

Darstellungsoptik. Bild-Erfassung und Bilderfülle in der Prosa des 19. Jahrhunderts [Az ábrázolás optikája. Képek befogása és bősége a 19. századi prózában], szerk. Thomas Althaus

Bielefeld, Aisthesis, 2018, 398 l.

Az összesen nyolc kötet, amely eddig megjelent a németországi Aisthesis Kiadó *Philologie und Kulturgeschichte [Filológia és kultúrtörténet]* sorozatában, kiállításában inkább szerénynek mondható. Minden kötet egységes borítótervvel készül, amely a háttérrel adó vörös, narancs, okker és sárga négyzetekből, valamint a szellős fekete-fehér feliratozásból áll. Az ilyen borítótervnek kétségtelenül megvan az az előnye, hogy az általa létrehozott semleges grafikai tér tárgyukat és módszertanukat tekintve egészen különböző írások elhelyezésére alkalmas, legyenek azok egy gyűjteményes kötet tanulmányai vagy egy könyvsorozat darabjai. A sorozat grafikai tervét elnézve gondolhatnánk arra is, amivel olyan gyakran – legtöbbször a projektformában végzett kutatás szándékolatlan következményeként – szembesülünk, nevezetesen arra, hogy itt reménytelenül széttartó írásokat próbálnak valahogy mégiscsak összefogni. De nem erről van szó. Inkább annak a kiaknázásáról, hogy a diskurzus terének efféle semlegesítése és az ilyen térben tárgyalt tartalmak egymás mellé rendelése magukra a tartalmakra irányíthatja a figyelmet, és váratlan kapcsolatokat indukálhat közöttük. Ez pedig ösztönözheti a tárgyalásuk bevett mintázataira adott reflexiót, és adott esetben e mintázatok tudatos kerülését. Valahogy úgy, ahogy a *white cube*-nak, vagyis a fehér kockának sikerült a kiállítótérek történetében egyedülálló módon az, hogy az érzékelés terének messzemenő semlegesítésével a figyelmet magukra a tárgyakra irányítsa, és kiváltsa az érzékelés bevett mintázatainak a reflexióját, miáltal a kiállított tárgyak között váratlan korrespondanciák tárultak fel.

A sorozat hetedik, ezúttal bemutatott kötetének végigolvasása után ebben az értelemben fedezhetünk fel bizonyos kapcsolatot a tartalom és a forma között. Ez a kötet ugyanis a vizsgált szövegegyüttes majdnem végtelen sokféleségével való tudományos bánásmód nem reduktív formáinak a próbaterepe. Azzal a sokféleséggel kell az itt szereplő írásoknak megbirkóznunk, amely a 19. századi rövidpróza formák nagy képbefogadó potenciáljából, valamint az e formák által kibontakoztatott sokrétű képretorikából fakad. A kötet kiállításának fent megállapított semlegességigénye egybehangzik azzal az igénnyel, amelyet a kötet szerkesztője fogalmaz meg *Képretorika* című, bevezető tanulmányában, nevezetesen azt, hogy az itt egybegyűjtött helyzetfelmérések és értelmezések minél sokrétűbb leíró nyelvvel közelítsenek a vizsgált tárgy,

vagyis a 19. századi „képpróza” (10) sokféleségéhez. Ennek az igénynek a teljesüléséhez először is egy lehetőleg semleges diszkurzív térre van szükség, amely itt azt a törekvést jelenti, hogy a műfajelmélet és az irodalomtörténet-írás bevett gondolatalakzatai minél kevésbé strukturálják előre a tárgyalás metaforikus terének a szerkezetét. Így lehet ugyanis ebben a térben egy sor új és módszertani szempontból különböző távlatot nyitni a szóban forgó hatalmas és meglehetősen áttekinthetetlen tárgyerületre.

