

Laczházi Gyula

Tekintet és médiumok a kora újkorban

0.

Legalábbis amióta Joel Fineman felvetette, hogy „a lacani szubjektum (és a pszichoanalitikus szubjektum általában) közvetett következményei voltak annak, hogy a reneszánszban kialakult az irodalmi szubjektum”¹, a lacani elmélet iránt a reneszánszkutatásban is érdeklődés tapasztalható, jóllehet ennek hasznáról igencsak megoszlanak a vélemények. Eltekintve most a pszichoanalízis és a régebbi irodalmak kutatása közötti viszony általános tárgyalásától, itt csupán azt szeretném megvizsgálni, hogy a tekintet lacani fogalmának milyen haszna lehet a kora újkori médiumok és egyes irodalmi szövegek értelmezése szempontjából. Ez a kérdésfeltevés azért is indokoltnak tűnhet, mert a tekintet fogalmát Lacan éppen a reneszánsz perspektíva és az anamorfózis tárgyalásával vezeti be. Erre a tényre Friedrich Kittler is felhívja a figyelmet *Optikai médiumok* című könyvében, amelyben többször is hivatkozik Lacanra, sőt azt mondja, előadásainak egyik fő célja megmutatni, „hogyan képesek a médiumok – minden művésztől eltérően – a lehetetlen valóst is bevonni manipulációikba és technikai eljárásaikba”.² A Valósnak a médiumok manipulációiba való bevonását Kittler egy Rudolf Arnheimtől vett idézettel szemlélteti, mely szerint a Valóst a fotográfia azáltal vonja be manipulációiba, hogy azt a látszatot kelti, a tárgy maga hívja életre a képet, tehát a kép a valóság leképezése és nem pusztán hasonlósági viszonyban áll vele.³ Sajnos ezt a célkitűzését Kittler nem fejti ki részletesen, jóllehet a Valós a lacani elmélet egyik legnehezebb fogalma, és a médiumok történeti változásainak állomásait bemutató fejezetekben sem találni explicit utalást a médiumok és a lacani értelemben vett Valós kapcsolatára. Hasonlóan hiányérzete támadhat az olvasónak a tekintet (a Valóssal szorosan összefüggő) fogalmával kapcsolatban is, melynek fontosságára Kittler ugyan felhívja a figyelmet, de később – legalábbis a barokk vizuális kultúra értelmezésében – ezt a fogalmat nem aknázza ki.⁴ Ez azért is különös, mert a tekintet fogalma a vizuális kultúra, különösen a filmelmélet újabb szakirodalmában igencsak fontos szerepet kap: ezek a meglátások ösztönzőek lehetnek a médiumok történeti vizsgálatában is.

E tanulmány célja néhány, nem feltétlenül szoros kapcsolatban álló példa kapcsán annak a kérdésnek a körüljárása, vajon a lacani pszichoanalitikus elmélet milyen ösztönzést adhat a kora újkor vizsgálata számára: először az anamorfózis fogalmát vizsgálva a lacani szubjektum és a

¹ Joel FINEMAN, *Shakespeare file*, Helikon, 1998, 141–148; itt: 143.

² Friedrich KITTLER, *Optikai médiumok*, ford. KELEMEN Pál, Ráció, Bp., 2005, 32.

³ Ez talán a Szimbolikus kiiktatásaként vagy megkerüléseként is értelmezhető.

⁴ A magyar fordításban pillantás szerepel. Uo., 54. Én a magyar szakirodalomban már bevett tekintet fogalmat használom a „regard” (angolul „gaze”) fordításaként.

reneszánsz, majd a médiumok és tekintet kapcsolatáról lesz szó; végül a *Szigeti veszedelem* értelmezésében igyekszem kamatoztatni a tekintet fogalmát, elsősorban arra keresve a választ, vajon lehetséges-e a Zrínyi eposzának hagyományosan tulajdonított propagandisztikus jelleg értelmezése a lacani elmélet keretei között.

1.

Jacques Lacan *A pszichoanalízis négy alapkonceptiója (XI. szeminárium)* c. könyvének borítóján az anamorfózis legismertebb példája, Holbein 1533-ban készült *A küldöttek* című festménye látható, amely Georges de Selve-t és Jean de Dinteville-t ábrázolja VIII. Henrik udvarában. A két díszesen öltözött alak mögött a háttérben a tudás és a gazdagság jelképei sorakoznak, az előtérben pedig egy elmosódott folt helyezkedik el, amely a képet oldalról, ferdén nézve emberi koponyává változik. Az ehhez hasonló optikai trükkök a 16. és a 17. században nagyon népszerűek voltak, az anamorfózisnak is számos válfaja létezett.⁵ Sajnos az anamorfózist tárgyaló korabeli értekezések többnyire az ilyen képek előállításának technikájára szorítkoznak, korabeli népszerűségük okára vonatkozóan kevés útmutatással szolgálnak. Éppen ezért sokféle értelmezése van a jelenségnek.

Az anamorfózis fogalmát Lacan a középkori udvari szerelem példáján vezette be.⁶ *A követeket* is tárgyaló előadásainak fő elméleti újítása a tekintet fogalmának értelmezése volt, amely Lacan szerint a látás terén az *objet petit a*. Lacan értelmezésében a képet oldalról nézve azzal szembesülünk, hogy nem mi nézzük a képet, mint azt a képpel szemben állva gondoltuk, hanem a kép ill. a koponya (is) néz minket. A koponya azzal szembesíti a nézőt, hogy a kép saját vágyát és fantáziáját is implikálja. Az anamorfózisban így módon az ego és a szubjektum, az ösztön és a vágy kettőssége tárul fel, leleplezve a reneszánsz perspektíva és a camera obscura által életre hívott autonóm, transzcendentális szubjektum illuzórikus voltát. A koponya Lacan számára több, mint egyszerű memento mori: a szubjektum kasztráltságát és üres voltát jeleníti meg: „Mindez azt mutatja, hogy annak a korszaknak a kellős közepén, amikor a szubjektum megjelent és a geometriai optika kutatás tárgya volt, Holbein láthatóvá tesz számunkra valamit, ami egyszerűen a kiüresített szubjektum – kiüresített abban a formában, amely szigorúan véve a kasztráció mínusz phi-jének elképzelt megtestesülése, ami számunkra a vágyaknak az alapvető ösztönök kerete általi szerveződését helyezi középpontba.”⁷ Az anamorfózis megjelenése a modern (karteziánus) szubjektum – hagyományosan a reneszánsz idejére datált – kialakulására vonatkozó elbeszélésbe

⁵ A 16–17. századi anamorfózis technikájáról és fajtáiról újabb összefoglalást ad: D. BESSOT, *Drôles de visions, autour des anamorphoses = L'actualité de Leibniz: Les deux Labyrinthes*, kiad. Dominique BERLIOZ, Frédéric NEF, Steiner, Stuttgart, 1999, 235–276. A karteziánus szubjektum és az anamorfózis kapcsolatáról (Lacan elméletének igaza mellett érvelve) lásd: Lyle MASSEY, *Anamorphosis through Descartes or Perspective gone Awry*, *Renaissance Quarterly*, 1997, 1148–1189.

