

Eötvös Loránd Tudományegyetem  
Bölcsészettudományi Kar

Doktori disszertáció tézisei

Kékesi Zoltán

*Képszövegek*

*Irodalom, kép és technikai médiumok a klasszikus avantgárdban*

Irodalomtudományi Doktori Iskola

A Doktori Iskola vezetője: Dr. Kenyeres Zoltán, egyetemi tanár

Összehasonlító Irodalomtudomány Doktori Program

A Program vezetője: Dr. Szegedy-Maszák Mihály, egyetemi tanár

A bizottság tagjai:

A bizottság elnöke: Dr. Kulcsár-Szabó Ernő, egyetemi tanár

Hivatalosan felkért bírálók: Dr. Deréky Pál, egyetemi tanár (külső bíráló),

Dr. Kulcsár-Szabó Zoltán, egyetemi docens

A bizottság külső tagja: Dr. Peternák Miklós, egyetemi tanár

A bizottság titkára: Dr. Zsadányi Edit, egyetemi docens

Témavezető: Dr. Szegedy-Maszák Mihály, egyetemi tanár

Budapest  
2008

## *A feladat körülhatárolása – a disszertáció kérdésfelvetése, módszerei*

A disszertációm címében szereplő fogalom nem pusztán leíró természetű – azaz nem pusztán annyit kíván mondani, hogy azok a jelenségek, amelyekről a disszertáció fejezeteiben szó van, a képek és a nyelv „határán” helyezkednek el. A cím munkám egyik elméleti alapfeltevésére utal, és ennyiben egy kijelentést is megfogalmaz a vizsgált jelenségekkel kapcsolatban. A képszövegek (*imagetext*) fogalma W. J. Thomas Mitchell képelméletéből származik, és legrövidebben úgy lehet definiálni, hogy a nyelv és a képek viszonyának aporetikus természetét jelöli. Mitchell szerint a képi és a nyelvi reprezentációs gyakorlatok olyan opozíciók mentén szerveződnek, amelyek különböző alá-fölé rendelések, hierarchikus ellentétpárok mentén állítják szembe egymással a két médiumot. Mivel azonban a két médiumot elválasztó opozíciók mindig a képeken és a nyelven belül húzódnak végig (azaz nincsen tisztán képi vagy tisztán nyelvi reprezentáció), kettőjük „belső különbségeként/elkülönböződéseként”, a képek és a nyelv ellentétpárokra épülő meghatározása szükségszerűen apóriába torkollik. Képelméleti megközelítés alatt tehát lényegében annak az opozíciós rendszernek a dekonstrukcióját kell értenünk, amelybe a nyelvi és a képi reprezentáció „beíródik”.

A disszertáció az 1910-es, 20-as évekbeli avantgárd irodalom és képzőművészet terén vizsgálja irodalom, kép és képi technológiák viszonyát, elsősorban magyar szerzők és alkotók munkáin. A vizsgálat elméleti-módszertani háttérének részletesebb kibontása és a komparatiztikai összefüggések felvázolása érdekében a disszertáció igyekszik bevonni egyes nemzetközi jelenségek értelmezését is a gondolatmenetbe. A disszertáció gondolatmenete természetesen ezen a ponton (sem) előzmény nélküli. A vizsgált jelenségek egyik kedvelt terepét alkották a 70-es évek hatástörténetének részét alkotó „text & image”-/„interart”-érdeklődésű irodalomtudományi kutatásoknak is – ezek a kutatások azonban olyan (ön)értéknek tekintették a szöveg és a kép közötti határok átlépését/feloldását, amely megfelelt az innováció és a formabontás modernista eszményeinek, és általában megelégedtek azzal, hogy megállapítsák és – egészen kivételes esetben – olvasásfenomenológiai oldalról leírják a szöveg és a kép keveredésének tényét/jellegét. Úgy vélem, szöveg és kép, irodalom és képzőművészet „határjelenségeinek” vizsgálatakor túl kell lépni azon a kezdeti (valamikor) lelkesültségen, hogy ekkor olyan jelenségekkel találkozunk, amelyek „felszámolják” – de

helyesebb inkább azt mondani: az intézményesítettől eltérően húzzák meg – a szöveg és a kép határait. Ha a „képszövegek” fogalmát használjuk, ez módszertani szempontból azt jelenti, hogy a nyelv és a képek konfliktusára figyelünk, a vizsgált jelenségek szempontjából pedig azt, hogy hibrid alkotásnak kell tekintenünk nemcsak – például – Kassák *Ma-képeskönyvét* vagy Moholy-Nagy „tipofotóját”, hanem azokat az alkotásokat is, amelyek – mint például Apollinaire *Az ablakok* vagy Németh Andor *Eurydice útja az alvilág felé* című verse – nem a „formai” megoldások szintjén, hanem afféle „belső elkülönöződésként” nyelvek és képek egyszerre.

