

VARGA EMŐKE

Hogyan leszel óriás?

József Attila *Altatójának* illusztrációiról

A perspektiválás mint az értelmezés tárgya és módszere

Egy dombháton hasalva hálósapkás, krumpliorru óriás alszik. A képsík fentről lefelé ható diagonálisát a közelképben ábrázolt, hatalmas bajusszal díszített arc és a rövidülésben láttatott test vonala rajzolja ki. Az óriás emberfeletti méreteiről így nemcsak a tárgyak közti arányok, de a kompozíció is informálja a nézőt: a dombok ugyanis – mint a pöttyös labdát ellenpontozó formai analogonok – mintegy a nevezett diagonális alá szorulva, pusztán fejtámaszként funkcionálnak. Egy másik képen a csikos pulóveres gyerek-góliát hátát a hegyeknek vetve fénylő tárgyat szemlél, miként az a fiú (ismét egy másik képen), aki liliputi felnőttek tekintetétől kísérve, derekáig érő házak és fák közt áll – kezében a hatalmas üveggolyóval. Van holdkaréjon hintázó, pizzasamás óriás is, van üvegpalástban álló, kézmozdulatával a teret szinte megdelejező nagy ember, van még bárányfelhőbe burkolózó csecsemőóriás... – valamennyi az *Altató*nak erre a szintaktikai szempontból egyszerű fordulatára referál: „óriás leszel.”¹

Magától értetődik ezek után, hogy a reprezentációk eltérő irányai (lásd az életkort a csecsemőkortól az érett férfikorig, a cselekvést a passzív alvástól, a szemlélődésen át, az aktív hintajátékgig stb. megjelenítő képek variációgazdagságát) gyanút keltenek bennünk azzal kapcsolatosan, hogy az illusztrációk mindegyikét valóban a pretextusra, és nem általában a nyelvi-képi, mitikus-mesei hagyományra referáló, „hiteles” képként fogadhatjuk-e el. Vagyis a hivatkozott illusztrációk minden esetben kongeniálisak-e a külvilág megerősítését és rendszerezését célzó gyermekvers saját szövegi jellemzőivel? És bár nem kerülhetünk meg olyan értelmezői szempontokat, mint hogy test és tér e különböző képpé alakítási módjai mennyiben kompatibi-

¹ Dolgozatomban József Attila *Altatójának* a következő kiadásait használtam fel: illusztrálta WÜRTZ Ádám, Bp., Móra, 1974; illusztrálta RADVÁNY Zsuzsa, Bp., Program Kiadó, 1994; illusztrálta RADVÁNY Zsuzsa, h. n., Pro Junior Kiadó, é. n.; illusztrálta BOROS Györgyi, Debrecen, Aldina Kft., é. n.; illusztrálta SZALMA Edit, Bp., Móra Kiadó, 2008; illusztrálta GYÖNGYÖSI Adrienn, Pozsony, Pagony Kiadó, 2010; illusztrálta ESE Katalin, Salgótarján, Novan Könyvkiadó, [1996]; illusztrálta M. FODOR Ildikó, [Nagykörös], Trixi Könyvek, 2009; *Klasszikusok rajzfilmen*, JÓZSEF Attila *Altató* c. DVD könyvmelléklete, látványtervek QUIRIN Ágnes, Bp., Sanoma Media, 2011; JÓZSEF Attila, *Altató*, összeáll. DIÓSZEGI István, illusztrálta [n. n.], Debrecen, Tóth Könyvkereskedés és Kiadó Kft., é. n., 4–5; JÓZSEF Attila, *Betlehemi királyok*, *Altató*, szerk. RUZICSKA Józsefné, illusztrálta RICHLY Zsolt, Bp., MDV, 1979. (Bár a diafilm, és ez Richly Zsolt diakockáira is igaz, eltérően a leporellóktól, a képek sorozatának szimultán áttekintését nem teszi lehetővé, szöveg és kép társításának a képeskönyvekével analóg elve és módja, biztosítani látszik az illusztrált könyvekkel együtt történő vizsgálatát.) A kiadványokra a továbbiakban az illusztrátor vagy (amennyiben a rajzoló ismeretlen) a kiadó nevével és a kiadás évével hivatkozom.

lisek a gyermeki fantáziával (általában is milyen pedagógiai-pszichológiai problémákat vet fel a gyerekvers és illusztrációjának elhasonulása); hogy milyen esztétikai, (kiadás)történeti, kulturális és olvasásszociológiai (ezen belül is különösképpen az írott szöveg ellenében a hallható és a látható viszonyának aktuális tapasztalási formáival kapcsolatos) problémákat aposztrofál a képekönv médiuma mint olyan.

