

megragadható tudásnak alárendelt képről beszélhetünk (mely művészettudósi szóházasító szenvedélyt korrigálja Max Imdahl a csakis képi értelemre vonatkozó, egytagú „ikonika” terminussal.)

Érdekes ebben az összefüggésben a Belting által jeleméleti szempontból körüljárt úrvacsoravita, hogy tudniillik: „Vajon a kenyér, amelynek külső megjelenése a »szóra épülő« liturgia folyamán mit sem változott, az Úr valóságos *testvé* vált-e, amelyről belsőleg lehet *képet* alkotni, vagy megőrizte pusztá *jel* voltát?” (243 – kiemelések: B. S.) A reformátorok, mint tudjuk, rövidre zárták a test, a szó, a kép és a jel összetett kérdéskörét, azaz „bűcsüt vettek a kép és a test minden ambivalenciájától, amelyet a katolikus gondolkodás dédelgetett, és a jel és test kontrasztja mellett döntöttek.” (245) A puritán jel nem tart igényt a kép státusára, azaz nem kíván kapcsolatba lépni a testtel, miáltal le is mond a mimetikus ábrázolás ambivalens értékeiről: szépségeiről és veszélyeiről, veszélyes szépségeiről. Ám ha – Luther nyomán – a *sola scriptura* értelmében „a szó megtisztította a belső képeket, nyugodtan meghagyhatók a külső képek is”; ami egyfelől azt jelenti, hogy nem feltétlenül muszáj lerombolni a katolikus ábrázolásokat, másfelől pedig megengedi, hogy lehet úgynevezett protestáns képeket is készíteni (miként Luther festőbarátja, Cranach teszi), amelyek „jelszerűségüknek köszönhetően [...] mentesek [...] a csábérotól, mely a régi képekben ott lappang.” (235) A protestáns kép mint *jelszerű kép* végső soron titoktalanítja a katolikus képet mint *testszerű képet*, amennyiben a szóból értő lélekbe/szívbe számúzi a hit igazságát. Ez a szóelvű képfelfogás majd más és más összefüggésekben, újra és újra feltűnik a művészetek történetében; így például – messzire nyúlva – Duchamp nem retinának szóló, antiszenzualista, hiperintellektuális művészetében, vagy éppen a Kandinszkij-féle festészet szellemi igényű absztrakciójában.

Noha a „jel és test kontrasztjában” fogant protestáns képfelfogás jóvoltából akár oda is hagyhatjuk a „képvita mint hitvita” harcok paradigmáját. Mert – teszi fel a kérdést Belting – miért csak ikonoklasmusról (*képrömbölésről*) és idolátriáról (*bálványimádásról*) beszélünk; miért nem beszélünk idoloklasmusról (*bálványrombolásról*) és ikolátriáról (*képmádatról*)? Feltehetően azért, mert – szól a kézenfekvő (kép-)antropológiai bölcsesség – „az idolkok a mások képei, az ikonok a saját képeink.” (255) Ám ha – visszakozva az ókeresztény zsinatok jegyzőkönyveire – nem fokozzuk mértéken felül a képek iránti szenvedélyes elköteleződés mértékét, azaz nem imádatról (*latreia*), hanem csupán tiszteletéről (*proszkúnészis*) beszélünk, és nem is a bálványok vagy látszatok (*eidolon*), hanem az igaz hitben fogant képek (*eikón*) vonatkozásában, akkor például kedvünket lelhetjük Erhard Schön 1530-as fametszetében, aki „egyszerre kezelte iróniával mind a képkultuszt, mind az ellene irányuló képrömbölést”, és aki szerint „a képrömbölés [...] csupán a mértéken felüli képtisztelet »azaz imádat« másik oldala, s egyszerre alapszik félreértésen és a képekkel való visszaélésen.” (259) Tekintsünk hát el a szélsőségtől, és figyeljünk inkább mindarra, ami mértékes és kiegyen-