Amint a szerkesztő *Előzetes megjegyzéséből* megtudjuk, ez a kötet annak az azonos című konferenciának az eredményeit közli, amelyet 2015-ben rendezett a Brémai Egyetemen működő *Bildprosa 1820–1900 [Képpróza 1820–1900]* projekt. Hogy ez a vállalkozás a szellemtudományok terén szokatlan módon „felfedező projekt”-nek nevezi magát,¹ nem a véletlen műve, hiszen először fel kellett tárni a kiszemelt tárgyerületet, vagyis azoknak a szépirodalmi, folyóirat-irodalmi és egyéb szövegeknek a hatalmas korpuszát, amelyek címeikben és alcímeikben kváziműfaji meghatározásként képi referenciát aktiválnak, miközben ’tollrajz’-nak, ’aquarellkép’-nek, ’genre-kép’-nek, ’fresco-kép’-nek, ’rajzolat’-nak, ’karcolat’-nak, ’torzkép’-nek, ’életkép’-nek, ’ködkép’-nek stb. nevezik magukat.² Ezek a szövegek egyedülálló képretorikát bontakoztatnak ki, miáltal a kisprózai formák jól kivehető részhalmozát alkotják. Ezt a részhalmozatot ebben a kötetben német neologizmussal ’képpróza’-nak (*Bildprosa*) nevezik. Ez a megnevezés egyfelől szükségmegoldás, másfelől felszabadítóan hat a diskurzusra. Annyiban a diszkurzív szükség gyermeke, amennyiben meghatározatlanságának okán nem igazán képes a szóban forgó, poétikai és alaktani szempontból különösen széttartó korpuszt egyetlen perspektívából láttatni. Felszabadító ereje viszont éppen abban rejlik, hogy nem illeszkedik a bejáratott irodalomtudományos fogalmiságba, és anélkül képes jelölni a mondott szövegegyüttest, hogy rögtön játékba hozna bármiféle műfajelméleti rendszerkényszert. Ennyiben rokona a ’képretorika’ (*Bildrhetorik*) megnevezésnek. Utóbbi is azt célozza, hogy megfeleljen „a képekről való folyamatos beszéd termékeny pontatlanságá”-nak mint a képpróza által artikulált „diszkurzív jelenség”-nek: „Pontosabb fogalmi elhatárolással, bizonyos hagyományokhoz való hozzárendeléssel stb. ez a tömeges szövegjelenség még veszíthetne is a maga felismerhetőségéből” (uo.).

Ezen a ponton kell megjegyeznünk, hogy a német irodalomtudományban mindaddig nem igazán létezett összefoglaló elnevezése annak a szövegtörzshöz és azoknak a szerzőknek, amelyet és amelyeket a magyar irodalomtörténet-írás hagyományosan

¹ Németül: „Explorationsprojekt”. Lásd ehhez a Brémai Egyetem honlapján olvasható rövid bemutatkozót: <http://www.fb10.uni-bremen.de/germanistik/fachgebiete/literatur/aga/forschung/bildprosa.aspx>. (utolsó megtekintés: 2019. október 21.).

² Néhány magyar példa: MUNKÁTSY János, *Rajzolatok. Az élet köréből, 1. füzet: Karczolások*, Pest, Egyetemi Ny., 1833. – MALAKIÁS, *Meglepetések. Aquarellkép, Életképek*, 1845, 2. félév, 22. sz., 682–691. – NAGY Ignác, *Torzképek*, 1–4. kötet, Budapest, Hartleben, 1844. – GARAY János, *Tollrajzok*, Pest, Hartleben, 1846. Lásd még a hasonló címet viselő folyóiratokat, ilyenek például a *Rajzolatok a társas élet és divatvilágból* és a *Buda-pesti Rajzolatok, a Magyar Életképek és az Életképek. Lásd még például a Honderű folyóirat „Pesti Salon”* rovatának „Fresco-festések”-sorozatát 1843-tól. A „ködkép” vagy „ködfátyolkép” médiatechnikai eredetéhez lásd SZAJBÉLY Mihály, *Intermediális randevűk a 19. században*, Pécs, Pro Pannonia, 2008, 68 skk.

„életképirodalom”-nak, illetve „életképírók”-nak nevez.³ Az ’életképirodalom’ kifejezés irodalomtudományos gyűjtőfogalomként sajátosan magyar jelenség, annak ellenére, hogy maga az ’életkép’ kifejezés a német ’Lebensbild’ szó tükörfordítása. A német irodalomtörténeti diskurzus terminológiáját azonban a magyarénál jóval erősebben befolyásolja a műfajelméleti taxonómia, így sosem reprezentálhatta a korpusz (a képpróza) egészét annak egyetlen része (az életkép). Amíg a magyar irodalomtörténet-írásban meghonosodott ez a színekdochikus megoldás, addig a németben ez nem történhetett meg. Innen nézve látszik, mekkora tétje van a kötetben felkínált megoldásnak: úgy megnevezni és a maga egységében felmutatni nagy mennyiségű, műfaji szempontból igencsak heterogén szöveg együttesét, hogy azt nem rendelik sem egyetlen rendelkezésre álló irodalomtörténeti korszakfogalom alá, se nem kényszerítik egy meglévő műfajelméleti rendszerbe. Pontosan ezért lehet ez a próbálkozás a magyar diskurzus számára is fontos, ha új utakat akarunk nyitni a magyar életképirodalom értelmezésében, vagyis ha az életképirodalmat saját jogon kialakuló, önálló jelenségént akarjuk szemlélni, a maga tudástörténeti jelentőségében akarjuk bemutatni, és nem valami másnak az előfutáraként, még tökéletlen történeti megvalósulásaként.