⁶ Jacques LACAN, *L'éthique de la psychanalyse*, Seuil, Paris, 1986, 167–184. Az anamorfózisként értett udvari szerelemről lásd még Slavoj ŽIŽEK, *Lovagi szerelem és síró játék*. <http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre25/16ziz.htm>

⁷ Jacques LACAN, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, Paris, 1973, 83.

illeszkedik. Lacan anamorfózis-konceptiójának népszerűségéhez jelentősen hozzájárult az elképzelés Slavoj Žižek általi felkarolása. Žižek számára az anamorfózis a kultúra és az ideológia elemzésének egyik kulcsfogalma: úgy véli, a világhoz való viszonyunk alapvetően anamorfikus, mivel a Valós (a társadalmi antagonizmus traumatikus magja) anamorfikusan eltorzítja a valóságról alkotható képet. Žižek ily módon a pszichológiai koncepciót a társadalom elemzésére terjeszti ki.⁸ A szűkebb értelemben vett anamorfózisról szólva a 16. századi kultúrából Holbein képe mellett Shakespeare *II. Richárdját* említi példaként; kommentárja szerint – nem meglepő módon – a kialakuló kapitalizmus, a pénzgazdálkodás terjedése az oka, hogy Shakespeare érzékeny volt az anamorfózis iránt.⁹ Ezt az értelmezési irányt nem követem, de Žižek más, a médiumokra vonatkozó megfigyelései még hasznosnak bizonyulhatnak.

Holbein képe az európai festészet alighanem egyik legrejtélyesebb alkotása. Egy újabb tanulmány szerzője szerint az elmúlt száz év kutatásai éppen csak a kép jelentésének felszínét karcolták, és a további kutatásoktól még jelentős új belátások várhatók.¹⁰ A jelentés felszínét megkarcolni igyekvő kutatások közül a legjelentősebb talán John North könyve volt, amelyben azt kísérelte meg bebizonyítani, hogy a kép számos rejtett, a geometria, numerológia és kozmográfia fényében értelmezhető szimbólumot tartalmaz.¹¹ Ha North állításai igazak is, semmiképpen nem általánosíthatók a kora újkori anamorfózisokra: csupán Holbein képére vonatkoznak, mely az anamorfózis funkcióját jelentősen átalakította.¹² Az anamorfózis mint jelenség szempontjából Northénál komolyabb kifogásokat emel James Helgeson. Lacan nem is érdekli, mi van a képen, pedig ez fontos a kép jelentése szempontjából. Ha ezt figyelembe vesszük, akkor a központi kérdésnek az tűnhet, lehetséges-e a matematika segítségével harmóniát teremteni a világban: olyan harmóniát, amely magában foglalja a halált és a – többek között a lant elpattant húrja által jelképezett – vallási szakadást. Helgeson szerint a képen nincs törés a kétféle perspektíva között, oldalról nézve is látszanak az alakok és fordítva: tehát fokozatos az átmenet. A kora újkori francia irodalomból több példát is említi, ahol az anamorfózis ilyen fajta értelme – a harmónia és a harmónia lehetetlensége közötti feszültség – áll a középpontban. Helgeson ennek fényében óvatosságra int a pszichoanalitikus indíttatású értelmezésekkel szemben, amelyek könnyen totalizáló, a kora újkori képek/szövegek zavaró idegenségének megszelídítésére használt

⁸ Vö. Tony MYERS, *Slavoj Žižek*; Routledge, London, New York, 2004, 99; Sarah KAY, *Slavoj Žižek*, Polity Press, Cambridge, 2003, 48. skk.

⁹ Slavoj ŽIŽEK, *Looking Awry*, October, 1989, 30–55.

¹⁰ Mark CALDERWOOD, *The Holbein Code*. <http://www.newcastle.edu.au/school/fine-art/arttheoryessaywritingguide/analysisofhansholbeintheambassadors.html>. (2007. 07. 27)

¹¹ Ezek közül a legfontosabbak az 1533. április 11-i napra való rejtett utalások. North szerint erre a dátumra utal az is, hogy a koponyát 27 fokos szögben lehet jól látni, ami megfelel a szóban forgó nap csillagászati szögének. A nap jelentőségét az adja, hogy a korabeli jóvendölések szerint a keresztre feszítés után 1500 évvel fog eljönni a világvége. Eszerint a kép szimbolikája a millenarizmussal áll kapcsolatban. John NORTH, *A követek titka. Holbein és a reneszánsz világa*, Typotex, Bp., 2005.

¹² Hagi KEENAAN, *The 'Unusual Character' of Holbein's „Ambassadors”*, *Artibus et Historiae*, 2002, 61–75; itt: 65.

eszközökké válhatnak.¹³ Itt kell megemlíteni, hogy Lacané mellett az anamorfózisnak még több értelmezése létezik. José Antonio Maravall a spanyol barokk irodalomról írt nagy hatású monográfiájában az anamorfózist mint a barokk mesterkéeltség példáját tárgyalja.¹⁴ Stephen Greenblattnál a szövegek kétértelműségét szemléltető példa.¹⁵ Martin Jay szerint a két különböző vizuális rendszert ötvöző anamorfózis szemben áll a kor domináns látásrendszerével.¹⁶ Gilles Deleuze Leibnizről és a barokkról írt könyvében Leibniz anamorfózisra vonatkozó megjegyzéseit általánosította a barokkra.¹⁷ Terence Cave (Lacan felfogásától ne megészen idegen) elképzelése szerint az optikai anamorfózis narratív megfelelői olyan mentális eszközt, episztemológiai segédeszközt testesítenek meg, amely váratlanságával és enigmatikus voltával részesíti új élményben az olvasót.¹⁸

2.

Az anamorfózis elemzése Lacannál csupán a tekintet fogalmát bevezető példa, amely azonban a hasadt szubjektum genezisére is némi fényt vet: történeti nézetben a reneszánsz korának kitüntetett szerepét a Szimbolikus által a szubjektum megképződésében játszott szerep jelentőségének felismerése és az erre való reflexió adja. Ez olyan jól ismert szociológiai változásokkal kapcsolható össze, mint a (luhmanni értelemben vett) stratifikált társadalom átalakulása funkcionálisan differenciálttá, és az immár nem eleve adottként értett identitás problémává válása, az énről a Másik által alkotott képzetnek az identitás megképződésében játszott konstitutív szerepének felismerése.¹⁹

A reneszánsz magyar irodalmának kanonikus szövegei között sem nehéz olyanokat találnunk, amelyek kapcsolatba hozhatók az anamorfózis jelenségével ill. a szubjektum hasadt voltára való reflexiónak is tekinthetők. Ilyen szöveg például Wathay Ferenc *Áldott fülemüle* című, Holbein képénél valamivel több mint fél évszázaddal később keletkezett verse. A vers beszélője egy őt a fogságban meglátogató fülemülehez intézi szavait; a fülemüle az otthon emlékét idézi fel; a beszélő felismeri, hogy a fülemüle nem érkezhett hazulról, s korábban csak képzelgett: az otthont felidéző, hazai fülemüle egy csapásra közönséges madárrá változik. E szövegnél annál is inkább érdemes egy kicsit elidőznünk, mert az utóbbi években született tanulmányok szerint alighanem a magyar reneszánsz költészet egyik legfontosabb verséről van szó.