súlyozott: a képek *arányos tiszteletének* különböző formáira (és így persze Isten *végtelen imádatának* gazdag lehetőségeire). Mert ha szakítunk a gyűlölet és imádat rossz dichotómiájával, akkor a képek politikájának finomabb változataira bukkanhatunk; így például a bibliai idézetek és könyvillusztrációk protestáns stílusú együttműködésére; vagy éppen a Belting által röviden elemzett evangélikus oltárképek szónak elkötelezett vizualitására. És innen nézve csakis szelídebb hangfekvésű, analitikusabb jellegű kérdések tehetők fel; mint például az alábbi: „A művészek a reformációban el kellett dönteni, hogy evangélikus vagy katolikus módon akar-e festeni. E képvitából fakad a kétféle német művészet léte.” (269) Továbbá, vonhatjuk le a gondolatmenet általánosabb tanulságát, a kép, a vizualitás interkonfessionális mezején módunk lehet szelíden, értelmesen és élvezetesen kommunikálni egymással, saját magunk mindenkor másikkal, akár még nagyon – nagyon-nagyon – másikkal is.

Ám ha továbbra is ragaszkodnánk az igaz *eikón* és a csalfa *eidolon* közötti különbségtevéshez, még akkor is fennáll annak lehetősége, hogy mondjuk Jean Baudrillard nyomába szegődve némiképpen mérsékeljük, vagy egyenesen kioltjuk azok ellentétét – az igazságsemleges – mivel a referenciális vagy autoreferenciális – szimulákrum fogalmának bevezetésével; ahogyan arra még könyve legelején Belting hivatkozik: „Ikonok és idolumok különbsége összeomlik, ha a képek a valóságot csupán színlelik, mintha nélkülük már nem is létezne valóság.” (18) A szimulákrumként felfogott művészeti és vizuális jelenségek mögött persze, ha nem is magát az igazságot, de valamiféle politikai vagy gazdasági szándékot, ideológiát mégiscsak sejdíthetünk. A fogyasztói szokásokat felmérő és alakító képpolitika látványos formáinak tűnhetnek például az egyesült államokbeli vallási missziók szemet gyönyörködtető és lelket megindító vizuális szimulákrumai – miáltal a keresztény kultúra örök témái, mint amilyen Krisztus „hiteles képének” toposza, mégiscsak visszalopakodnak az ezredforduló hipertrófikus alakzatokban bővelkedő vizuális (tömeg)kultúrájába, az egyidejű élvezésre és fogyasztásra sarkalló, hol rafináltabb, hol durvább eszközökkel dolgozó szimulákrumok médiavilágába. Mert miért volna kivétel mondjuk a vallásos giccs az általános érvényű megállapítás jókora tárgykörétől?: „Mivel tudjuk, hogy a képek üresek, élvezzük a fikciót, amellyel elkápráztatnak.” (29)

De ezek a kérdések már messzire vezetnének. Olyan, egyébként nem is túl távoli területekre, ahol valószínűleg könnyebben boldogulnánk, teszem azt, a képteoretikus W. J. Thomas Mitchell politikaorientált analíziseinek – még akár Krisztus-ügyben is – hasznosítható tanulságaival.

Gyenge Zoltán

## Az iróniáról nem-ironikusan

(Bazsányi Sándor: „Fehéret, feketét, tarkát...”  
Változatok az iróniára. Kalligram, 2009)



„A szókratészi irónia az egyetlen, valóban szándékoltan és mégis józanul megfontolt elváltoztatás. Egyképp lehetetlen a kimódolása és az elárulása. Aki nem képes rá, annak számára a legnyíltabb színvállás után is talány marad. Senkit meg nem téveszt ez az irónia, csupán azokat, akik megtévesztésnek hiszik, és vagy örvendeznek a pompás móka láttán, mellyel az egész világot bolonddá teszik itt, vagy mérgesek lesznek, ha rájönnek, hogy itt őket is be akarták csapni. Minden

merő komolyság és minden merő tréfa.” – írja Schlegel a híres 108-as töredékben. Ezzel persze ki is jelöli az utat mindazok számára, akik valamilyen módon foglalkozni akarnak az irónia kérdésével. Azaz egyrészt ismerniük kell a szókratészi felfogás lényegét, ami persze nem választható el a platonitól, másrészt éppen a schlegeli megjegyzés alapján nem vonatkoztathatnak el a német romantika által újra felfedezett és újraértelmezett irónia felfogásától. Engedtessek meg ehhez egy megjegyzés: Kierkegaard iróniafogalmát én ugyanide sorolom. De erről később.

