények és szabályok értelmében némaságra van ítélve, mivel válaszaival nem tudja kielégítően igazolni a modern esztétikai szemlélet számára önmagát. Babits versbeszélőjének egyik keserű tanulsága a művészettörténet nagynevű példáival való találkozása-szembesítő párbeszédbe elegendése során az, hogy a szemlélet ezen általánossá vált, korszerű típusa számára fontosabb bizonyosságot kínál a jelöllet nélkül maradt szerzői név hangoztatása (Cimabue esetpéldája), vagyis a kezdőesemény homályosságát és kérdésességét körvonalazó nyelvi invenció alakzata, mint a létező mű által jelzett konkrét kihívás és biztatás (Pictor Ignotus műve). A kép modern művészettörténeti értelmezésének iskolája/iskolái, valamint

<sup>38</sup> Nem ritka, hogy a fogyatékos attribúció egy-egy műtárgy esetében korlátozza vagy egyenesen meggátolja a műről szóló beszéd kibontakozását, valamint megnehezíti más diskurzusokba való bevonásának esélyét. (A problémára felhívja a figyelmet például Susie NASH, *Northern Renaissance Art*, Oxford UP, Oxford, 2008, 22.) Babits – akit a név problémája és annak egzisztenciális-esztétikai implikációi egy életen át elevenen foglalkoztattak – kitér a névtelen mű által megjelenített paradoxonra. Hatástörténeti gondolatmenetében, melyet 1919-es egyetemi előadásainak 6. fejezete tartalmaz, a személyiség művészetalkotó szerepének és irodalomértésben való elsőségének tézise mellett érvelve számos példát hoz fel azt demonstrálva, hogy „a tömeg lelkében az író a fontos, nem a mű.” Ennek értelmében a mindenkor irodalomértés, olvasás számára az igazi kihívást nem az egyes mű jelentéseinek megfejtése, exkluzív tartalmainak leírása jelenti, hanem a mögötte álló életmű által képviselt jelentésekhez való hozzáférése feladata. Az irodalmi értelmezésnek ezen megszemélyesítésre hajló, illetve a személyiséget előtérbe állító paradigmái – melyeket Babits az irodalmi hatás örök működéstörvényeiként határoz meg – nem is tisztel, de elismer – számára a névtelen mű esete az értelemmunkát megzavaró hibaként, hibás vagy hiányos értelmű jelként tételeződik, melyet az irodalmi szubjektummal (a szerző klasszikus alakzatával) kapcsolatot kereső mindenkor kritika és olvasás képtelen megnyugtató módon integrálni. „Az irodalmi értékelés is személyhez kötött, nem szeretik a névtelen műveket.” BABITS Mihály, *Az irodalom elmélete = Uő., Esszék, tanulmányok*, I, összegyűjt., szöveggond. BELIA György, Szépirodalmi, Budapest, 1978, 643.

a muzeológiai kiállító gyakorlat erre épülő normarendszere a versbeli felfogás értelmében visszatükrözi a mű metaforaként való felfogásába foglalt „menekülési vágyat”,<sup>39</sup> mely feltételezett, jóváhagyott jelentések segítségével igyekszik elkerülni a művel való mindig kétséges és nyitott kimenetű találkozást, regulálja meg a mű esztétikai rendkívüliségként felismert egyediségét.