Annak érzékeltetéséhez, hogy a képprózai szövegek termelése, forgalmazása és befogadása mennyire összemosódott az egyéb rövidpróza szövegek használati módjaival, és hogy mennyire elmosódtak a határok a folyóirat-irodalmi és nem folyóirat-irodalmi szövegfajták között műfaji és funkcionális tekintetben, elég, ha itt deiktikus módon felidézzük Franz Gräffer – *Az ábrázolás optikájában* sajnos részletesen nem tárgyalt – végül ötkötetesre duzzadt vállalkozásának, a *Kleine Wiener Memoiren*nek [*Kis bécsi emlékiratok*] az alcímét, amely magyarul így hangzana: *Történeti novellék, zsánerjelenetek, freskók, vázlatok, személyes és tárgyi [ábrázolások], anekdoták és kuriózitások, látomások és jegyzetek Bécs és a bécsiek történetéhez és jellemzéséhez régebbi és újabb korokban*.⁴ Azt pedig, hogy a képretorika milyen kulturális hatótávval bírt, következésképp szövegek mekkora tömegével kell számolnia a képprózával foglalkozóknak, jól mutatja azon folyóirat-irodalmi szövegeken kívüli munkáknak, nevezetesen természettudományos írásoknak a sora, amelyek címei tartalmazzák a ’kép’ szót, mint például „földtani képek” vagy „mikroszkopikus képek” (14 skk). Ezeknek a területeknek a bemutatásánál a bevezető tanulmány akár részletesebben is tárgyalhatta volna az ’életkép’ megnevezést. Ki lehetett volna egészíteni a szó K. A. Varnhagen von Ense általi – gyakorlatilag az ’irodalmi arckép’ értelmében vett – használatát (23) annak a használatnak a pontosabb leírásával, amely Alexander von Humboldt munkái nyomán szilárdult meg. Utóbbi használatra nem csak azért lehetett volna részletesebben

³ Ehhez lásd például SZINNYEI Ferenc, *Novella- és regényirodalmunk a szabadságharcig*, 2. kötet, Bp., MTA, 1926, 34: „3. Az életkép. A német, francia és angol életképirodalom”. – LUKÁCSY Sándor, *Az életképírók = A magyar irodalom története*, 3. kötet, főszerk. SÖTÉR István, Bp., Akadémiai, 1966, 638–641.

⁴ FRANZ GRÄFFER, *Kleine Wiener Memoiren. Historische Novellen, Genrescenen, Fresken, Skizzen, Persönlichkeiten und Sächlichkeiten, Anekdoten und Curiosa, Visionen und Notizen zur Geschichte und Charakteristik Wien’s und der Wiener in älterer und neuerer Zeit*, 1. rész, Bécs, Beck, 1845.

kitérni, mert Friedrich Theodor Vischer a humboldti 'életkép'-et 'megértett életkép'-ként kísérlete meg bevezetni saját esztétikájának rendszerébe,⁵ hanem leginkább azért, mert ezt a szövegfajta nem csak Vischer, hanem sok más kritikus és teoretikus is az irodalom és a tudomány határán álló olyan formakísérletként tartotta számon, amely a tudás új, még nem intézményesült területeinek a feltárását volt hivatott előmozdítani.

Az ábrázolás optikája című kötet célkitűzése egyfelől hasonlít a Vischeréhez, hiszen itt is arról van szó, hogy elismerjék és felmutassák a képpróza ismeretelméleti és tudástörténeti, valamint irodalomtörténeti önértékét, amely kizárólag irodalom- vagy műfajtörténeti távlatból bizonyára sosem sikerülne. Mindazonáltal ezt a kötet Vischerrel ellentétben mindenféle rendszerszerűség tudatos kerülésével szándékozik végrehajtani. Ez a stratégia fejeződik ki abban a gesztusban, hogy olyan új elnevezéseket próbál bevezetni, mint a képpróza és a képretorika.