Bazsányi Sándor új könyvének az alcíme a következő: *Változatok az iróniára*. A címet, ha alcím is, illik komolyan venni, ezért ezek alapján a könyv – akkor is, ha közvetlenül nincs is mindenhol jelen az irónia boncolgatása – az iróniával összefüggésben három nagy tematikus részre osztható. Az első rész (a bevezetés is) az irónia elméleti megalapozását és annak Bazsányi-féle értelmezését tartalmazza. A másodiknak azt a címet lehetne adni, hogy *ironia in actu*, amelyben a központi elem a „gyakorlati alkalmazhatóság”, azaz itt elemzéseket olvashatunk Kertészről Spirón át Závadáig, az iróniával hol szoros, hol tág összefüggésben. Tanulmányok, elemzések szubjektív szemszögből, de mégis megmaradva a tárgyilagos tanulmányok keretei között. A harmadik rész pedig csak a szubjektív nézőpontot mutatja fel, de erről később.

Bazsányi egy számomra nagyon is szimpatikus felütéssel kezd: vitába száll azzal, akivel nem szokás. Kantnak a retorikáról tett megállapítását ugyanis „feszesen analitikus leírásnak” nevezi, és kimondja, hogy a königsbergi filozófusnak nincs feltétlenül igaza akkor, amikor a „megítélés szabadságát” látja csorbulni a szónok ékesszólásában. Ezzel szemben a szerző rámutat arra a nem elhanyagolható tényre, hogy a retorika és a költészet alapvetően egy gyökérből ered, amelynek két megkülönböztetendő,

de nem egymással szemben álló kommunikációs formájáról van szó. Ami azért fontos, mert az irónia ezen a szinten járulhat hozzá ahhoz, hogy a kommunikációs alakzatok fellazuljanak és új kifejeződési alakot találjanak.

Bazsányi a görögök alapján leírja az irónia különböző formáit, értelmezési lehetőségeit, ugyanakkor világosan látható, hogy azok egy elemre vezethetők vissza, amit az „eironeia” eredeti jelentése is takar: a nemtudás színlelése, a „mást gondol és mást mond” intenciójára. Ebben a körben – erre egyébként a bevezetés híján írt bevezetés nagyon röviden szintén kitér – érdemes utalni a 19. század legnagyobb ironikusára, Kierkegaardra, aki nem átalott egy egész disszertációt ennek a kérdésnek szentelni, és akit „koppenhágai Szókratésznek” is neveztek, nem utolsósorban azért, mert antik előképét követően ő volt képes igazán arra, hogy a szókratészi iróniát a műveiben szókratészi alakzatként használja. Nem szabad elhanyagolnunk azonban azt a különbséget – igen érdekes, hogy ezzel az elemző írások kevésbé foglalkoznak – miszerint a szókratészi irónia megnyilvánulása verbális formát öltött, míg mindenki más, kiváltképp Kierkegaard, az írásban megjelenő iróniát és humort fejleszti mesteri szintre. Persze rögtön ellent lehet ennek mondani azzal, hogy a szókratészi irónia is leírt formában vált ismertté, de ezzel együtt – és erre éppen Kierkegaard-t felhasználva kell utalnunk – annak telosza a verbális meggyőzés volt, azaz, ahogy arra egy korábbi írásomban rámutattam, az iróniának volt egy világosan megkülönböztethető *metodikai* és *ontológiai* vetülete. Ennek köszönhető, hogy Kierkegaard elsődlegesen az elsőre koncentrált, ha Szókratészről van szó, és éppen ezzel összefüggésben fejt ki, hogy – szemben Schleiermacher megállapításával (mely viszont Arisztotelészre utal vissza) – nem igaz, hogy a szókratikus dialógusoknak nincs eredményük, igenis van, csak az „negatív eredmény”. Ezzel együtt az irónia „világtörténeti jelentőséget” kap, mégpedig azért, hogy a Kierkegaard által külsőnek nevezett valóságot (à la Hegel) megkülönbözteti a belső, igaz világtól, amelyet aztán az egzisztencia, szubjektum, individuum vagy egyszerűen a bensőségesség kategóriáival ír körül.