¹³ James HELGESON, *Harmony, anamorphosis and „conceptual schemes”*, *The Romanic Review*, 2005, 127–153.

¹⁴ José Antonio MARAVALL, *La cultura del Barroco*, Ariel, Barcelona, 1975, 446–448.

¹⁵ Stephen GREENBLATT, *Renaissance Self-Fashioning*, Univ. of Chicago Press, Chicago, 1980, 20–21.

¹⁶ Martin JAY, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought*, Univ. of California Press, Berkeley – Los Angeles, 1993, 47–48.

¹⁷ Leibniz szerint az anamorfózis azt mutatja, hogy megfelelő nézőpontból felismerhető a világ tökéletessége. Vö. Gilles DELEUZE, *Le Pli*, Minuit, Paris, 1988, 27.

¹⁸ Terence CAVE, *Pré-histoires. Langues étrangères et troubles économiques au XVI^e siècle*, I., Droz, Paris, 2001, 162.

¹⁹ William EGGINTON, *Gracián and the Emergence of the Modern Subject = Rhetoric and Politics. Baltasar Gracián and the New World Order*, szerk. Nicholas SPADACCINI, Jenaro TALENS, Univ. of Minnesota Press, Minneapolis, 1997, 151–169.

Ács Pál szerint a versben „Wathay a poétai fantázia lehetetlenné válásáról beszél”.²⁰ Szilasi László ezzel szemben egy briliáns, Foucault episztémékre vonatkozó elméletét egy retorikai olvasat keretein belül kamatoztató elemzésében azt a nézetet fejtette ki, hogy a versben a hasonlóságok reneszánsz episztéméjének megbomlása figyelhető meg. Szilasi szerint „Wathay versének beszélője azért fél joggal a megbolondulástól, mert ezen szövegével, a nyelv által eljutott egy episztémé legvégső határaitra, s emiatt ott őt: az elődtől örökölt megismerési rendszerét és poétikáját meghaladó problémákkal szembesült.” Konkrétan ez azt jelenti: „A fülemülékre semmiféle módon nincsen rájuk írva, s ezért nem olvasható le róluk, a hovatartozásuk. A valódi baj nem az, hogy a madár nem otthoni, hanem az, hogy a hasonlítás (ismeretelméleti és poétikai) rendszereiben eldönthetetlen, hogy valójában honnan is származik. A hasonlóság öröklött paradigmája csődöt mond. A világ e megközelítésmód által, ebben a pillanatban, ezen a fontos ponton megismerhetetlen. Ez lehet ok a megbolondulástól való félelemre.”²¹ Szilasi szerint Wathay (miként Foucault Don Quijotéja) még nem lép át a klasszikus reprezentáció episztéméjébe, amelyet ő „a *tropusok* (szóképek) és a *figurák* (alakzatok) közötti váltásként” értelmezne újra.

A Foucault-féle reneszánsz episztémé (*A szavak és a dolgok*ban meglehetősen kidolgozatlan, inkább csak a klasszikus episztémé ellenpontjaként felvázolt) jellemzésével kapcsolatban nem árt itt emlékezetbe idézni, hogy a hasonlóságok episztéméje a nemzetközi reneszánszkutatásban elég nagy ellenállást váltott ki, amelynek fényében azt legalábbis árnyalni szükséges. A kora újkor kutatóinak egy része Foucault javaslatát afirmatíván sajátította el. Más része azonban bírálat alá vette annak egyoldalúságát: Foucault egy fajta jelfelfogást abszolutizál és tesz meg az episztémé jellemzőjévé, jóllehet a reneszánsz idején többféle jelemélet és nyelvkoncepció is létezett egymással párhuzamosan.²² A kritikusan elfogadó tábor képviselője Joachim Küpper, aki szerint az elmélet hasznos, csak finomítani kell. Küpper szerint a hasonlóságok rendszere ugyan valóban a középkortól egészen a 17. századig terjed, de több egymástól megkülönböztethető fokozatot

²⁰ ÁCS Pál, *Wathay Ferenc: Áldott filemile... Allegória és invenció*, Irodalomtörténeti Közlemények, 1979, 173–186.

²¹ SZILASI László, *Mediocris Wathay avagy A szemérmes extractor = Uő., A sas és az apró madarak: Balassi Bálint költői nyelvének utóélete a XVII. században*, Balassi Kiadó, Bp., 2008, 105-137; korábbi változata: http://www.szelenca.com/tan/szilasi_wathay.html

²² Lásd pl. André ROBINET, *La langage à l'âge classique*, Klincksieck, Paris, 1978; Richard WASWOO, *Language and Meaning in the Renaissance*, Princeton Univ. Press, Princeton, 1987; Stefan OTTO, *Das Wissen des Ähnlichen. Michel Foucault und die Renaissance*, Lang, Frankfurt am Main, 1992; Ian MCLEAN, *Foucault's Renaissance Episteme Reassessed: An Aristotelian Counterblast*, The Journal of the History of Ideas, 1998, 149–166. Klaus Hempfer szerint a reneszánsz jellemzője éppen a különböző diskurzusok pluralitása. HEMPFER, Klaus W., *Zum Verhältnis von Diskurs und Subjekt: von Bembo zu Petrarca = Über die Schwierigkeiten, (s)ich zu sagen. Horizonte literarischer Subjektkonstitution*, kiad. WEHLE, Winfried, Frankfurt am Main, 2001, valamint HEMPFER, Klaus W., *Probleme traditionellen Bestimmungen des Renaissancebegriffs und die epistemologische 'Wende' = Renaissance. Diskursstrukturen und epistemologische Voraussetzungen. Literatur – Philosophie – bildende Kunst*, Stuttgart, 1993, 9–45. Elképzelését Hempfer először a szerelmi diskurzusok pluralitásának vizsgálata kapcsán fejtette ki: eszerint a különböző vágykoncepciók egymással nem közvetített egymásmellettisége a petrarkista költészet és a reneszánsz jellemzője. HEMPFER, Klaus W., *Intertextualität, Systemreferenz und Strukturwandel: die Pluralisierung des erotischen Diskurses in der italienischen und französischen Renaissance-Lyrik (Ariost, Bembo, Du Bellay, Ronsard) = Modelle literarischen Strukturwandels*, kiad. TITZMANN, Michael, Tübingen, 1991.