Hasonló fogalmak, pontosabban tulajdonképpen fogalmiság nélküli fogalmak bevezetésének igyekezete volt jellemző már egy korábbi kötetre is, amelyet szintén Thomas Althaus jegyzett szerkesztőként és tanulmányíróként. Éppen ezért véleményem szerint mindenképpen érdemes *Az ábrázolás optikáját* együtt olvasni a *Kleine Prosa [Kispróza]* című 2007-es kötettel. Ebben ugyanis a 'kispróza' és a 'szövegmező' kifejezéseket nagyon hasonló megfontolásokból részesítik előnyben a 'rövidpróza', illetve a 'műfaj' kifejezésekkel szemben, mint az itt tárgyalt későbbi kötetben. Egészen pontosan azért, hogy elkerüljék a bevett történeti és alaktani megkülönböztetéseket: „A kispróza elméletének felvázolása ezért csakis a [kis formák – K. P.] működésmódjainak és megjelenési formáinak óvatos történeti rekonstrukciójáról szólhat, és nem erőltetett kodifikálásról.” A kisprózák alkotta szövegegyüttes, amelyet a szerkesztők egy „egyre inkább hálózatossá váló generikus mezőként”⁶ próbáltak megragadni, abban a korábbi kötetben olyan laboratóriumként tűnik fel, amelyben az irodalmi formákkal és az irodalom által betöltött funkciókkal kísérleteznek, és amely azért alakulhatott ki, mert gyengülni kezdett a 18. századi rövidpróza morálfilozófia felől érkező külső meghatározottsága. Ennek megfelelően a fenti értelemben vett kispróza keletkezéstörténetének a leírásakor ott inkább a műfajtörténeti kötöttségek oldódására, mintsem a média- és figyelemtörténeti tényezőkre összpontosítottak. *Az ábrázolás optikájában* egybegyűjtött írások legtöbbje a *Kispróza* fókuszának ilyen áthelyezéseként és az ottani eredmények ezirányú kiegészítéseiként olvashatók.

Thomas Althaus bevezető tanulmányát összesen tizennégy további tanulmány követi, amelyeket a tartalomjegyzék három tematikus blokkba rendez. Ezek a blokkok azonban a belívben nincsenek fejezetcímlapokkal elválasztva. Ezzel – akarva-akaratlanul

⁵ Ehhez lásd például Jutta MÜLLER-TAMM, „Verstandenes Lebensbild”. *Zur Einführung = Verstandenes Lebensbild. Ästhetische Wissenschaft von Humboldt bis Vischer*, szerk. Uő, Berlin, de Gruyter, 2010, 7–28.

⁶ Mindkét idézet: Thomas ALTHAUS, Wolfgang BUNZEL, Dirk GÖTTSCHE, *Ränder, Schwällen, Zwischenräume. Zum Standort Kleiner Prosa im Literatursystem der Moderne = Kleine Prosa. Theorie und Geschichte eines Textfeldes im Literatursystem der Moderne*, szerk. UőK, Tübingen, Niemeyer, 2007, ix skk.

– a kötet legfőbb célkitűzését magában a könyvtestben is sikerül színre vinni, mégpedig a kötetre jellemző legfőbb tudományos ambivalenciaként: akként az ellentmondásos szándékként, hogy a tárgyat a tárgyalás során lehetőleg tipologizálás és kategorizálás nélkül, egyszerű mellérendelések sorozataként jelenítsék meg.

Az a két tanulmány, amely inkább rendszerező érvelésmódjával tűnik ki a többi közül, mindjárt a kötet elejére került, így ezek a bevezető tanulmány történeti programhirdetésének rendszerező ellenpárjaiként alkotják az első szövegblokkot. Klaus Sachs-Hombach a képmetafora 19. századi elterjedésének jár utána, fejtegetéseiben viszont, amelyeket ő maga ruház fel a „fogalmi spekulációk” (37, vö. 50) státuszával, csupán arra az eléggé homályos eredményre jut, amely szerint, ha képszerűséget tulajdonítunk nekik, az „irodalmi szövegek olyan különös minőségeire” hívjuk fel a figyelmet, „amelyeket a képek terén már ismertünk, a szövegek terén viszont még legalábbis szokatlanok” (41). Kevésbé meggyőző az arra tett kísérlete is, hogy a képi médiumok térnyerését, valamint a szöveges médiumok feletti uralmuk lassankénti kialakulását egy már 1800 körül megjelenő, csúcspontját azonban csak a következő századfordulón elérő „nyelvi kétely”-ből vezesse le. Médiatörténeti távlatból itt felcserélődni látszik ok és okozat. Sokkal meggyőzőbb az a narratíva, amelyet Ralf Simon épít fel a specifikusan irodalmi képiség kialakulásának a magyarázatára. Rövid vázlatát adja egy alapvetően nem vizuális képiségfogalom médiatörténet által motivált átalakulásának a képiség olyan fogalmává, amely „a látható rendjeibe illeszkedik” (59). Simon a maga „ikononarratív” novellakoncepcióját ugyan nem ebben a kötetben mutatja be leelőször, elképzelése azonban nagyon is hozzájárulhat a ’képpróza’ nevet viselő komplexum megértéséhez. Simon szerint ugyanis a novellát az tünteti ki, hogy a költői képmozzanat – amelyben a novella generatív képi alapjelenete sűrűsödik – prózai háttér előtt válik kifejezetté. Ha Simon elmélete felől nézzük, akkor a képpróza-irodalom egy részét – ha nem az egészét – olyan szövegek halmazaként lehetne megragadni, amelyek éppenhogy nem szándékoznak felépíteni egy ilyen képalapú előtér-háttér szerkezetet és vele együtt a prózai/költői megkülönböztetést sem. Ha pozitív meghatározásba szeretnénk ezt átfordítani, azt mondhatnánk, hogy az életképirodalmi szövegek hangsúlyozottan ’egysíkúak’. És ebből az egysíkú mivoltukból fakadhat a maguk sajátos generatív ereje: az életképeknél megfigyelhető sorozatképzést mint alapszerkezetet mind makroszinten (szövegek sorozata a folyóiratokban és antológiákban), mind mikroszinten (epizódok sorozata az egyes szövegekben) ez a poétikai ’ellaposodás’ motiválhatja. A novella által alkalmilag megragadott jelentőségeltjes, egyszerű esemény ezekben a szövegekben az újra és újra megfigyelt és leírt, jelentéktelen történések sorává alakul át.