Bazsányit ebben a vonatkozásban a kierkegaard-i iróniából ugyancsak az első vetület érdekli, és főként a „megzabolázott irónia”, amely viszont nehezen értelmezhető a belső és a külső világ egymást afficiáló és egyben elválasztó viszonya nélkül, amikor is az irónia „végtelen és abszolút negativitása” (Kierkegaard) a szubjektivitás szabadságának végső alapját adja, azaz amidőn a szubjektum „mentes a kötöttségektől”. Igen ám, de a külsőtől való mentesség nem jelenti a korlátozatlanságot, ezt egyetlen filozófia sem állítja (vagy amelyik ezt állítja, az régen nem filozófia), hanem Schelling szép gondolatát felhasználva: ekkor saját törvényeihez kötött és önkéntesen igenli azt, ami szükségszerű. Azaz az irónia nem jelenthet megzabolázhatatlanságot, mert akkor önmagát szüntetné meg, számolná fel, akár metodológiai értelemben, akár másképp – gondoljunk arra a szigorúan feszes határokra, amelyekben az agora vitái zajlanak –, de ontológiai vonatkozásban semmiképp. És ezért vitázom azzal, hogy az

ironia negativitása Szókratész életében felszámolhatatlan, ha a mögötte felbukkanó világra pillantást vetünk.

Nagyszerű platóni dialóguselemzésekkel nyit az első rész, nem utolsósorban Kalliklész és Szókratész vitájának az elemzése izgalmas, igaz, már önmagában a kétféle, egymástól gyökeresen eltérő etikai felvetés is alapvető kérdéseket fogalmaz meg. Mintha – ahogy egyesek állítják (pl. Vajda Mihály) – Kalliklész Nietzsche antik előképe lenne. A szofista etika (egyik) radikális megfogalmazása szerint a törvények csak arra jók, hogy az erősebb és tehetségesebb embereket erőszakosan az egyenrangúság bilincsébe kössék. Hogy kik hozzák ezeket a törvényeket? Természetesen a „tömeg”, mivel „ők maguk mint hitványabbak, boldogan beérik az egyenlő mértékkel” (Platón). A theszei és phüszei kettősségből eredő eltérő tanokat (ld. Antiphon versus Thraszümakhosz) alapparadigmaként kell kezelnünk, és egyetértek Bazsányival: „a szókratészi etika nem talál fogást a kalliklészi phüszisz-elven”. Ahogy ez igaz az Alkibiadész–Szókratész-kapcsolatra is, amelyet Bazsányi egy „hiányos” Nadas-idézetten keresztül elemez, aki egyszerűen le hagyja az egyik Platón-idézetből az utolsó mondatot. A szerző pontosan mutat rá Nadas hiányosságának okaira. Én egy kissé még tovább is mennék. Arra, hogy Nadas a kölcsönösség hiányát érzékeli Szókratész és Alkibiadész kapcsolatában, azt mondhatnánk: „na persze”. De itt nem ez a lényeg. Hanem az, amit például Ficino ismerete adhat/na, ugyanis a platóni szerelem gondolata nélküle nem létezne. Nádással szemben – bár Ficinora nem hivatkozik – Bazsányi tudja ezt, és ezen a történeten keresztül pontos leírását adja az erasztész és erómenosz viszonyának, ahol a tudásra vágyó ifjú szerelmét a tudásvágy mozgatja, míg a bölcs férfi a tudásért cserébe a testi szerelmet akarja. Mi ebben a probléma? Amikor a tudásban legalább annyira jelen van érosz, mint a testi vágyban. Mindenki tudja ezt, aki hallott már tudás-„vágy”-ról. A filozófia maga is erotikus vágyat hordoz, sőt az is okozhat kielégülést és boldogságot, ha valaki gondolkozik. (Ki kell próbálni.) Bazsányi ezzel együtt új elemet köt az értelmezéshez, ami éppen az ironia. Ez alapján igaznak látszik, hogy a tényleges aszimmetriát pontosan az ironiához való viszony (megértés és meg nem értés) szolgáltatja, és nem a vágy eltérő státusza.