tartalmaz, amelyek a világ modellálásának különböző horizontjait nyitják meg. A hasonlóságoknak a késő antikvitás idején kialakuló rendszere a középkorban azt a célt szolgálja, hogy a tipológiai modellálás és az allegorikus értelmezés révén a világ sokféleségét az Egyre, a Biblia szövegére lehessen visszavezetni. Ez a rend a 13. század végén kezd felbomlani, mindenekelőtt a nominalista gondolkodás térnyerésével összefüggésben. Ennek a – hagyományosan reneszánszként megnevezett – fázisnak alapvető jellemzője a hasonlóságokon alapuló diszkurzus elemeinek továbbélése, miközben ezek az elemek megszűnnek egy átfogó világmagyarázó rend részeként funkcionálni. A reneszánsz ezért nem az antikvitás újjászületése, hanem a – többek között antik – diszkurzusok felszabadulása a diszkurzív szuperstruktúra alól (és új speciális diszkurzusokkal, így például a politikai vagy esztétikai elmélettel való kiegészülése). A reneszánsz a feloldatlan sokszínűség kora. A felbomlás második szakasza a 16. századra tehető. Ez a manierizmus, amelynek jellemzője Küpper szerint a hasonlóságok esztétikai funkcionálása, a hasonlóságokkal való szellemes játék. A 16. század közepén a katolikus egyház a diszkurzus-renováció programját tűzi maga elé célul: ebben a dogmatikus tartalom mellett meghatározó a hasonlóságokon alapuló rend felbomlása során elszakadt diszkurzusnak az eredeti szuperstruktúrába történő reintegrációjára való törekvés. A diszkurzus-renováció nem az egyetlen kísérlet az elveszett rend helyreállítására: alternatívája a tiszta és elkülönült ideákra alapozott, a hasonlóságokkal szakító karteziánus tudomány.²³ Joachim Küppert követve azt mondhatjuk, hogy a hasonlóságok (eredetileg a középkori teológiában honos) rendszere már csupán a felbomlás és eltűnés folyamatának utolsó fázisában, az esztétikai szférában volt jelen a 16–17. század fordulóján. A hasonlóságok egyik legfontosabb előfordulásának ekkor a *conchetto* tekinthető, amelyben a szubjektum hoz létre kapcsolatot két jelölő között, legalábbis egyes teoretikusok szerint attól az illúziótól vezettetve, hogy az a jelöltek közötti eleve meglévő kapcsolatot tükröz.²⁴ Ha a szavak nem is a 17. században válnak el a dolgoktól (mint Foucault állítja), hiszen a jelentés soha nem volt közvetlenül adott, az kétségtelen, hogy a 16–17. században ez a felismerés központi problémaként jelentkezik.

Lacan által inspirálva a vers első részében a fülemüle vágy által befolyásolt, a fantázia által keretezett érzékelését vehetjük észre. Ha azonban a raboskodó férfi (a vers beszélője) nem a vágyon

²³ Joachim KÜPPER, *Die spanische Literatur des 17. Jahrhunderts und das Barock-Konzept (Forschungsüberblick und Thesen) = Europäische Barock-Rezeption*, II., kiad. Klaus GARBER, Harrassowitz, Wiesbaden, 1991, 919–942, illetve Uő., *Diskurs-Renovatio bei Lope de Vega und Calderón. Untersuchungen zum spanischen Barockdrama. Mit einer Skizze zur Evolution der Diskurse in Mittelalter, Renaissance und Manierismus*, Niemeyer, Tübingen, 1990. A hasonlóságok középkori rendszerét már jóval Foucault előtt részletesen tárgyalta tanulmányaiban Friedrich Ohly (Friedrich OHLY, *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1977); később a kora újkort is behatóan vizsgálta, számos további példával gazdagítva a hasonlóságok kora újkori meglétére vonatkozó példákat, rámutatva többek között, hogy Arcimboldo zöldség-gyümölcs képei vagy Kircher antropomorf tájbábrázolása is értelmezhető a hasonlóságok keretében: Friedrich OHLY, *Zur Signaturenlehre der frühen Neuzeit. Bemerkungen zur mittelalterlichen Vorgeschichte und zur Eigenart einer epochalen Denkform in Wissenschaft, Literatur und Kunst*, Hirzel, Stuttgart, 1999.

²⁴ A *conchetto*-elmélet és a hasonlóságok kapcsolatáról lásd Bernhard TEUBER, *Sprache-Körper-Traum. Zur karnevalesken Tradition in der romanischen Literatur aus früher Neuzeit*, Niemeyer, Tübingen, 1989, 79–102.

keresztül nézi a madarat, akkor a tekintettel szembesül. Az anamorfózist ily módon megtapasztaló beszélő ezt követően csaknem megbolondul.²⁵

Wathay fülemüle-verséhez hasonló problematikát fedezhetünk fel Balassi Celia-verseiben. Klaniczay Tibor klasszikus értelmezése szerint ezek a versek a reneszánsz szépségeszmény megbomlásáról tanúskodnak.²⁶ Lacani perspektívában a vágy szubjektumát és a vágy metonimikus működését ismerhetjük fel. Miként a raboskodó költő számára a fülemüle az otthont idézi fel, a szerelmes férfi számára Celia Juliát idézi meg („Két szemem világa, életem csillaga, szívem szerelmem, lelkem, / Kinek módján, nevén, szaván, szép termetén jut eszembe énnekem / Régi nagy szerelmem”). A Juliát a vágy tárgyaként felváltó Celia megjelenése mindenben hasonló Juliáéhoz, mégsem azonos vele. Cupido, azaz a vágy a felelős azért, hogy a vágy tárgyát ferdén, a fantázia által keretezve látja a szerelmes. A Celia-ciklus kilencedik versében ezt a bizonytalanságot fejezi ki, hogy a szerelmes Celiát Juliának *véli*: „Julia szózatját, kerek ábrázatját Cupido úgy mutatja / Celia beszédén, örvendetes képén, hogy mikor szemem látja, / Juliának véli, mikor tekintéli, mert szívemet áltatja.” A fantázia ugyan itt nem omlik össze, mint Wathay versében (azaz a tekintet nem néz vissza), az azonban figyelemre méltó, hogy a Celia-versek után az ösztön, a testi vonzalom versei következnek.²⁷

Bár a Foucault és a Lacan által inspirált megközelítés nagyon is eltérőnek tűnik itt, érdemes megemlíteni, hogy az előbbi episztémékre vonatkozó elmélete és a lacani megközelítés kölcsönösen ki is egészítheti egymást. Foucault elméletéről lacani szemszögből elmondható, hogy a homogén episztémék tételezését a Szimbolikusnak a Valóstól való elválasztása, és a Valósnak az elméletből való kizárása teszi szükségessé vagy lehetségessé. A Valós perspektívájából a történelem nem egymásra következő episztémék története, hanem fokozatosan összeomló és átalakuló Szimbolikus rendek sora. Foucault perspektívájából Lacan szemére az vethető, hogy bár a Szimbolikust történetileg változóna tekinteti, gyakran úgy beszél a Szimbolikus adott formációjáról, mint örökké változatlan rendről.²⁸ Wathay versére visszatérve azt mondhatjuk, hogy a lacani elmélet azt nem szükséges egy episztémé végpontjának látnunk; ehelyett a vágyakozó szubjektum megjelenését, a fantáziára való reflexiót láthatjuk a versben, és ezt tekinthetjük sajátosan reneszánsz vonásának. Az illúzió és lelepleződése ugyanakkor a barokk egy másik nagy témája, a *desengaño* jelensége felé vezet.

²⁵ További példa lehet Hamlet „valóságvesztése”: „Amikor a fantázia összeomlik, a partner undorítóvá válik. Szörnyűség. Például Shakespeare *Hamlet*-jében, a darab közepén Hamlet Opheliára néz és egy pillanatra valóságvesztést él át: micsoda undorító személy. Ami elvész, az pontosan a fantázia támogatása.” Slavoj ŽIŽEK, *Hysteria and Cyberspace. Interview with Ulrich Gutmair and Chris Flor.* <http://www.heise.de/tp/r4/artikel/2/2492/1.htm>. További, a kortárs kultúrából vett példák: Slavoj ŽIŽEK, *Lovagi szerelem és síró játék.* <http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre25/16ziz.htm>.