Amíg Simon a benne rejlő képkritikai potenciálnál fogva teszi a novellát paradigmaticussá a képpróza számára, addig Madleen Podewski, akinek a tanulmánya a második, (a tartalomjegyzékben legalábbis) *Médiumok és mediális* címet viselő blokkban olvasható, éppen azt mutatja meg, hogy pontosan a novellák és kisregények irodalmi

nyelve teszi lehetővé, hogy az *Europa, Chronik der gebildeten Welt* című folyóiratban konzervatív, vagyis az úgynevezett „Laokoón-rezsim”-et konzerváló módon bánjanak a novella és a kisregény műfajával: „Így válnak lehetségessé egy homogén nyomtatott betűkből álló egyfajta védőzónában, és így nem fogják zavarni őket az érzékelés és ábrázolás szintén új módjaihoz nyúló konkrét képek” (147 skk). Podewski azonban mindenekelőtt azon fáradozik, hogy az *Europa* szerkesztői gyakorlatában érje tetten azt a képprózáról birtokolt implicit tudást, amely – például műfaji előírások formájában – sosem vált igazából diszkurzív (és amelynek prediszkurzív jellege annyira megnehezíti, hogy leírjuk ezt a korpuszt). A folyóiratok tipográfiai-nyelvi terében, így a tanulmány szerzőjének feltevése, az elrendezés gyakorlatairól olvasható le, hogy mennyire különböző módon reagáltak akkoriban a szemléletesség Goethe-kori diszpozitívumának átalakulására az érzékelés új diszpozitívumává, amely a képi médiumok befolyása alatt állt, és amely az irodalmi ábrázolás ’ellaposodott’, sorozatos-epizodikus formáiban fejeződött ki.

A képpróza két alapvető tulajdonsága, a sorozatosság és a gyenge műfajtipológia képezi Olaf Briese és Florian Pehlke írásainak a kiindulópontját. Pehlke a folyóiratokban tapasztalható nyitott rendek és átmeneti szomszédságok tényéből kiindulva mutatja be a vázlatkönyvet (*Skizzenbuch*) a „magánszféra egyik médiumaként” (75), amely a figyelem szóródását igényli, és végül „barangolássá” váló (81 skk.) befogadói magatartást hív elő azoknak a kispróza-gyűjteményeknek az esetében is, amelyek címükben idézik meg a képzőművészeti ’vázlatok’-at. Briese a ’számpróza’ fogalmát dolgozza ki, amely szerinte a korábbi sorozatképző, „revüszertű” és „pozitivistá-osztályozó próza” (122) továbbfejlődéseként szöveg és szám között hoz létre azzal a kapcsolattal analóg kapcsolatot, amely szöveg és kép között alakult ki a képpróza esetében. Heinz-Primus Kucher pedig Ludwig Anzensgruber zsánerképeinek azt a heterogenitását hangsúlyozza, amelyet ezek a képek a nagyvárosi életvilág sokrétűségének köszönhetnek, és amelyet e képek sorozatban közlése csak felerősít. A szerző kimutatja, hogy Anzensgruber szövegei 1881-ben még mindig magukon viselik az 1830–1840-es években, vagyis a zsánerképtermetelés virágkorában keletkezett képpróza legfontosabb jegyeit.