Mitchell képelmélete természetesen nem az egyedüli elméleti háttére a munkámnak – a disszertáció fejezetei valójában meglehetősen heterogén módszertani bázisra épülnek. Azok a kérdések, amelyeket felvetnek, illetve azok az interpretációs fogások/argumentációs technikák, amelyeket használnak, a Mitchell-féle képelmélet mellett a Friedrich Kittler-féle „hard” médiatudomány, valamint a hermeneutikai/dekonstrukciós olvasásmódok gyakorlatából erednek. A művészettörténeti összefüggések vizsgálatakor emellett nagyrészt olyan értelmezésekre támaszkodtam, amelyek az *October*-kör szerzőinek a nevéhez fűződik, azaz olyan szerzőkhöz, akik a 70-es évek második felétől posztstrukturalista, ill. dekonstrukciós megközelítésmódokat honosítottak meg a művészettörténetben. Tudatában vagyok annak, hogy ezek a tudományos gyakorlatok nagyon különböző intézményi környezetben bontakoztak ki, és részben eltérő, ill. ellentétes előfeltevésekre épültek. Nem célom, hogy ezeket elsimítsam, viszont több pontot találtam, ahol az egyes gyakorlatokat össze lehetett olvasni, illetve ahol egyetlen hagyomány eltérő értelmezéseinek bizonyultak. Munkám elsődlegesen nem elméleti vagy elmélettörténeti jellegű, de igyekszem menet közben utalni ezekre a pontokra.

A disszertáció fejezeteiben három nagyobb – látszólag széttartó, valójában számos ponton összekapcsolódó – kérdéskör tér vissza, amelyek különböző hangsúllyal ugyan, de a disszertáció mindegyik fejezetét átszövik: Az *első* az irodalom és a képzőművészet közötti „versengő” viszony modernkori történetére vonatkozik, és Mitchell *Picture Theory* című könyvének egyik gondolatát veszi alapul: „A szóbeli és a képi művészetek tényleges viszonya legkönnyebben harcként vagy versengésként írható le, amit Leonardo da Vinci paragonénak nevezett.” A disszertáció első két fejezetének (I. 1., ill. I. 2.) ez a kérdéskör áll a középpontjában. A *második* a médiatörténet és az esztétikai tapasztalat

történetének összefüggéseire vonatkozik, ennek kapcsán elemzem a disszertáció harmadik és negyedik fejezetében (II. 1., ill. II. 2.) azokat a korabeli vitákat, amelyek – képzőművészeti összefüggésben – a technikai kép megjelenésének következményei körül forogtak, majd pedig – költészettörténeti összefüggésben – a technikai kép irodalmi rögzítésének eseteit vizsgálom a disszertáció ötödik és hatodik fejezetében (III. 1., ill. III. 2.). Esztétika és technika viszonyának vizsgálatakor ugyanakkor nem lehet megkerülni azt a kérdéskört sem, amely – *harmadikként* – arra vonatkozik, miként alakul át az érzékek – a látás, a hallás és a tapintás – viszonya a médiatörténeti folyamatok nyomán, ill. mennyiben lehet az érzékek „kódjait” „olvasni” a korszak alkotásain. Látás és hallás összevetése már költészet és festészet versengésének régebbi hagyományában is gazdag előzményekkel rendelkezik – feltételezésem szerint ezek az előzmények részben mintaként szolgáltak még a vizsgált alkotások némelyike esetében is, azaz van modernkori hatástörténetük (lásd az I. 1., ill. az I. 2. fejezetet).