²⁶ KLANICZAY Tibor, *A szerelem költője = Uő., Reneszánsz és barokk*, Szépirodalmi, Bp., 1961, 273. skk.

²⁷ Erről bővebben: LACZHÁZI Gyula, *A másolat vágya és a vágy másolata Balassi Bálint Celia-verseiben = Traditio renovata. Fiatal kutatók Balassi-konferenciája*, szerk. KISS Farkas Gábor, Bp., 2004, 133–146.

²⁸ Paul Allen MILLER, *Towards a Post-Foucauldian Theory of Discursive Practices, Configurations*, 1999, 211–225.

Ennek példája lehet Koháry István virtuális valósága az *Embernek ételében mértékletesnek kell lenni...* című költeményben. A vers első része egy képzeletbeli lakomát ír le, amelyről azonban csak a vers második felében derül ki, hogy pusztán a képzelet terméke volt. A 41. versszaktól kezdődő elmélkedésben a lakoma hiúságok hiúságaként lepleződik le. Ez a törés adhat okot arra, hogy az anamorfózis fogalmával is kapcsolatba hozzuk a verset. A vigadozással, az utólag üresnek, értéktelennek minősített világgal, az evilági dolgok mulandóságával szemben az aszkézisnek a túlvilági léttel szoros kapcsolatban álló rendje áll. A felébredéskor a vers beszélője azt ismeri fel, hogy a korábban igazi örömöknek tekintett vigadozás nem az: az igazi valóság máshol van, s ennek az igazabb világnak a perspektívájából minősül pusztá látszatnak a vigadozás. Koháry versében azonban nem csak anamorfózisról van szó (tehát arról, hogy a lakoma más perspektívából látszik), hanem desengañoról, a valóságra való ráébredésről is: annak felismeréséről, hogy amit a vers beszélője valóságnak hitt, az nem a valódi valóság, hanem (eltérően Wathay valóságos madarától) álom. A Koháry versében is megfigyelhető desengañot a szakirodalom hagyományosan a kor negatív valóságtapasztalatával hozza kapcsolatba.²⁹ Azt is gondolhatjuk azonban, hogy – legalábbis részben – mediális effektusról van szó. A kora újkor új médiumok elterjedésének kora: a nyomtatott fikció, a modern színpad valamint a vetített képek elterjedése jelentős hatással volt a kora újkori emberek valóságtapasztalatára, csakúgy, mint manapság a hálózat virtuális valósága által felvetett problémák. A valóság új médiumokkal való bővülése visszahat a korábbi koncepciókra, s ez zavarba ejtő lehet: ezért a valóság és fikció viszonyának állandó problematizálása Cervantestől Diderotig, s ezért mondhatja Žižek, hogy a virtuális valóság megjelenésének hatása elsősorban az a felismerés, hogy a valóság mindig is virtuális volt.³⁰

3.

További anamorfózis-példák keresésénél sokkal érdekesebb azonban, ha magát a tekintet fogalmát vizsgáljuk az említett mediális változások összefüggésében. William Egginton a reneszánsz/barokk színházat, a spanyol aranykor irodalmában megfigyelhető mediális változást vizsgálta Lacan tekintet-fogalmát is kamatoztatva. Elemzése a következőképpen foglalható össze. A színpad feltalálása előtt a performansz és a néző világa nem válik el, a (képernyőként funkcionáló) színpad

²⁹ Pl. H. U. Gumbrecht a (nem lacani értelemben vett) imaginárius ontologizálása és a mindennapi élet valótlansítása (Entwirklichung) kettősségeként jellemzi a kort. Hans Ulrich GUMBRECHT, *Eine Geschichte der spanischen Literatur*, I., Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1990, 426.

³⁰ Slavoj ŽIŽEK, *Hysteria and Cyberspace. Interview with Ulrich Gutmair and Chris Flor.* <http://www.heise.de/tp/r4/artikel/2/2492/1.html>. Žižek szerint napjainkban a Szimbolikus dezintegrálódása és az imagináriusnak a Valósra hullása figyelhető meg: ez utóbbi oka az, hogy a technikai médiumok képekkel telítik a világot. Slavoj ŽIŽEK, *Ticklish Subject*, Verso, London, 2000, 374. Ez az elképzelés talán párhuzamba állítható Kittlernek a Valósna a médiumok manipulációjába való bevonására vonatkozó kijelentésével. Žižek szerint ugyanakkor a virtuális valóság pozitív lehetőségeket is rejthet magában, mivel lehetőséget adhat a lehetetlen Valósba tartozó traumatikus ősfantáziája megközelítésére. Lásd Slavoj ŽIŽEK, *The Cyberspace Real.* <http://www.egs.edu/faculty/zizek/zizek-the-cyberspace-real.html>

megjelenésével azonban a néző azt gondolja, hogy a színpadon látható jelenségek mögött van valami lényegi, vágya ezért arra irányul, amit nem lát. Ha a néző a tekintet helyét akarja elfoglalni, azt a pontot, ahonnan hozzáférhető a dolgok lényege, akkor azt is érzékelnie kell, hogy ő maga a tekintet tárgya: ez az élet teatralizálásának forrása. A 16–17. századi színház olyan episztemológiai helyzetet alakított ki, amelyben a nézők nem csak nézik a színpadon látható imaginárius valóságot, azonosulnak vele és vágnak rá, hanem – mintegy a színpadot internalizálva – maguk is szerepet játszanak egy tekintet számára. A színpad episztemológiájának lényege így az, hogy a néző nem csak a színpadon bemutatott értékeket vagy magatartási mintákat teszi magáévá, hanem mindenk előtt a befogadás módját. A néző tehát egyrészt a képernyőn túli valamire vágyik, másrészt saját maga reprezentálására is egy képernyőt alkot – ami természetesen azt is jelenti, hogy valami elrejtve marad. A színpadi előadás nézője ezért hasadt szubjektum. Egginton szerint ezt a hasadt szubjektumot, amelyet Lacan karteziánus szubjektumnak nevez, barokk szubjektumnak is nevezhetnénk. Ezt a barokk szubjektumot a 16. század végi, 17. század eleji új hatalmi technikák hozzák létre; a színpad az ideológiai manipuláció lehetőségfeltételeit teremti meg. A színpad episztemológiájában formálódó barokk szubjektum azonos a modern állam szubjektumával.³¹

Egginton érveléséből úgy tűnik, a lacani tekintet magyarázatot adhat arra, hogyan függ össze a színház tényerésének és az élet teatralizálásának jól ismert párhuzamos jelensége. Érvelése szerint a színház mint új médium is részt vesz a lacani szubjektum kialakulásában. Ez a megközelítés ugyanakkor a barokk propaganda (ideológia) fogalmát is új fénybe helyezheti.