Bár eddig ellenálltunk a kísértésnek, hogy a Babits-mű által ábrázolt igen speciális beszédhelyzet irodalmi/világirodalmi előfutárait kutassuk vagy összegyűjtsük, bizonyos – csak részben igazolható – genetikai kapcsolódások rendszerében értelmezzük a művet, mégis ki kell térnünk egyetlen, jelentős minta lehetséges befolyására, a versben ábrázolt autentikus szemlélet és az aposztrophikus kivitelezés sikere között fennálló összefüggések szempontjából releváns ajánlatra. Az itt lefolytatott vita jelentőségét igazolja és aláhúzza, bizonyos értelemben az egész versmű által megalkotott beszédhelyzet kiképzésének módszerére ajánl értelmező mintát az az *Isteni színjáték*-beli részlet, mely a legtöbb modern Cimabue-értelmezés hivatkozásai között felmerül, és a név előtérbe helyezésének programjában összesíti a művészeti úttörő szerep lényegét és e festősors valódi, túlvilágon is érvényes tragédiáját.<sup>40</sup> A *művészek göggjéről* érzékletes leírást adó *Purgatórium*-beli jelenetsor ugyanis egy névtelenségbe visszahulló, valaha a maradandóság név általi megváltására vágyó „árny” megszólításán, vagyis a népes túlvilági seregből való kiemelésén keresztül valósul meg. „»Ó« – szólék – »te vagy Oderisi, látom: / Agobbio s a művészet díszé, ...”<sup>41</sup> Dante túlvilági narrátorának sokértelmű gesztusában, a hajdani élő újraazonosításában, nevének visszaadományozásában nemcsak egy születő, az egyéniség kitörölhetetlen világi jelenlétét és történelemalkotó szerepét elismerő és hirdető új korszak magahittségét vagy azt az enciklopedikus küldetéstudatot kell látnunk, melyet a *Commedia* legtöbb kommentára a tulajdonnevekkel zsúfolt mű mentségére felhoz, de az irodalom elismert médiumának számító szöveg kiemelkedő képességét, önreflexióját is felismerhetjük. „Lám, festészetben Cimabue tartott / minden teret, és ma Giotto kiáltják: / s amannak híre éjszakába hajlott.” – hirdeti Dante minden eljövendő idők elői számára ékes példaként, felmutatva a nevet és hordozóját, Cimabue-t abban a végsőig paradox helyzetben, amit a művészi tett történeti jellegéből következő relatív érvényessége hirtelen beláthatóvá tesz. A tegnap nagy festőjét, Cimabue-t a *Commedia*-szerző Dante az emlékezetbeidézésnek abban a kérdéses, átmeneti időszakában ábrázolja, amikor a művészet történeti felfogásából származó múltbéliség, még inkább elmúltság a szerzőhöz kapcsolódó tudás középponti elemévé válik. Vagyis abban a hosszú, purgatóriumi

<sup>39</sup> Lásd Mieke BAL, *A múzeum diskurzusa*, ford. RÁDAI Gábor, Ex Symposion (32–33) 2000, 56.

<sup>40</sup> Az Encyclopedia Britannica érvényes szócikke (<http://www.britannica.com/biography/Cimabue>) például kapcsolatot feltételez a művészettörténet általi használatban rögzült ragadványnévnek művészi öntudatra és büszkeségre utaló jelentése (Cimabue – 'bikafejű') és e név által megjelölt életmű történeti pozicionálása között. A Cimabue név, mint a névhez és egyedi alkotóerőhöz kötődő individuális elvárások jelölője olyan korban fejezi ki/jelenti be a személyes történeti szerep felmérésének igényét, melyben az irányadó paradigma az egyetlen túlmutató folytonosság és tradíció, a változatlan mintakövetés aktuálisait támogatja. Cimabue neve tehát a névtelenség katalógusának feltöréseként a név és a névvel megjelölt új, immáron személyes hagyomány világát foglalja magába. Ekként pedig, a tehetség és képzelőerő történetalkotó szerepe nevében, autoreferenciális alakzatként, a név nevéként is funkcionálhat.

<sup>41</sup> Dante ALIGHIERI, *A Purgatórium*, ford. BABITS Mihály, Révai Kiadás, Budapest, é. n. [1920], 93.

állóképpé vált pillanatban hangzik fel Cimabue neve, amikor a hozzá kapcsolódó művészi invenció újítása, a festészettörténetben megkerülhetetlennek számító beavatkozás tette<sup>42</sup> a *Commedia*-beli, egyszerre történelmen túli és történeti perspektíva által feltárt kulturális folyamatosság megértése szempontjából elveszíti kiemelt teleologikus jellegét. Mondhatjuk, hogy olyan közismert, a muzealizáció elmélete és gyakorlata szempontjából evidensnek vehető jelenségre utal Dante művében „a művészek gög-jeként” megfogalmazott individuális művészetteremtésnek a korához viszonyuló paradox időbelisége által, mely minden modernségek alaptapasztalataként annak sajátos – a történeti tett dialektikus természetéből keletkező – dinamikáját biztosítja, de ami itt, Dante művében tragikus színezetet ölt a Cimabue-ra jellemző volt-nagyság letűnéseként. A misztikus túlvilági narratíva különbségeket kiegyenlítő, felfüggesztő nézőpontjának javaslata örökre gyanú alá helyezi a világi rivalizálásban testet öltő fejlődés terveit, s vele a tradíció átalakításának és meghaladásának parancsát az egyéni művészetakarás szolgálatába állító újkori invenciót magát. Mindazt, amit a felvilágosult esztétikai tudat mérlegelő és történeti összehasonlító munkája során mindig kérdésesként, vagyis a műre vonatkozó tudás kontextuális elemeként érzékel s állít elő, s amellyel szemben a műalkotás maga, mint a művészi szándék tárgyiasult formája, a történeti változásban tetten érhető változás ellenszere, a kérdezést megelőző szubsztancialitás nyilatkozik meg.