E három kérdéskör metszéspontjai jól látszanak abban a médiatörténeti tételben, amely disszertációm egyik kiindulópontja. Friedrich Kittler szerint a különböző médiumok közötti cserék feltételrendszere a 19. század végén, 20. század elején, a modern médiatechnológiák megjelenése nyomán mélyreható változáson ment keresztül: A művészetek ekkor, „1900 után” „médiumként” viselkednek, és éppen ezért „nem lefordíthatók. Az üzenetek egyik médiumról a másikra történő átvitele mindig azt jelenti, hogy az üzenet más szabványok és anyagszerű feltételek (*Materialitäten*) hatása alá kerül. [...] Míg a fordítás minden egyediséget kiejt egy általános megfelelő érdekében, a médiumok közötti transzpozíció pontszerűen és szeriálisan jár el. [...] Nem hivatkozhat semmi egyetemesre, és ezért lyukakat kell hátrahagynia.” A különböző médiumok közötti cserék vizsgálatakor eszerint abból kellene kiindulni, hogy „a minden érzék egyetemes megfelelőjeként” elgondolt képzelőerő – a romantikus költészet és esztétikai gondolkodás központi terminusa – ekkor már nem szavatol azért, hogy minden, médiumok közvetítette „üzenet” „átfordítható a költői nyelvre”.

Az új technikai médiumok, az írógép, a gramofon, a telefon, a film és a rádió kapcsán korán megfogalmazódott az a felismerés (amely a kortárs médiatudománynak, elsősorban a Friedrich Kittler-féle vonulatnak is egyik központi tétele), hogy a médiumok az érzéki benyomások, azaz az érzékszervek nagyfokú elszigetelésének köszönhetik hatásukat. E felismerés azzal a következménnyel is járt – ez a disszertációm egyik

alapfeltevése –, hogy immár a művészetek közötti interakciók értelmezése sem (vagy egyre kevésbé) támaszkodhatott arra a romantikus eredetű hagyományra, mely – a hang, a szín vagy a képzelet elsőbbségére hivatkozva – olyan nyelv megalkotását tűzte ki célul, melyben a világ mediálisan közvetített tapasztalatának egymástól elválasztott „rendjei” egyesíthetők (erről lásd az I. 1. fejezetben adott áttekintést). Festészet és irodalom viszonyának 18. századi reflexiója nyomán az irodalom és a társművészetek viszonya a romantikusok számára „a személyiség megosztott érzékelésének” kérdéseként öltött alakot, és abból indultak ki, hogy „a festészet és az irodalom határai a látást és a hallást elválasztó határként a személyiségen húzódnak keresztül.” A századfordulón-századelőn meghatározó tapasztalattá válik, hogy az új technikai eszközök kitágítják ugyan az érzékelés határait, de azok egységbe foglalását nem segítik elő, hiszen az általuk közvetített világ „az érzékek számára nem áthatolható, tehát tulajdonképpen nem »megélhető«.” Rilke szerint a költő az, aki képes lenne egymáshoz kapcsolni az érzékelés egymástól elválasztott területeit, mégis, mivel nincs olyan közeg, amelybe – mint egy „felcsapott térkép” lapjaira – „bejegyezhetné” (*eintragen*) azokat, le kell mondania arról, hogy összekapcsolásukat „a képzelet szabad mozgásaiban önkényesen véghezvigye”. Ezért aztán Rilke szerint épp a költő az, akire „az a veszély leselkedik, hogy meglátja a szakadékokat, amelyek az érzékek egyik rendjét a másiktól elválasztják [...]”. Az alábbi fejezetekben igyekszem megmutatni majd, hogy ugyanez a veszély leselkedik a *Városra néző szimultán ablakokat festő Delaunay-ra*, egy látszólag oly stabil és egyszerű *Képarchitektúra* megfestésekor Kassákra, sőt (részben) ez áll a háttérben annak a vitának is, amely festészet és fényképezés viszonya kapcsán Kállai Ernő és Moholy-Nagy László között robbant ki.

### *A disszertáció tagolódása, főbb tézisei*

A disszertáció I. 1. fejezetében festészet és a költészet modernkori versengéséről szóló tételt teszem próbára két olyan alkotó művén, akik fontos szerepet játszottak a modernség történeti konstrukcióiban. Hans Robert Jauss Apollinaire 1912 körüli költészetén keresztül elemezte a modern költészet második – avantgárd – paradigmaváltását, és párhuzamként Max Imdahl Delaunay-tanulmányaira hivatkozott.

