

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

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

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

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

 HELIKON

TÓTH-IZSÓ ZSUSZANNA

toth.izso.zsuzsi@gmail.com

ORCID: 0000-0001-8966-9947

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

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

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

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

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

zetekben gazdag és aprólékosan kidolgozott tartalomnak.

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

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

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

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

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

HELIKON

BARTHA-KOVÁCS KATALIN

felibieme@freemail.hu

ORCID: 0000-0002-4852-2006

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

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

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

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

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

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