Ennek jelentőségét láthatjuk, ha szemügyre vesszük a *laterna magica* Kittler általi értelmezését. Az újabb médiaelmélet szerint a fikció ontologizálásának és a valóság fikcionalizálásának (Gumbrecht) kialakulásában az optikai médiumoknak is fontos szerepük volt. A korszak tárgyalása fontos helyet kap Friedrich Kittler nemrég magyarul is megjelent *Optikai médiumok* című könyvében is. A barokk vizuális kultúra értelmezésében a Szent Ignác-i elmélkedések, Kircher *laterna magicája* valamint a jezsuita illúzió-színház játszik kulcsszerepet. Az anamorfozissal kapcsolatban a *laterna magica* értelmezése lehet különösen érdekes. Kircher atya és bűvös lámpája meglehetősen furcsa színben tűnik fel Kittler könyvében. A médiatudós szerint

³¹ William EGGINTON, *An Epistemology of the Stage. Theatricality and Subjectivity in Early Modern Spain*, *New Literary History*, 1996, 391–413. A teatralitás elméleti reflexiójaként is olvasható Descartesnak *A lélek szenvedélyeiről* írt értekezése, különösen a 147. cikkelynek a belső emóciókra vonatkozó megállapításai. Lásd Philippe HAMOU, *Descartes: le théâtre des passions*, *Études Epistémè*, 2002/1, 1–19. A karteziánus szubjektum és a kora újkori irodalom, az írott fikció és a színház elterjedése közötti összefüggésre már Hans Ulrich Gumbrecht felhívta a figyelmet, megállapítva, hogy a testnek a kommunikációból való kizárása a kora újkorban egybeesik a fikció, az irodalom kezdetével. Az írott fikció világába ugyanis nem vihetjük magunkkal testünket. Don Quijote örültsége nem más, mint ennek figyelmen kívül hagyása: nem csak a tudata lép át a fikcióba, de a teste is. A bűvképű lovag a testét is magával viszi a valóság és fikció határán túlra: úgy olvassa a lovagregényeket, ahogyan a könyvnyomtatás előtti korban a népnyelvű elbeszéléseket olvasták: a test részvételével. Lásd GUMBRECHT, Hans Ulrich, *Beginn vom 'Literatur' / Abschied vom Körper? = Der Ursprung von Literatur. Medien, Rollen, Kommunikationssituationen zwischen 1450 und 1650*, kiad. SMOLKA-KOERDT, Gisella, SPANGENBERG, Peter M., TILMMANN-BARTYLLA, Dagmar, München, Fink, 1988, 15–50. Egginton érvelése e felismerés lacaniánus átfogalmazásának tekinthető.

Kircher azon írók sorába tartozik, „akik ugyan érdeklődtek a tudomány iránt is, elsősorban azonban a vallásháború résztvevői voltak”, *laterna magicája* pedig a „katonai alap kutatás mellékterméke” volt, amelyet térítésre használt. A Kircherre vonatkozó állítások egy olyan nagyobb narratív keretbe illeszkednek, amely azt igyekszik bizonyítani, hogy a médiumok fejlődésének fő hajtóereje mindig is a hadászat volt. A szerző szerint a technikai médiumokat „az emberi érzékek stratégiai lehengetésére fejlesztették ki”; a médiumok történetének tanulmányozása azzal a belátással szolgálhat, hogy megpillanthatjuk a médiumok mögött megbújó katonai jellegű hatalmat. Művei tanúsága szerint a jezsuita polihisztort a tudományok művelése és tudományos karrierje inkább érdekelte, mint a felekezetek közötti polémiák. Mindenesetre nincsenek meggyőző dokumentumok arra vonatkozóan, hogy az általa leírt *laterna magica* vagy *smicroscopium* segítségével bárkit is megtérített volna. Az *Ars magna lucis et umbrae* című könyvét átlapozva különös szerkezetek, gépek gyűjteményének tűnik, amelyhez a szerző metafizikai keretet illesztett (*Epilogus sive metaphysica lucis et umbrae*). A Kircher-kutatók érdeklődésük és vérmérsékletük szerint vagy a gépeket vagy a metafizikát vizsgálták.³² A *camera obscurá*ról a második kiadásban olvasható leírás és az ezt illusztráló két metszet sok fejtörést okozott a kutatóknak. A feltalálás elsőségének kérdésénél sokkal izgalmasabb az ábrák értelmezése. Aki használt valaha diavetítőt, az könnyen észreveheti, hogy a metszeten a film rossz helyen van: nem a fényforrás és a lencse között, hanem a lencse fényforrással ellentétes oldalán. Vetíteni ugyan így is lehet, de nem célszerű: a nagyítás és a kép minősége messze elmarad a megszokott elrendezéssel elérhető mögött. Vajon a kísérletező kedvű jezsuita ezt nem tudta volna? Vagy a metszetkészítő tévedett? Egyik sem valószínű. Mi lehet a különös elrendezés oka? A rejtély megoldhatatlannak tűnt. Újabban egy holland kutató állt elő – meggyőzően hangzó – magyarázattal, mely szerint Kircher nagyon is tudatosan használta ezeket az ábrákat, amelyek összhangban vannak a metafizikai utószóval.³³ Az utószó számunkra most érdekes metafizikai megállapításai röviden így összegezhetők: Istent (az abszolút Jót) a Nap (az abszolút fény) jelképezi; az abszolút fénynek (*lux*) a másodlagos fénybe (*lumen*) való diffúziója, emanációja több fokozaton keresztül valósul meg, amelyeket a fénynek lencsékben (tükrökön) való törése jelképez: az első világos, áttetsző lencse (tükör) az angyalokat jelképezi, a második, homályos és árnyékot vető az embert. Az ember e metafizika szerint a fény eredetétől távol, homályos, torz világban létezik, amelyben azonban mégis vannak az isteni fényre utaló jelek. Ennek értelmében Kircher bűvös lámpája így írható le: a fény (*lux*) az első áttetsző (angyali) lencsén megtörve jut a második homályos (emberi) lencséhez (a festett üveglap, azaz a „diafilm”), amelyen megtörve

³² Ez utóbbit legbővebben Thomas Leinkauf vizsgálta: Thomas LEINKAUF, *Mundus combinatus: Studien zur Struktur der barocken Universalwissenschaft am Beispiel Athanasius Kirchers SJ (1602–1680)*, Akademie-Verlag, Berlin, 1993, 334–337.

³³ Koen VERMEIR, *The magic of the magic lantern (1660–1700): on analogical demonstration and the visualization of the invisible*, *The British Journal for the History of Science*, 2005, 127–159.

árnyakat vet a falra.³⁴ A „diafilm” furcsa elrendezésének tehát metafizikai alapja van. A bűvös lámpa képe tehát egy másik, a földi léttől különböző világra mutat: egyfajta „analógikus demonstrációként” azt mutatja meg, hogy a homályos, torz földi világban is felfedezhető az isteni fény nyoma.