Nem e modernség-történeti modell felülvizsgálata a célom, inkább annak vizsgálata, hogy 1) miként íródik be az elkülönöződés mozzanata azokba a párhuzamokba/ellentétpárokba, amelyek minden (lényegében: hagyományos) komparatiztikai kutatás alapját képezik, és 2) mennyiben lehet e korszakfordulót e szakadás/elkülönöződés elmélyülő tapasztalataként értelmezni. Az I. 2. fejezetben Kassák 1921/22 körüli, elsősorban képzőművészeti munkásságának alkotásain vizsgálom, miként változik meg a paragone kontextusa 1921/22 körül, amikor a „konstrukció”, a *Gestaltung*, a *Stijl* fogalma nyomán ismét átalakul a nemzetközi avantgárd arculata. Később, a III. 2. fejezetben látni fogjuk, hogy a költészet és a festészet, a látás és a hallás, a képzeletbeli és a tulajdonképpeni képek ellentétére épülő paragone mintái az évtized végén, a szürrealista költészet és a szürrealista fotográfia (értelmezése) kapcsán is szerepet kapnak még.

Disszertációm további fejezetei – a mindenkori komparatiztikai összefüggések felvázolása mellett – elsősorban a magyar avantgárd irodalom és képzőművészet egyes (főként a bécsi és a berlini „központokban” született) jelenségeit vizsgálja, és azt a hipotézist igyekszik alátámasztani, hogy 1) az új médiatechnológiákkal kapcsolatos korai reflexiók ösztönözték a nyelv és a képek, illetve az érzéki észlelés médiumai közötti feszültségek tudatosítását, és 2) a magyar avantgárd történetében (is) a 20-as évek második fele hozott e tekintetben igazi fordulatot. A képeket előállító technológiák, a fotó és a film értelmezése egészen addig meg tudott maradni abban a racionalista keretben, amelyet az Első Világháború után induló mozgalmak – a konstruktivizmus és a Bauhaus – jelöltek ki számára. Ez a racionalista értelmezés volt a feltétele annak, hogy a technikában és művészetben a társadalmi utópiák megvalósulásának eszközeit lássák. Az évtized második felére, 1926/27-re azonban egyre törékenyebbnek mutatkozott ez a meggyőződés. Igaz, Kassákra és a bécsi *Ma* körére korábban sem volt jellemző a technicista beállítódás; de ekkor, a 20-as évek második felében szaporodnak meg az új médiumokkal kapcsolatos publikációik. Az 1926-ban alapított, alig néhány számot megért *Dokumentum* című folyóirat már a(z) – addigra részben persze átalakult – Kassák-kör érdeklődésének kiszélesedéséről tanúskodik (a *Ma* bécsi évfolyamaihoz képest is): a *Dokumentumban* megjelent cikkek témája a művészetektől a technikai találmányokon át az életmód kérdéseiig terjedt. A lap szerkesztői olyan jelenségek vizsgálatának adtak helyet, mint a film, a rádió, a gramofon, a reklám, a sport, az

öltözködés, a tömeg- s a gyermeklélektan, a tánc és a színház, a „tárgyi zene” és a jazz, az építészet és a tömegtermelés, a városrendezés és a lakberendezés, a munkaidő-csökkentés vagy a légi közlekedés.