Tanulmányom gondolatvezetése a következő fő kérdés köré épül: a képi értékek milyen módon *perspektíválják* és vezetnek át a szöveg indukálta elképzelhető a láthatóba, hogyan járulnak hozzá ahhoz a történéshez, melyet szöveg- és tárgyreferencia egymásba való átmenete képez meg? Annak megítélése érdekében, hogy az elvárt szövegreferencialitást egy adott illusztráció (tehát egy nézőponttechnikával is strukturált kép) eléri, teljesíti vagy megkerüli-e, az *Altató* mint pretextus nyelvi perspektíváinak részletes feltérképezésére van szükség. A nézőpont fogalmát ezért elsősorban a kognitív nyelvészet és a narratológia, valamint a művészettörténet (elsősorban a művészettörténeti hermeneutika és a vizuális kultúrakutatás) metodikai irányait is alapul véve alkalmazom.²

József Attila *Altatója* a képi reprezentálhatóság szempontjából paradox jellegű. Egyrésztől megfigyelhető, hogy a versben epiforikus helyzetben lévő főnevek, melyek főként a gyermeki tapasztalatvilág objektumait és a léthez való viszony antropológiai premisszáit fejezik ki (lásd az állatvilágra, a játékeszközökre, a „fiús szakmákra” vonatkozó szavakat), egyszerűségük folytán könnyen lehetővé teszik a mentális képek megképződését. Intenzív hatást keltenek az alvást kifejező konkrét jelentéstartalmú igék és szókapcsolatok is (*alszik, szundít, lábára lehajtja fejét*), melyek kanonikus, előirányzott (nem kontextus- és nem kultúrafüggő) képeket hívnak elő a tudatból, olyanokat, melyeknek lényegi momentumai antropológiai meghatározottságúak, ’így és csak így’ ábrázolhatóak (fekvő testhelyzet, lecsukott szempillák, fej és kéz zárt formaviszonya stb.). Bár az illusztrációk – a képi tényezők összjátéka folytán – az ’alszik’ vizuális reprezentálására többféle megoldást kínálnak, a szemantikai korlátok szabályozó ereje minden esetben szükségszerűen szignálódik a síkon. Mindezeket túl a versben kifejezett tulajdonságok csaknem mindegyike érzékszerveinkkel felfogható és nem individualizált (kék, pici) – így szöveg és kép közt egyszerű megfelelést kínál. Másrésztől viszont az is igaz, hogy feltűnően kevés a melléknevek száma, a *descriptio* diszkrét és korlátozott, valójában „elemi jelenetek”³ helyettesítik, továbbá a vers mindenféle kinézist visszatart.

² A nézőpont fogalmának módosulásairól és a narratológia új nemzetközi kutatási irányairól (köztük az általam is hivatkozott irányvonalokról) ad összefoglalót: SZABÓ Erzsébet, *A nézőpont kérdéskörének újabb narratológiai megközelítései: fókuszok, paraméterek és kognícióelméleti hozadékok = Nézőpont és jelentés*, szerk. SZABÓ Erzsébet, VECSEY Zoltán, Szeged, Grimm, 2010, 101–142. A perspektívát mint az ábrázolás lényeges aspektusával kapcsolatos kognícióelméleti kérdést elsősorban Bańcerowski koncepciója alapján tárgyalom. Lásd Janusz BAŃCZEROWSKI, *Az ábrázolás fogalma a kognitív nyelvészetben*, Magyar Nyelvőr, 1999/1, 196–205. <http://www.c3.hu/~nyelvlor/period/1272/127208.pdf> (Letöltés ideje: 2012. június 15.)