Kittler médium-történetében a bűvös lámpa az egyház (a hatalom) által működtetett ideológiai eszköz, amely a befogadót az illúzió világába ragadva fejti ki hatását: „a szemközi üvegfalon annak az üveglapnak a projekciós hatását látjuk, amely éppen a petróleumlámpa fénykévéjében áll: egy mezítelen férfit, akit csípőmagasságig lángnyelvek nyaldosnak körül. Talán nem tévedünk, ha azt feltételezzük, hogy ezek a lángok csak a mi modern McLuhanon iskolázott szemünkben jelentik azt, hogy minden médium üzenete maga a médium, adott esetben a petróleumlámpa, és hogy ez az üzenet Kircher kortársai és befogadói esetében valami teljesen mást jelentett, nevezetesen a pokol tüzét.” Ha a petróleumlámpa nem a pokol tüzét jelenti, hanem az isteni fényt, nem csak a fényforrás (metafizikai) minősége változik meg. A lámpa funkcióját és médiatörténeti helyét is másképp kell látnunk. Mindenesetre a feltételezett haditechnikai összefonódás helyett így inkább az anamorfózissal illetve a *desengaño* fogalmával való rokonsága lehet érdekes; hiszen azzal szembesíti a befogadót, hogy a valóságnak tekintett világ illúzió, mely mögött egy másik világ tárul fel. Kircher „diavetítőjét” alaposan szemügyre véve aligha tekinthetjük a barokk médiatechnika tipikus, könnyű általánosításra alapot adó eszközének.³⁵

Kittler felfogásával, mely szerint a hatalom befolyásolja a szubjektumokat azáltal, hogy az illúzióba, azaz az ideologikusan torzított fikcióba ragadja őket, az a baj, hogy nem elég lacani.³⁶ Autonóm egyéneket feltételez, akiket megtéveszt az illúzió által közvetített üzenet, és akik egyforma módon magukévá teszik az érdekeikkel amúgy ellenkező értékrendszert. Ha feltesszük, hogy a tekintet van a kép mögött, akkor az ideológia az lehet, hogy tápot ad a vágynak, de a hasadt szubjektum nem azonosul teljesen a felkínált szubjektumpozícióval.

Másrészt Kircher magyarázata szerint a vetítő anamorfikusan működik, tehát a szubjektivitásra, a perspektivikus látásra ill. valóságtapasztalatra reflektál. (Itt a valóság a „kép”, amelyben megjelenik a csontváz, azaz a „folt”. Ha *desengaño*nak tekintjük, akkor azt mondhatjuk, itt a valódi valóságról derül ki, hogy illúzió, és nem az álom-valóságról, mint Kohárynál.) Kircher magyarázata ezt a tapasztalatot harmonikusan oldja fel, azt hangsúlyozva, hogy lehetséges megpillantani az igazságot. Kircher magyarázata szerint nem az ijesztgetés a *laterna magica* lényege. Lacani szemszögből azt mondhatjuk, a kép tápot ad a fantáziának, a vágynak, azáltal, hogy egy másik világ létezését tételezi. Erről eszünkbe juthat a nagy sikerű *Mátrix* című film és Žižek

³⁴ Athanasius KIRCHER, *Ars magna lucis et umbrae*, Amsterdam, 1671, 795–805.

³⁵ Kittler elméletének ideológiai kritikai vonatkozásairól lásd: Hartmut WINKLER, *Flogging a dead horse? Zum Begriff der Ideologie in der Apparatusdebatte, bei Bolz und Kittler*, <http://www.wcs.uni-paderborn.de/~winkler/flogging.html>.

³⁶ A tekintetet mint a vágy tárgyát csak az újabb filmelmélet fedezte fel. Vö. Joan COPJEC, *The Orthopsychic Subject: Film Theory and the Reception of Lacan*, October, 1989, 53–87.

elemzése, mely szerint amit a film valódi helyzetünkre való ráébredésként mutat be, az valójában ennek pontosan az ellentéte, a létünket fenntartó fundamentális fantázia.³⁷

4.

Ezek a megfontolások a magyar irodalom, pl. Zrínyi esetében is kamatoztathatók lehetnek. Klaniczay Tibor jól ismert megfogalmazása szerint Zrínyi *Szigeti veszedelme* „a valóság illúziójában” tartja fogva olvasóját³⁸, hiszen a heroikus barokkra jellemző propagandisztikus jelleg „megköveteli, hogy az irreális téma a valóság látszatát öltse magára”, s ezért a barokk műalkotások „a valóságnak hitt vízióba” ragadják az embert³⁹. Ezek a megállapítások látszat és való, fikció és valóság a Zrínyi-monográfiában egyébként meghatározó visszatükrözés-elmélettől alapvetően különböző viszonyát sejteti, s a túlvilági lét árnyékának tekintett valóság és az ennek látszataként, utánzásaként értelmezett műalkotás közötti határ kérdéssé válása felé mutat, melyet a korban a legnagyobb erővel a nagy világszínház ontológiai metaforájával ragadtak meg. Klaniczay szerint a racionális hatáskeltés az érzelmi hatással kiegészülve képezi a barokk eposz hatásmechanizmusának alapját. Ebben nem nehéz felismernünk a retorikai hatásmodell érvényesülésének ki nem mondott elismerését, hiszen a kora újkor kultúrájában meghatározó szerepű retorikai elmélet szerint a szónok érveivel, jellemével és a befogadók érzelmeinek felkorbácsolásával ill. lecsendesítésével érheti el célját (pragmata, éthosz, pathosz), tehát racionális és affektív hatást céloz meg. Figyelemre méltó, hogy a szándékolt érzelmi hatásról szólva Klaniczay rámutat a barokk irodalomnak újabban a médiatörténeti kutatások összefüggésében nagy érdeklődést keltő érzékiségére és vizualitására, a multimedialitásnak és általában az érzéki megjelenítésnek a mű hatásmechanizmusában játszott szerepére is. A „barokk lényegéhez tartozó jelenség, hogy a figyelmes olvasó akaratlanul is sokféle érzéki hatásnak van kitéve, nemcsak egy szép szöveget olvas, de érzékletesen átélni kényszerül a költő által leírtakat”⁴⁰; „A barokk műalkotás igyekszik egyszerre több művészeti ág lehetőségeit felhasználni [...]. Zenéből és drámából így születik meg éppen a barokk jóvoltából az opera, de zenei hatásra törekszik a vers is, drámai igénnyel lép fel a falfestmény és így tovább. A *Szigeti veszedelem*, ámbár szigorúan megmarad az eposz műfaji keretei között, szintén magába olvaszt egyet s mást egyéb művészetek eredményeiből.”⁴¹ A *Szigeti veszedelem* esetében a teátrummal, az operával és a festészettel kapcsolatos érzéki effektusokat emeli ki, mindezeket végül a barokk általa legfontosabb jegyeként megnevezett propagandisztikus jellegével hozva kapcsolatba. A

³⁷ Slavoj ŽIŽEK, *The Matrix or the Two Sides of Perversion*, <http://www.egs.edu/faculty/Žižek/Žižek-the-matrix-or-two-sides-of-perversion.html>.

³⁸ KLANICZAY Tibor, *A heroikus és küzdő magatartás a barokk költészetben* = Uő., *A múlt nagy korszakai*, Szépirodalmi, Bp., 1973, 337–352; itt: 347.

³⁹ KLANICZAY Tibor, *Zrínyi Miklós*, Akadémiai, Bp., 1964², 307.

⁴⁰ KLANICZAY, *Zrínyi*, 310.