A ’korkép’ (*Zeitbild*) metaforájának elterjedését Dirk Götttsche annak a vágynak és szándéknak tulajdonítja, hogy a modern időtudatot különböző prózafomákban ábrázolják. A szerző a sorozatképzést és a gyűjteményes megjelenést nevezi meg annak legfőbb okaiként, hogy megnyílik az a korképekre jellemző sajátos játéktér, amelyben szerinte felépül „a korképre jellemző feszültség a(z) egyes szövegekben) végrehajtott pregnáns sűrítés és (a ciklusban vagy gyűjteményben) nyújtott totalizáló áttekintés” (256) között. Götttsche érvelése olyan felismeréseken alapul ugyan, amelyeket a *Kisprózában* a kisprózai szövegek egész korpuszára nézve már megfogalmaztak, ám a tanulmány ezeket a felismeréseket most a korképek tekintetében konkretizálja. Az összetett érvmenetből ezúttal csupán egyetlen fontos mozzanat: ahelyett, hogy a korképet alaktani szempontok alapján próbáljuk elhatárolni az egyéb ’képek’-től,

funkciótörténeti szempontból kell meghatározni őket, mégpedig az alapján, ahogy a korkép „specifikus módon összpontosít arra, ahogy korkritikai és történeti módon modellálták a kortörténeti és társadalmi tapasztalatokat” (255). Hogy mennyire meddővé válhatnak a műfajtipológiai kísérletek a képpróza terén, az egyértelműen kiderül abból az elemzésből, amelyet Thomas Althaus ad Ludwig Pietsch hadi- és útiképeiről. Althaus körültekintően szemlélteti, hogyan mennek át az érzékelés mintázatai és az ábrázolás technikai Pietschnél a *Keleti utazásokból (Orientfahrten)* a *Hadiképekbe (Kriegsbilder)*, és hogyan érzékeli Pietsch a háború színtereit háborús tájakként, amelyekben a szerző mindazonáltal érvényre képes juttatni a háborús események szakadozott és széttartó dinamikáját. Althaus bemutatásában az is jól nyomon követhető, hogy miként ölt testet Pietsch alakjában – elfordulásában a rajzolástól és odafordulásában az íráshoz – az a folyamat, amelyben a korábbi „képesztétika” feloldódik az újabb „képretorikában” (299).

Amíg Althaus a pittoreszk ábrázolás kiüresedését állapítja meg a háború érzékelésében és ábrázolásában, addig Matthias Bauer a pittoreszk városábrázolást választja témájának, miközben a hangsúlyt az efféle ábrázolások nosztalgikus jellegéből fakadó specifikus időbeliségre helyezi. A pittoreszk szerinte, „abban a pillanatban tűnik fel emlékezőtehetség és képzelőerő határán, amikor az olvasó és a néző tudatára ébred a haladás visszafordíthatatlanságának, életviláguk irreverzibilis megváltozásának” (353). Különösen érdekessé ott válik a tanulmány, ahol Bauer azt fejtegeti, hogy Adalbert Stifter mennyiben a pittoreszk ábrázolás Franz Gräffer által aktualizált mintáját változtatja meg,⁷ és alakítja toposszá, amelynek során – azzal, hogy toposz-ként bármikor bevethetővé teszi – Stifter a pittoreszk ábrázolásra jellemző különös időbeliségét is megszünteti. Ez a gondolatmenet érdekes alternatíváját nyújtja David Martyn elképzelésének, aki pittoreszken Stifternél a megszokott-mindennapos és szokatlan-rendkívüli közötti különleges középértéket érti, így a pittoreszket a tudományként azidőtájt megszilárduló statisztika ’átlag’ fogalma felől magyarázza.⁸ Christina Wehnert és Volker Mergenthaler is Stifter-szövegeket értelmez, még ha egészen eltérő perspektívából is. Wehnert a „fekete-fehér látás” esztétikája” (169), valamint a különböző kontrasztjelenségek érdeklik a *Der heilige Abend* című elbeszélésben.⁹ Utóbbiakat a Stifter írását közlő, *Die Gegenwart* című folyóirat hasonló

⁷ A Bauer által elemzett szöveg magyarul is hozzáférhető: Adalbert STIFTER, *Az ócskapiac = Uő, Bécs és a bécsiek, életből vett képekben*, ford. MUTH Ágota Gizella, Bp., Szent István Társulat, 2005, 107–127.

⁸ Lásd David MARTYN, *The Picturesque as Art of the Average. Stifter's Statistical Poetics of Observation*, Monatshefte 2013, 105. sz., 426–442.