Babits versének modern beszélője joggal érzékeli úgy, hogy a közeg, a múzeum által megjelenített állásfoglalások – melyek mindegyike az értelmezés versengő, újkori iskoláinak a történetiséget problematizáló különféle nézeteire mutat vissza – mintegy a befogadás kötelező etikettjét írják elő számára, amivel szemben, a mű ezen értelmezésvilágtól való elszigetelése és a szemlélet anyagiasságának hangsúlyozása jelenthet szabadulást, és hívhatja létre a szemlélet autonóm művét. A *Pictor Ignotus* utolsó szakasza, mely a névtelenség elsőségére vonatkozó történeti és szemiotikai érvelés (a vers eddigi eljárásai) helyére a vallomásos-érzelmi mozzanatok ars poeticus meggyőződéssé fokozását állítja, a művészet történeti konstrukciójában testet öltő genealógiák megtörésével bíztat. A *Pictor Ignotus* megszólítását első alkalommal egy vonatkozó, szinonim formula által helyettesítő beszéd ajánlata – „Rokonok vagyunk, drága testvér” – egyrészt a „testvér” szó elsődleges etimológiája által felidézett familiáris mellérendeltség, másrészt a szó speciális, egyházi nyelvhasználat által motivált jelentéséből következő vállalt sorsközösség mozzanatait hangsúlyozza és elegyíti.<sup>43</sup> A verszárlat új-

<sup>42</sup> Babitsnak a vonatkozó *Purgatórium*-beli ének elé írt rövid tájékoztatójában a következőt olvashatjuk: „Cimabue a modern festészet őse; s Giotto a primitív kor legnagyobb festője, Dante barátja.” Lásd *Uo.*, 90. Feltételezhetjük, hogy – a korszakban korántsem egyedülálló módon – Babits számára a Cimabue név elsődleges vonatkozását a művész Dante általi említése, a *Commediában* hozzá társított világi hírnév és mulandóság-mozzanat jelzi. Erre látszik utalni – többek között – az az együttállás, mely a név definiálásának itt is, ott is felmerülő kényszerét és az arra adható válasz stílusán, tartalmilag egybehangzó formáit hívja elő a művekben. „Mi az a név? Csupán lehellet / s embernek mégis mindene...” (Babits); „Szélre hasonlít, lenge fuvalomra / e földi hírnév – ...” (Dante)

<sup>43</sup> Talán itt kell emlékeztetni arra, hogy a *Pictor Ignotus*-képzet, mint a vers komparatív eljárása által kialakított művész-kép ideálja és emblema megjelenik az irodalomtörténetész Babits értekezései közt a későbbiekben s ott már, szinte az évtizedekkel korábban megírt vers által végezvitt értelmi ösz-

donsága, a mű morális intenciójának fogalmazásával, a folytatás és kiegészítés kultúrál gesztusait a példakép elismeréséig, a hasonlatot és mintát felfüggesztő egységvágy megvallásáig fokozó lendülettel, az eddigi retorika érvelést és szembesítést vállaló magatartásával való ellentétben mutatkozik meg igazán. Babits verse azonban nemcsak a művészet evolúciós felfogása szerint adódó történeti meghaladásban fellelhető különbségek típusait, az egynek, egyesnek a rávonatkozás sorrendiségében meghatározott mindig oppozicionális helyzetét vizsgálja a verszárlat által felajánlott egyesítő képzetekben, de a szemléletbe kódolt alapvető kettősség jellegzetességeit is bírálja. Természetesen már a vers elején, a szemlélet megszülető kölcsönösségében, a képmás arcmásként való azonosításában, és megszólító aktivitásának beszéd általi viszonzásában felismerhetővé vált az azonosság az az extrém irodalmi fikciója, amit szabályozott – és korlátozott – egyrészt az irányadó allegória racionalitása és határozott térbelisége, másrészt pedig a mindegyre értelmi dichotómiákat termelő versbeszéd eljárása. Ha úgy vesszük, még az azonosság/egység felismerhető versbeli vállalásait előállító empatikus és bonyolult alakzatok, legfőképpen a tulajdonságok felügyelt cseréjét végrehajtó és ezzel a tagok kérdéses szuverenitását kimutató kiazmus is fenntartotta a szemléletnek perspektivikusságából eredő eltárgyasító, megkettőző jellegét. Mintha csak itt, az „örök névtelenség” ajánlatát vállaló vágy kinyilvánításakor történe meg az a végső helyre-állítás, aminek eredményeként a *Pictor Ignotus* képe – továbbra is megnyugtató attribúcióját támogató múzeumi ismertetőjegyek hiányában – elfoglalja az őt megillető helyet a gyűjteményben. Ez a hely, ahogyan a meggyőző versbeli szemlélet elismeréssé fejlődő, majd ellenvetést nem tűrő dicsérete értelmében várható volt, az ideiglenes művészettörténeti státusz állandósításából adódó egzisztencia egyediségére hívja fel a figyelmet, voltaképpen tehát egy feltételesen adományozott identitás kérdésességében örökíti meg tárgyát. A névtelenség kölcsönzött legeredetibb vigasz, a láthatatlannak szóló egyedüli biztatás ehelyütt, az emberi lény és a művészeti alkotás számára felkínálkozó közös, továbbá szétválaszthatatlan utó-