A szerző különbséget tesz *ironia contraria* és *ironia alia* között, az első az, amikor éppen az ellenkezőjét mondjuk annak, amit gondolunk, a második, amikor elrejtjük az igazi mondanót. Nos, azt azért hozzá kell tennünk, a kettő egymással abban érintkezik, hogy lényege szerint mindkettőben van valami, ami rejtőzködik, úgy is mondhatnánk: minden *ironia contraria* egyben *ironia alia*, fordítva viszont nem feltétlenül. És pontosan ez adja az ironia titokzatos, s egyben vonzó jellegét.

Az első rész talán legnagyobb elemzése Vermeerhez kötődik. A szerző alaposan utánajárt a hozzá kötődő elemzéseknek, és megpróbálja a titokzatos defü festőt ironikus viszonyon keresztül értelmezni. Vermeer egyébként is kurrens téma lett. Gondoljunk csak a filmre vagy a nemrég megjelent, Han van

Meegeren Vermeer-hamisításával foglalkozó könyvre, amelyet még hitvány és tucatárak forgalmazására szakosodott boltokban is meg lehet kapni. Vermeer nem titokzatos, hanem ő maga a titok. Életében nagyjából ötven képet festett, és harmincegyen-hány kép maradt fenn tőle. És azok mindegyikének az eredete sem biztos. Ez vette rá a zseniális Meegerent, hogy ne egy-egy képét hamisítsa, hanem „bebújva” Vermeer bőrébe, „megfesse” egy ismeretlen korszakának képeit à la Vermeer: azaz maga is „vermeerizálódjon”, és ezzel persze hozzájáruljon a 20. század Vermeer-kultuszához.

A kétszáz évig gyakorlatilag teljesen elfelejtett festő aztán egyszer hirtelen „aktuális” lesz, és hódít. Olyannyira, hogy van Gogh mellett talán az egyik legkeresettebb árucikké vált a képzőművészeti piacon – nem utolsósorban Stewart Gardner és J. P. Morgan vetélkedésének köszönhetően. Jóllehet az ember – e két karvaly helyett – inkább emlékezik szívesebben a Vermeer nagyságát ugyancsak felismerő Marcel Proustra. A lényeg azonban, hogy folyamatosan jelennek meg értelmezések, képeinek magyarázatai, könyvtárnyi irodalom róla és vele kapcsolatban. Bazsányi azonban túllép a mindenki által hangoztatott „kép a képben” elemzésen, ami persze evidencia, de itt azért ennél többről van szó: egy olyan képi ironiáról, amely a jelentéstartalmat ennél sokkal bonyolultabbá teszi. Finom a distinkció az *exemplum* (mint kívülről vett bizonyíték) és az *argumentum* (mint belső bizonyíték) között. Továbbmenve: az *exemplum simile*, az *exemplum dissimile* és az *exemplum contrarium* (hasonló, nem hasonlóelvű és ellentétes példa) a szerző szerint ebből kettő (*contrarium*, *dissimile*) hozható kapcsolatba az ironia két alakzatával. Mindezek alapján érdemes egyfajta vizuális jelentésszóródásról is beszélnünk, mégpedig az *ironia alia* értelmében, aminek megfelelően a vermeeri látszólagos realizmus egy leplezett szimbolizmust takar, amely a látvánnyal többnyire ellentétes (én inkább azt mondanám: eltakart) erkölcsi üzenetet hordoz. Bazsányi a „hová tűnt Cupido?” felkiáltással kérdez rá erre a leplezett szimbolizmusra, avagy képi ironiára. Ugyanis Vermeer több képén kifejezetten vagy rejtett alakzatban ikonológiai háttérként megjelenik Cupido alakja. Vermeer kiindulása E. Otto Vænius *Amorum Emblemata* című műve (Antwerpen, 1608). A képen Cupido, profilban, felemelt bal kezében kis táblát tart, rajta 1-es számmal. A lába alatt másik tábla, 2-től 10-ig számokkal. Vermeer több festményén is a háttérben ezt a képet használja, de más és más megjelenésben. Azaz a „kép a képben” valami ennél is továbbmutató jelentéstartalmat hordoz, éppen a képi ironia jellegénél fogva: „az ábrázolás magát az ábrázolást, az ábrázolás keretfeltételét, közegét és módját ábrázolja. A láthatóság még be nem festett, jobban mondva: figurálisan még be nem telített övezetét.” Egy olyan jelentésmezőt, amely az elsődleges, szenuálisan felfogott mögött egy olyan – ha úgy tetszik – intelligibilis közegre utal, amely magát, ezt a Vermeernek nevezett titkot rejt. A szerző éppen ebből kiindulva állítja teljes joggal, hogy ebből ered az a széles értelmezési szabadság, amely a holland zsánerfestészet látszólagos realizmusa mögé rejtett szimbolizmusán