³ „A mondat [...] egy elemi jelenet fogalmi és nyelvi leképezése. A prototipikus (tag)mondat által leképezett elemi jelenet egyik fontos szereplője valaki, aki cselekszik vagy történik vele valami, továbbá va-

Márpedig a nyelvi-ikonikus korrelációk létrejöttéhez, a vers 'könnyű', 'előirányzott' illusztrálásához, mind részletező leírásokra, mind pedig – a tér- és a szcenikus viszonyok kialakítását a kép elé mintegy lehetőségként állító – nyelvileg reprezentált mozgások tematizálása is szükséges lenne.

Az értelmezés tehát az *Altató* illusztrációinak nagy különbségeket mutató, sőt a befogadói szemiozist is módosítani képes variációi kapcsán nem hivatkozhat a mediálisan kódolt differenciákra, hiszen a szöveg és a kép közti rés meglete evidensen nem csak és nem is kizárólagosan a médiumok adottságainak a következménye, és nem eredeztethető pusztán történeti, kulturális kontextusokból. Az *Altató* mint a képi ábrázolásnak saját valenciáit jelentős mértékben *szabadon hagyó* szöveg, eleve előhívja az ikonikus pluralitásokat: miközben különböző értelmezői attitűdöknek ad helyet, azonközben – a szemlélés és a szemléltetés irányát és módját meghatározó kognitív struktúrák kiépítésével – nagyon is speciálisan orientálja a befogadást. A továbbiakban az illusztrálást befolyásoló (dinamizáló vagy gátoló) tényezők közül a nyelvi struktúrát leginkább meghatározó perspektíválás működésére fókuszálok.

Az Altató kognitív struktúráinak nézőpontrendszere

Önmagában az, hogy a vers címe egyben műfaji megjelölés is, az altatás mint ábrázolt nyelvi tevékenység interszjektív jellegének fontosságára enged következtetni. És valóban, az 'én' (az anya)⁴ már megszólalása kezdetén úgy vonja aposztrofikus viszonyba gyermekét, hogy ennek a viszonynak a perspektívaképzés szempontjából dominálója és domináltja is egyben, hiszen szerepe nem korlátozódik a vokalizálásra,

laki vagy valami, akire vagy amire a cselekvés irányul és maga a folyamat, amely kettejük között végbe megy. A feldolgozásban jelen van az ezeket közvetlenül körülvevő megértett környezet (setting), és végül mindennek a konceptualizációja, a beszélő és hallgató, akik fogalmilag megalkotják, feldolgozzák az elemi jelenetet." TOLCSVAI NAGY GÁBOR, *A nézőpont szerepe a mondatban*, Doktori előadások, 2006, mta.hu/fileadmin/nytud/drea2k6/Tolcsvaidrea.doc (Letöltés ideje: 2012. június 15.)

⁴ Az 'én'-re mint a versben megszólaló és a szemlélést uraló személyre/hangra vonatkozóan a következőket jegyzem meg. Köztudott: a posztmodern kritika amellet érvel, hogy a műnemeket nem lehet sem zárt, sem paradigmatisz rendszerbe sorolni. A lírában például, bár az értelemképzés folyamatában a narrativitás nem, illetve nem a narrativitás játszik meghatározó szerepet, éppen a gyermekverseknél kétségtelen a „cselekményesség” fontossága. Vö. DOBSZAY Ambrus, *A magyar gyermekvers: klasszikusok és maiak = Nézőpontok, motívumok*, szerk. FENYŐ D. György, Bp., Krónika Nova, 2001, 387. Az altató műfaja meghatározható a dráma műnemével való speciális kontaminációként is, hiszen szerepdal és helyzetdal jellegéből adódóan – a „dal alapszituációjában [...] a világgal megismerő harmóniába kerülés dramatizált játékát valósítja meg”. BÉCSY Ágnes, *Az Altató és az altató mint műfaj József Attilánál*, It, 1980/3, 631. Ezért a nyelvileg csak impliciten jelenlévő 'én'-t „beszélőként” is megnevezem az értelmezésemben. Elsősorban azonban abból indulok ki, hogy a lírában és így az Altatóban is „a történet csak háttérként kap szerepet”, benne „jellemezően az aposztrofikus erő diadalmaskodik”. TÁTRAI Szilárd, *Problémavázlat a lírai diskurzusok résztvevői szerepeinek stilisztikai vizsgálatához = József Attila, a stílus művésze: Tanulmányok József Attila stílusművészetéről*, szerk. SZIKSZAINÉ NAGY Irma, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2005, 127.