⁹ Adalbert Stifter *Der heilige Abend (Karácsony-éj)* című 1845-ben megjelent elbeszélése a szerző *Bergkristall (Hegykristály)* című, 1853-as évszámmal, de már 1852 karácsonyára megjelent írásának első, folyóiratban közölt változata. 1862-ben ugyan megjelent egy Stifter-szöveg magyar fordításban *Karácsony-éj* címmel, vagyis az első változat címével (Adalbert STIFTER, *Költői vázlatok*, Pest, Heckenast, 1862, 365–415), ez az írás azonban a szöveg későbbi, kötetben közölt változatának a fordítása. A későbbi, kötetbeli változatnak az újrafordítása magyarul: Adalbert STIFTER, *Hegykristály = Uő: Hegykristály. Két régi osztrák karácsonyi történet*, ford. TANDORI Dezső, Bp., Eri, 2005, 37–110.

eljárásaival igyekszik összefüggésbe hozni. Mergenthaler biztos kézzel vázolja fel azt a *Wiener Zeitschrift* lapjain kibontakozó művészettudományi és képelméleti konstellációt, amelynek központi darabját szerinte Stifter egy másik elbeszélése, *A Kondor* adja.¹⁰ Mergenthaler rekonstruálja azt a folyóirat-kontextust, amelyben megfogalmazódott a művészet és a képek referenciális státuszára vonatkozó akkoriban aktuális kérdés, amelyet az azidőtájt elterjedő dagerrotípiákkal szembesülve tettek fel egyre többen. Hogy mennyiben érthető Stifter írása ennek a kérdésnek a megválaszolásaként – ti. lehet-e, kell-e egy festménynek vagy irodalmi műnek a valóság helyettesítőjeként, vagyis akkoriban: dagerrotípiaként fellépni –, azt a tanulmányíró a „valódi holdvilágos éjjel”¹¹ megfogalmazás értelmezésén keresztül mutatja be.

Gustav Frank a nézőszekrény szerepét elemzi Christian Dietrich Grabbe *Napoleon oder die hundert Tage [Napoleon, avagy a száz nap]* című színművében. Arra a végkövetkeztetésre jut, hogy Grabbe szövegének modernitása nem abban áll, hogy előrevetíti a filmes montázstechnikát, hanem abban, hogy ez a szöveg „jelenetező, olvasásra szánt prózaként” (220) az újfajta ’szubjektív látás’ ábrázolásával a politika és az életvilág terén jelentkező heterogén jelenségek szimultán megjelenítését irányozza elő. Frank úgy jut erre a következtetésre, hogy előzőleg a nézőszekrényre „tudástárgyként” (213), vagyis kulturális tudást hordozó és azt előállító eszközként tekint. Ez viszont csak a módszertani „fókusz” olyan – Frank által egyébként is szorgalmazott – „áthelyezésével” lehetséges, ami az irodalmi vizualitás egyes formáinak (például szövegekben előforduló nézőszekrényképek) leírásától tart a különböző „praxisformák” (203) komplex vizsgálata felé. Utóbbi az érzékelés és ábrázolás azon formáinak összetett bemutatását akarja jelenteni, amelyek együtt járnak a nézőszekényképekkel, főleg az irodalom terén. Ahogy Podewski a maga sajtótörténeti kutatásában, úgy a nézőszekrény úgynevezett „episztémikus dologként” való megragadásán keresztül Frank is megállapítja, hogy az „érzékelés és ábrázolás Laokoón-rendjének átrendeződését” (209) elsősorban a képróza indította be, és az irodalom használatának általa kiváltott új módjai erősítették fel.

Igazán inspiráló, ahogy Christian Schmitt értelmezi az irodalmi csendéleteket lelassított, a dinamizált modern élet alternatíváit kínáló életformák felvázolásaiként. Különösen annak tükrében érdekes ez a megközelítés, hogy a legtöbb képrózaszöveg, amely nagyvárosi életet és nagyvárosi típusokat ábrázol, szintén inkább imitatív, mintsem kritikai olvasói szerepet ír elő, vagyis inkább megtestesítésre, mintsem interpretációra hív fel. Funkció történeti szempontból így az irodalmi életképek és az irodalmi csendéletek egyazon skálának két szélső értékét képviselhetik: amíg az egyik nagyvárosi viselkedésmintákat közvetít, és a nagyváros mindennapi kulturális gyakorlatait alakítja

¹⁰ Ez az elbeszélés két magyar fordításban is rendelkezésre áll: Adalbert STIFTER, *A léghajó = Uő, Költői vázlatok*, Pest, Heckenast, 1862, 197–222. – Adalbert STIFTER, *A Kondor*, ford. BENYOVSZKY Károly, Bp., Franklin-Társulat, 1907.

¹¹ A német eredeti: „wirkliche Mondnächte” (kiem. az eredetiben). Ezt a megfogalmazást az 1862-es fordítás (*A léghajó*) ebben a formában nem tartalmazza, csak az 1907-es újrafordítás (STIFTER, *A Kondor*, i. m., 34).