A II. rész 1. és 2. fejezetében a fotó és a film körül kirobbant elméleti vitákat elemzem, amelyeknek legfontosabb dokumentuma Kállai Ernő és Moholy-Nagy László 1927-es cikkváltása. Kettőjük nézeteltérése mögött a technoid utópiák megrendülésének 20-as évek végi tapasztalata áll, de a médiumhasználat olyan fejleményeit érinti, amelyek először Moholy-Nagy első, 1921-ben készített fotóin jelentek meg. A II. 1. fejezetben amellet érvelek, hogy ezek és az évtized folyamán készített fotók (némelyike) már maguk is szétfeszítik annak a racionalista felfogásnak a kereteit, amely – másfelől – elválaszthatatlan Moholy-Nagy ekkoriban, a Bauhaus tanáráként kifejtett elméletétől. Ez azt jelenti, hogy Moholy-Nagy korai munkáit „gegen den Strich”, tehát a bevett történeti elbeszélések és – részben – saját álláspontja ellenében olvasom, azaz nem feltételezem, hogy a szerzői intenció (és az életmű) maradéktalanul egységes volna. Nem az a célom ugyanakkor, hogy Moholy-Nagy és az – ekkorra már – szkeptikusabb Kállai Ernő álláspontját közelítsem, ellenkezőleg: Az a válaszvonal azonban, amely ezt a vitát – legalábbis számomra – érdekessé teszi, nem közöttük húzódik, hanem keresztben. Moholy-Nagy munkásságát éppúgy nem lehet a technoid utópiahitre redukálni, mint ahogy Kállai gondolkodására sem a médiatechnikai újítások értetlen elutasítása, hanem működésüknek elég mélyre nyúló megértése volt jellemző. A fotográfia és a festészet kapcsán kirobbant vita folytatásaként fogalmazódtak meg aztán Kállai Ernő filmesztétikai elgondolásai, amelyeket a II. 2. fejezetben elemzek. Kállai azzal élezte ki esztétika és technika konfliktusát – és lazította meg a médiumok esszencialista értelmezését –, hogy még a médium inherensnek tekintett sajátosságaiból vezette le, de már azok ellenében fogalmazta meg esztétikai elveit. Kállai eközben – legalábbis helyenként, és nem ellentmondásoktól mentesen – már nem a nagy esztétikai ideológiákból (eredetiség, egyediség, eszme és látszat stb.) indult ki, hanem a technikai úton előállított képeknek az érzékekre gyakorolt közvetlen, azaz materiális hatásából. Moholy-Nagy – más pozícióból – a fotó és a film működési elvét szintén a médiumok „anyagtalanságából” vezette le (II. 1.). A film körül kibontakozó, nagyrészt rejtett vita ugyanakkor arra is rádöbbsent (II. 2.), hogyan fonódik össze a legkülönbözőbb médiumok értelmezése abban a diszkurzív összefüggésrendszerben, amelyben bizonyos lényeginek

tekintett minőségek és értékek elosztása folyik. A disszertáció utolsó fejezetében (III. 2.) egy olyan verssel foglalkozom – Németh Andor *Eurydice útja az alvilág felé* (1927) című „automatikus versével” –, amelyik már nem bízik a képi technológiák racionalista értelmezésben, és két korábbi vers, Babits *Mozgófénykép* (1908) és Kassák *Utazás a végtelenbe* (1916) című versén (III. 2.) mutatom be azt a folyamatot, amelynek során a költészetben a technikai úton előállított képek egyre inkább „fantomokként” mutatkoznak meg. Ha az I. 1. fejezetben költészet és festészet „versengéséről” volt szó, a III. 1. és a III. 3. fejezetben költészet és az új képi technológiák viszonyát vizsgálom e három költői „kinetográfia” kapcsán.

#### *Publikációk a disszertáció témaköréből*

*Titokzatos zajok, nyugtalanító képek. Az Eurydice útja az alvilág felé és a szürrealista fotográfia*, Irodalomtörténet, 2007/3., 340-362.

*Az írás és a médiumok „anyagtalan anyagisága”. Fotográfia és grafémaszerűség Moholy-Nagy Lászlónál = Szerep és közeg. Medialitás a magyar kultúratudományok 20. századi történetében*, szerk. Oláh Szabolcs, Simon Attila, Szirák Péter, Ráció, Budapest, 2006, 381-395.

*A művészetek médiaharca 1927 körül = Kép – írás – művészet*, szerk. Kékesi Zoltán, Peternák Miklós, Ráció, Budapest, 2006, 190-204.

*Ikon és graféma = Induló modernség, kezdődő avantgárd*, szerk. Bednatics Gábor, Eisemann György, Ráció, Budapest, 2006, 51-72.

*Mint hír a dróton. Babits: Mozgófénykép – Kassák: Utazás a végtelenbe = Induló modernség, kezdődő avantgárd*, szerk. Bednatics Gábor, Eisemann György, Ráció, Budapest, 2006, 264-274.

*A színek és a szavak*, Magyar Műhely, 2005/4., 13-29.

Budapest, 2008. január 24.

Kékesi Zoltán