alapul. Ezt mutatja be egy másik fejezet a *Mérleget tartó nő* című festmény példájában.

A második rész jobbára irodalmi esettanulmányokból áll. Ezek közül az egyik Kertész *Sorstalanság* című regényével foglalkozik. Amilyen „sorsa” van a *Sorstalanságnak*, az ember úgy gondolhatná, sok újat már nem lehet írni róla. Van egy Nobel-díj, egy ünneplő és egy harsányan hörgő tömeg, egy megkeseredettnek tűnő szerző, egy félresikerült filmadaptáció, amely sokat rontott/ront a könyv honi helyzetén (aki megnézi a giccsbe forduló Koltai-opust, az nemigen fogja ezt az egyébként nagyszerű könyvet elolvasni – és joggal). A Nietzschét csodásan fordító Kertész (engedtessek meg nekem: folyamatosan az az érzésem, hogy *A tragédia születése* folyamatosan ott van Kertész műveinek a háttérben) művészien bánik a szavakkal, egyetlen szó sem véletlen, a keret feszes, semmi sincs – hegeli értelemben – ami nem volna benne szükségszerű, semmi sem hagyható el belőle, semmi sem adható hozzá. Így teljes, entelegeia – a szó arisztotelészi értelmében. Bazsányi jó érzékkel egy kifejezésre, a „boldogság”-ra kérdez rá. Mit is jelent a „koncentrációs táborok boldogsága”? Mi itt a boldogság? Nem blaszfémia? Persze, ha olyasvalaki mondja, aki maga is közlő tapasztalta, hogy mit jelent a „Jedem das Seine”, akkor ezt talán érdemes komolyan venni, és a „mi”-re is rákérdezni a „miért” mellett. Nehezen dönthető el Bazsányi szerint, hogy itt az *ironia contraria* vagy az *ironia alia* működik, vagy – tehetnénk hozzá naivan – éppen a valóság a maga egészében. Egy olyan, esetleg valóságosan létező tudatállapot, amelyről egy egykori auschwitz-i fogoly, a későbbi nagyszerű gondolkodó, Viktor Frankl beszél, aki azt az emberi alkalmazkodóképességet emelte ki, mely a folyamatos leromlással egyenes arányban növekedhet, majd pedig azt hangsúlyozta, hogy a túlélés érdekében az ember elképesztő dolgokra képes, még arra is, hogy máshonnan nézve paradox nézőpontot teremtsen, ahonnan az egész teljesen másnak látszik, mint ahogy azt „normálisan” vélnék.