és normalizálja, addig a másik éppen hogy az ezekből való 'kiszállás' lehetőségeit méri fel. Ebből a szempontból megvilágító erejű, ha a 'lecsendesített' élet státuszát a háztartási lom státuszához hasonlítjuk, vagyis olyan használati tárgyakéhoz, amelyek eredendő használati összefüggésükből – életükből – ki vannak oldva ugyan, de nem egyszerűen halottak, hanem bármikor újraéleszthetők, vagyis újra használatba vehetők. Ezen a ponton persze felmerül a kérdés, hogy vajon a használati tárgyaknak ehhez a státuszához kapcsolódó időbeliség hozzárendelhető-e ilyen egyszerűen egy emberi életformához? Vajon az élet 'lecsendesítésére' tett irodalmi ajánlatok nem azt célozzák-e, hogy a tetszhalálnak ezt az állapotát rögzítsék, és kitolják a végtelenbe ahelyett, hogy fenntartsanak az életbe való visszatérés lehetőségét (az újréledés iránti vágyat)? Vajon nem ezt a gesztust nevezték-e a klasszikus irodalomtörténetek *biedermeier* 'lemondás'-nak és 'rezignáció'-nak? Mindenesetre igencsak meggyőző a lomlét összekapcsolása a látás és figyelem új formájával, amely számára minden részlet egyformán fontos, és amely ennélfogva a dolgok újrafelfedezését a dolgok szimultán befogásán és szemlélésén keresztül teszi lehetővé.

Christian Meierhofer tanulmányát olvasva teljesen megszűnik az a kezdeti hiányérzet, hogy nem kapott elég nagy hangsúlyt azoknak a hatásoknak a bemutatása, amelyet a természetképek irodalmivá tételének Humboldt által kidolgozott eljárásai gyakoroltak a képprózára. Meierhofer dolgozata ugyanis az 1850 körüli tudomány-népszerűsítő próza olyan formáit tárgyalja, amelyeket Humboldt 'természetfestmény' (*Naturgemähle*) elképzelése inspirált. A szerző gazdag anyagon szemlélteti, hogyan szervezik ezt a prózafajtát a 'kép' különböző irodalmi használati, és hogy miként lehet feltérképezni az ilyen szövegeket közlő gyűjteményes kötetek alapján „episztémikus szemlélet és népszerű szemléletesség viszonyát” (270). Ez a diskurzus ugyanis annak idején különös kihívással szembesült: arra kellett különböző stratégiákat kifejlesztenie, hogy azt a természettudományos tudást, amely a maga empirikus bőségében akkoriban már nem lehetett tárgya egészelvű ábrázolásnak, mégiscsak úgy közvetítse a laikus közönség számára, mintha az valamiféle eszként átlátható dolog volna.

Áttekintve a kötetben található összes tanulmányt remélhetőleg sikerült szemléltetni, hogy micsoda sokféleséggel szembesül az, aki a 19. századi képpróza tanulmányozására adja a fejét. Ez az áttekintés talán azt is megmutatta, hogy ehhez a sokféleséghez – amint azt a kötet színre is viszi – módszertani sokféleséggel kell közelíteni, ha nem akarjuk a kategorizálás és tipologizálás műveleteinek erőltetésével erőszakosan homogenozálni a képprózaszövegek különböző országokban és nyelveken egyidejűleg kialakuló, kezdetektől fogva erős varianciát mutató, de sűrű hálózatokba rendeződő korpuszát. Ez a korpusz a maga szinkronitásával, prezentizmusával és hálózatosságával próbára teszi az irodalomtudományos historizálás eljárásait is. Ez *Az ábrázolás optikájának* is a neuralgikus pontja: egy olyan tudományos nyelvet és fogalomkészletet, amely a képprózaszövegek szinkronizált, határokon és nyelveken átívelő hálózatait hivatott leírni, valószínűleg nem lehet kifejleszteni

egyedül német nyelvű szövegeken, vagyis – itt magas színvonalon bemutatott, de mégiscsak – kizárólag szakgermanisztikai távlatban.

Nem utolsósorban ezért is nagy várakozással tekintünk elébe a brémai kutatócsoport következő, az itt bemutatott kötet némely lábjegyzetében és az előzetes megjegyzésben is beharangozott kiadványának, amely *Beschriebenes und Gezeigtes. Literarische und journalistische Text/Bild-Konstellationen im Zeitalter neuer Medientechniken und globaler Wissensextension [1830–1914] [Amit leírnak és amit megmutatnak. Irodalmi és hírlapírói kép/szöveg-konstellációk az új médiatechnikák és a tudás globális terjedésének korában (1830–1914)]* címmel várhatóan még 2019-ben megjelenik ugyanennél a kiadónál, feltehetőleg ugyanebben a sorozatban.

Kelemen Pál