szevonás tapasztalataira hivatkozva, evidens módon állítódnak egymás mellé a valódi *Pictor Ignotusok* (a kora középkor névtelen festőegyéniségei) és a kifejezés metaforikus alkalmazásából származó közvetített jelentés jelentései (az európai himnuszköltészet hajnalának feledésbe merült alkotói). „A Mária-kultusz – költészetben úgy, mint festészetben – a legtermékenyebb ihlető; a szavak is tudnak Madonnákat varázsolni, az anyaság kimondhatatlanul édes misztériumával, és Annunziatákat, a mennyei és csodálatos nász borzongásával. E Madonnák és Annunziaták művészei, akiknek a mai átlag művelt ember még a nevét sem tudja, nem kisebb mesterek a maguk művészetében, mint a primitív olasz festők, akiket ismerni szinte a *bon-ton*-hoz tartozik. Természetesen, közöttük is sok az alázatos névtelen, mert hisz Istennek s nem önmaguknak dicsőségére zengtek: a *Pictor Ignotusok*, kik sokszor a legnagyobb, legégőbb szépségű remek alkotói. De bőven vannak már híres nevek is, nagy termékenységű s szinte hivatásos himnuszköltők, mint a sokat emlegetett Adam de Saint Victor, akit némelyek a legnagyobb középkori latin poétának tartanak.” Lásd BABITS Mihály, *Amor Sanctus. Tanulmány a középkor latin himnuszairól* = *Uő., Esszék, tanulmányok*, II., szerk. BELIA György, Szépirodalmi, Budapest, 1978, 364–365. Az ismertetést Babits később, jelentősen lerövidítve, kisebb stilisztikai változtatások beiktatásával felvette európai irodalomtörténetébe az *Amor Sanctus* fejezetcím alatt. Lásd BABITS Mihály, *Az európai irodalom története*, szöveggond. BELIA György, Szépirodalmi, Budapest, 1979, 116.

pia, a múzeum terében tehát a történetet felfüggesztő ígéret és – a valójában sosem utolsó<sup>44</sup> – ítélet eseményét hangsúlyozza.