Vagy egy másik írás – ugyancsak az ironia kapcsán – Nadas Péterhez kötődik. Bár a szerző maga jegyzi meg, hogy Nadasnál az ironia és a humor többek szerint csaknem ismeretlen, ő mégis a „saját halál” leírásában felfedezni véli ezt. És valószínűleg igaz is van. Hiszen nincs másról szó, mint a saját test harmadik szemmel (mely persze nem idegen – és ez paradox) szemlélése és bemutatása, ami nem történhet másképp, csak ironikusan, az ironiának abban a kierkegaard-i értelmében is, miszerint az ironia szubjektív distanciateremtése teszi lehetővé a belső külsőként való szemlélését is. Talán kevésbé lehet ezt felfedezni a *Párhuzamos történetekben*, bár a szerző itt is megtalálni látszik, amikor egy felvállaltan platóni fordulattal élve azt mondja: „Nadasnál nem a lepel kerül le az emberi testről, hanem maga az emberi test válik lepellé.” És ha ezt a fentebbi distanciateremtés vonatkozásában vesszük, igaz is lehet.

És végül a *Függelék*. Talán ez a legproblematikusabb. Itt is van műelemzés, fiktív vita, egy valóságos vita lenyomata (amelynek

az előzményéről külön kell tájékozódunk), színházkritika, vagy egy Wass Albert-„dolgozat”, szóval nem teljesen világos a válogatás és idefűzés célja. Bár helyenként briliáns megoldások vannak bennük, nem lehet eldönteni, hogy a *Függelékbe* függesztett függő írások milyen okból kerültek ide, és nem máshová, hisz mondhatnánk: ez is „ironia in actu”, de azt már a második részre megtettük.

Aztán az olvasó a fejéhez kap, és megnézi a könyv címét *Fehéret, feketét*. . . – na, és ez lesz akkor a „tarka”, s rögtön meg is nyugszik. Már ha egyáltalán nyugalomra van szüksége.

Olvassa el, aki nem hiszi, vagy csak járjon utána – ez egy jó könyv. És ez most nem volt ironia.

Sántha József

## A gyöngy metafizikája

(Bazsányi Sándor: „Fehéret, feketét, tarkát...”  
Változatok az ironiára. Kalligram, 2009)

A Kalligram kiadványainak híresen sokértelmű és szellemes fedőlapja most enyhe csalódást okoz. Mintha a legrosszabb pillanatban léptünk volna be egy szobába, ahol éppen felbomlott a rend, szűkös is ez a tér, és a perspektíva miatt áttekinthetetlen, össze nem illő alakokat látunk, akik inkább magukba mélyedtek, a színek, formák, alakok zsúfoltsága megriasztja a szemlélődőt. Vermeer *Koncert* című képének centrális figuráit láthatjuk, és a teljes kép természetesen egészen más esztétikai benyomást nyújt. De még feltűnőbb a szoba szemközti falain idézőjelben értelmezett függő képek hiánya, hiszen az ironia fogalmának tárgyalásakor ezeknek az itt levágott, lemaradt képeknek lesz majd igazi jelentőségük. Hasonlóképpen a kötet címe is igencsak semmitmondó. Az ismert Móricz-gyermekversikén túl a könyv mélyebb rétegeit alig érinti.

Mindez azonban mellékes is lehetne, hiszen ezzel tulajdonképpen el is mondtuk minden kifogásunkat a testes, inkább esszéket, mint kritikákat tartalmazó, a magyar könyvkiadásban csak ritkán fellelhető, tematikusan szerkesztett és jelentős filozófiai, esztétikai, művelődéstörténeti anyagot tartalmazó kötetről. Hamarosan kiderül, hogy Bazsányi Sándor kedves szerzői Platón, Hegel, Schelling, Kierkegaard és Nietzsche, így aztán nem véletlen, hogy az ironia keletkezésének tájékán kutakodva mindannyiuk közös őse és példaképe, Szókratész lesz a könyv harmadának központi figurája, s mint sejthető, az ő kalauzolásuk révén jutunk vissza ehhez az ókorban oly gyakori retorikai alakzathoz. Kierkegaard a hit és az igazság megragadhatóságának lehetőségeit feszegeti, amikor a szókratészi filozófusi alkat lényegéről beszél, s talán éppen azt az aspektust emelte ki, amiért az