⁴¹ Uő.

propagandisztikus terminus értelmét Klaniczay abból a Guido Morpurgo-Tagliabue által megfogalmazott nézetből vezette le, miszerint a barokk költészet a horatiusi tanítási és gyönyörködtetni elv megbomlott egyensúlyának helyreállítására tett kísérlet, mely során „a két szempont harmóniája helyett vagy az egyik vagy a másik került túlsúlyba az egyes művekben.”⁴² A propagandisztikus jelleg a docere elv előtérbe kerülését jelenti a delectare rovására: a barokk költő ennek „az elhitetésre, meggyőzésre, a cselekvést érlelő hatás kiváltására irányuló hatásfunkciónak rendeli alá az értelmi és az érzelmi hatáskeltés eszközeit. Mégsem pusztán új terminológiáról van szó. A docere konkrét értelmét politikai kontextusban, az empirikus valóságban előidézni szándékozott pragmatikus hatásként nyeri el, szemben Morpurgo-Tagliabue eredeti nézeteivel, amely a docere vagy a delectare funkciót előtérbe helyező művészetet egyaránt az emberi pszichének a korra jellemző igényeire vezette vissza, ily módon a barokk fikciók antropológiai értelmezése felé is lehetőséget nyitva.

A szakirodalom eddig kevésbé foglalkozott a *Szigeti veszedelem* metafikciós rétegével, jóllehet igen fontos, hogy az elbeszélő megtöri az illúziót. A metafikció arra hívja fel a figyelmet, hogy a történet perspektivikusan van elmesélve, ami ellenkezik az eposznak hagyományosan tulajdonított objektivitással. A *Szigeti veszedelem* metafikciós rétege éppen azt emeli ki, hogy nem egyszerű, szóbeli történetmesélésről van szó (mint pl. a históriás ének esetében), hanem írott fikcióról. A kora újkor az írott fikció meggyökeresedésének kora, s a *Szigeti veszedelem* reflektál is erre a performansz és a színpad episztemológiája közötti változáshoz hasonló jelentőségű folyamatra.

A fikcionális jelleg megerősítésével kapcsolatban érdemes utalni a Syrena-kötet és a benne foglalt eposz műfaji értelemben vett újdonság-jellegére a magyar irodalomban. Az illúzió illúzióként való „leleplezése”, az a tény, hogy az író bepillantást enged saját műhelyébe és látni engedi, hogyan készül a mű, annak fikció-jellegét nyomatékosítja: ennek a befogadás tekintetében is megvan a maga funkciója. Az elbeszélő történethez való viszonya explicit módon példát is mutat az olvasónak, hogyan kell viszonyulnia a történethez, hogyan kell befogadnia azt. Ez a minta a szövegben „a narráció közhelyes fordulataiban”, az átélésekben, beleélésekben nyilvánul meg⁴³: ezek a befogadói szerepre vonatkozó utalások is. Ne feledjük, a *Szigeti veszedelem* az első magyar nyelvű eposz: befogadása, éppen a kor magyar irodalmában újszerű poétikai megformáltsága miatt, más olvasói attitűdöt igényelt, mint például a nagyrészt tényeket közlő, a szóbeli előadáshoz igazodó históriás énekeké. A *Szigeti veszedelem* további érdekes vonása, hogy benne nem csak az

⁴² Guido MORPURGO-TAGLIABUE, *Aristotelismo e barocco = Retorica e barocco. Atti del III. Congresso Internazionale di Studi Umanistici Venezia 15–18 giugno 1954*, szerk. Enrico CASTELLI, Centro Internazionale di Studi Umanistici, Roma, 1955, 119–196; KLANICZAY Tibor, *A heroikus és küzdő magatartás a barokk költészetben*, 350.

⁴³ KOVÁCS Sándor Iván, „Ha mit az én magyar verseim tehetnek“. *A személyesség és az elbeszélő megszólalásai Zrínyi eposzában*, Irodalomtörténet, 1998, 181-209; itt: 190.

elbeszélő jelenik meg (eltérően a vergiliusi és a tassói modelltől), hanem a befogadó alakja is: „Már én mágnesküvem portushoz hoz engem, / Szerencsésen jüttem által ez tengeren, / Immár barátimat az parton esmerem, / Mellyek nagy örömmel jüttek énelőmben” (XIV, 3). Az örvendező barátok – mint arra Kovács Sándor Iván felhívta a figyelmet – a dedikáció címzettjei, a magyar nemesség, tehát a leendő olvasók.⁴⁴ A befogadó alakjának megjelenítése Ariosto-imitáció: az olasz modellel összevetve azt tapasztaljuk, hogy egyrészt Zrínyi kiküszöbölte az *Őrjöngő Loránd*ban a befogadó attitűdjében megjelenő bizonytalanságot, másrészt a *Szigeti veszedelem* elbeszélője Ariostóétól eltérően nem művét önkényesen létrehozó, Istenhez hasonló teremtőként ábrázolja magát, hanem ihletett költőként. Az ihletett szerző alakja lehetőséget ad arra, hogy az elbeszélő alakja úgy jelenjen meg, hogy ez nem vezet a történet kontingens voltához; lehetővé teszi a mű fiktív jellegének megerősítését anélkül, hogy ezzel a mintaszerűség programja veszélybe kerülne.⁴⁵

Mindezt azért szükséges itt megemlíteni, mert ezek e megfontolások lehetővé teszik, hogy az írott fikció kora újkori térnyerése, jelen esetben a históriás énekek után fellépő eposz esetében a befogadói szubjektum oldalán az Egginton által a színház és a performansz által megkövetelt befogadói minták különbségeként leírtakhoz hasonló változást tételezzünk fel. Lacan érvelését a médiatörténet számára megfordítva azt is mondhatjuk, hogy az írott fikció terjedése, csakúgy mint a színpad vagy a *laterna magica* (ha nem is Kircheré) is részt vesz a lacani szubjektum kialakításában: a médiumok által ideológialag befolyásolható szubjektum jön létre így. Másrészt Lacant követve a feltételezett propagandisztikus szándék mérlegelésekor nem azt kellene vizsgálnunk, hogyan ragad az eposz az illúzió világába (minden fikció ezt teszi, sőt mindig is az illúzió világában vagyunk), hanem azt, mit tesz a tekintettel és a vággyal.⁴⁶ A propagandisztikus jelleg így talán a Valóssal (a tekintettel) való találkozás elkerülésében lenne keresendő.⁴⁷

⁴⁴ KOVÁCS Sándor Iván, *Az író Zrínyi Miklós*, Bp., 2006, 245.

⁴⁵ Erről bővebben: LACZHÁZI Gyula, „*Mellyet Isten lölke elmémben befuja*” - az isteni inspiráció Zrínyi „*Szigeti veszedelmé*”-ben, *Irodalomtörténet*, 2006, 565-576.

⁴⁶ A tekintet fogalmának szövegek olvasására való alkalmazhatóságáról lásd Slavoj ŽIŽEK, *Looking Awry: an introduction to Jacques Lacan through popular culture*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1992, 91).

⁴⁷ Tekintet és ideológia viszonyának filmelméleti értelmezéséről lásd Tod MCGOWAN, *Looking for the Gaze: Lacanian Film Theory and its Vicissitudes*, *Cinema Journal*, 2003, 27-47.