VISY BEATRIX

## A vers mint antipropaganda

Babits Mihály: *Fortissimo*\*

A háborút éltető közéleti versek, a háborút dicsőítő versgyűjtemények kapcsán, melyekre Babits *Háborús anthológiák*, 1916<sup>1</sup> című versével reflektál, jogosan merülhet fel a kérdés, vajon a művészet, a költészet miként állhat vagy állhat-e egyáltalán a propaganda szolgálatában, lehet-e a propaganda egyik eszköze, megnyilvánulási módja. S ha igen, mennyiben és milyen módon férnek bele az ilyen művek a művészet, jelen esetben a költészet kereteibe, vagyis összeegyeztethetők-e a közvéleményt befolyásolni, meggyőzni vágyó, tettekre buzdító művek a költészet, a poézis örökérvényűségéről és magasztosságáról alkotott berögződéseinkkel, elképzeléseinkkel, lehetnek-e esztétikailag magas színvonalú, érvényes művek e területen? Ám ezek a kérdések a jelen vagy a 20. század horizontja felől élesednek ki, mivel a művészet, költészet esztétikai értelemben vett önérvényűségéről, autonómiájáról csak a 18. század második felétől, de leginkább a romantika művészet- és műalkotáseszményének körvonalazódásától beszélhetünk, hiszen korábban, az alteritás korszakaiban az irodalom és a poézis nem egyszer az uralkodói vagy egyházi hatalom és reprezentáció vagy a vallás *alkalmazásában* állt, s ezeknek a műveknek esztétikai értéke vagy költészeti létmódja a jelen horizontjából csak összetett szempontok alapján vitatható vagy kérdőjelezhető meg. A propaganda mint a mindenkori vezető réteg legitimáló szándékának eszköze a korábbi korszakokkal – és költészeti gyakorlattal – szemben első alkalommal a 20. század elején, az első világháború idején öltött tömeges méreteket, a Nagy háború a modern propaganda fontos állomásának tekinthető. Ezért a háborús propaganda szolgálatába álló, állított – tömeges, buzdító, közéleti, aktualizáló, populáris regiszterű – költészet burjánzása nagy erővel hozta felszínre a költészet szerepével, esztétikai rangjával és színvonalával kapcsolatos kérdéseket is, melyek ekkor már nemcsak művészetfilozófiai, hanem morális dimenziókat is kaptak, ahogy a fent említett *Háborús anthológiák* hasonlatából is érzékelhető: „ti mint a káka / melynek az árvíz boldogsága / lubickoltok az ingyen élmény / ezrek könnyétől sós vizében”.

Különösképpen érvényesek és érzékenyek ezek a dilemmák Babits számára az első világháború éveiben, de a kérdések túlmutatnak aktualitásukon, a szólás, hallgatás, a külvilág eseményeire adott költői reflexió, a költői feladatvállalás művészi és morális

\* Rövidebb formában elhangzott a *Propaganda – történelem, művészet és média az első világháborúban*, az Országos Széchényi Könyvtár *Propaganda az első világháborúban* című kiállításához kapcsolódó interdiszciplináris konferencián 2016. január 22–23-án.

<sup>1</sup> Nyugat 1917/7., Kardos Pál korábbra, 1915-re teszi keletkezését, Rába György viszont csak utalásként érti az 1916-os évszámot, a vers keletkezésének idejét az 1917-es megjelenéshez köti. Vö. KARDOS Pál, *Babits Mihály*, Gondolat, Budapest, 1972, 208.; RÁBA György, *Babits Mihály költészete 1893–1920*, Szépirodalmi, Budapest, 1981, 513.

<sup>44</sup> Az, hogy a babitsi múzeum leírása az intézménytörténetből ismerős tér realitását a transzcendens topográfiájával is képes kapcsolatba hozni, a képtár helyszínét az életút-fordulat vizionárius színnyelvévé avatva, valószínűleg ugyancsak sokat köszönhet a túlvilági narratíva Dante által megalkotott modelljének: ahogyan a *Purgatórium* jeleneteiben, Babits versében is a találkozás, megszólítás, felismerés és tanúságtévő elismerés fordulatain halad előre a történéssor. Amikor a Babits-vers térformálásában és időszemléletében apokaliptikus vonásokat fedezünk fel, megemlíthetjük, hogy a másik részről, Dante *Purgatóriumában* pedig a látásnak és értelmező szemléletnek olyan kiemelésére, a túlvilági utazás sikeres teljesítésében játszott szerepére figyelhetünk fel, mely a teológiai tanulás absztrakcióját rendre a kép közérthető nyelvén – nem egyszer a művészi képfarmálás módjára elgondolt ábrázolás eszközeivel – teszi közlékennyé és érzéki módon átélhetővé. Elkerülhetetlen, hogy Dante nagyszabású művének performativitásában, mely oly hatékonyan alkalmazza a megalkotott tér reprezentatív jellegét, ne ismerje fel a 19–20. századi olvasó azoknak a figyelem és értelem serkentésére szolgáló mnemotechnikai teóriáknak és tapasztalatoknak a működését, melyek a kései újkor során a látványok tárolásának és bemutatásának lehetőségeit szabályozták. A modern látványipar s a látványok politikájában valamelyest ismerős befogadó számára a „képek a márványpadlón” dantei képzete (a *Purgatórium* XII. énekében) éppoly közel esik a múzeumi befogadás ismert eseményrendjéhez, mint ahogyan a purgatóriumi víziók sorakozó jelenetei által szuggerrált komplex látvány természete felidézheti a korabeli panorámaképek és élőképek jelentette totális installáció kísérleteit.