sőt csak úgy lesz teljes, ha a „perspektivikus természetű világrepresentációt”⁵ „szerepváltó azonosulásban”⁶ a dialógushelyzet domináltjaként konstruálja meg. Az egyedi és az univerzális pólusai közti teret a beszélő tapasztalásai hozzák létre, de úgy, hogy ennek a térnek a játékpartnerre tett kisgyermek világértése lesz az orientálója.

A cím alapján a vers „világrepresentációját” tehát az első pillanattól fogva a beszélőnek a ’te’ tapasztalataihoz igazított nyelvi tevékenysége függvényeként fogadjuk el. Lényegesnek tartom, hogy ez a nyelvi tevékenység a látványi tapasztaltatáson alapul, hiszen az ’én’ az alváshoz kapcsolódó kép(zet)ek különböző aspektusait profilírozza. E kogníció az utolsó két versszakig kategorizáló, vagyis elsődleges célja a dolgok közti hasonlóság megmutatása. Analogikus viszony épül így ki a természeti világ és az épített emberi környezet közt: az eltűnő fény teszi hasonlóvá az eget a házzal; az alvó testhelyzet a rétet a bogárral és a darázzsal; a megszűnő hangeffektus a rovarokat a villamossal; a szundítás puszta ténye a gyermek használati és játéktárgyait a tevékenységeivel és a jó cukorral. A szemlélő ’én’ tehát nem pusztán felsorolja, de össze is hasonlítja a szcéná objektumait, a korreláció⁷ azonban nem annyira a tárgyak, mint a tárgyak és a ’te’ viszonylatában látszik létrejönni – legalábbis az alváshoz felszólító beszélő szándéka szerint. Mindez úgy lehetséges, hogy az ’én’ egy következményes nyelvi fordulattal mintegy kijelöli a korrelációnak az objektumoktól a ’te’ felé tartó irányát (’dunna alatt alszik a rét, ezért aludj el szépen te is’), miközben a kölcsönösség, tehát annak lehetősége, hogy a gyermek is hatást gyakorolhat a dolgokra, már eleve adottnak tetszik. Egyrésztől amiatt, hogy a ’te’ mint természeti lény „egy rendezett, áttekinthető törvények szerint működő világ tagja, a törvényszerűségek láncszeme”⁸ másrészt pedig a felsorolt eszközök ’birtoklójaként’ jelenik meg, továbbá tulajdonságai, a reprezentációban szereplő objektumok jellemzőihez képest, már a legelső metafora kognitív struktúrája értelmében prototipikusak. A *lehúnyja* igei metaforájának ugyanis az emberi (gyermeki) szem mozgása a forrástartománya, és ez képeződik le az ég elsötétedésével kapcsolatos látványi tapasztalatra mint céltartományra (és nem fordítva). Az ég, a ház, és a szcéná minden objektuma, valamint a ’te’ közti viszony egyensúlya tehát úgy teremthető meg a versben, hogy az ’én’ a kategorikus tárgyak listázásának szintagmatikus szintjén a környezetet, a kognitív struktúrák szintjén (a kategóriák határainak átlépésével) pedig a gyermeket tünteti fel a kapcsolat kezdeményezőjének a szerepében.

Az ’én’ által verbalizált összehasonlítás, mint a világ reprezentálásának módja, a látómező megfigyelésének a folyamatában történik. E megfigyelés a *descriptio* már említett diszkrét jellege, az elemi jelenetek bőségének erős szegmentáltságot eredményez

⁵ TÁTRAI, *i. m.*, 128.

⁶ BÉCSY, *i. m.*, 632.

⁷ A korreláció fogalmát a kognitív nyelvészeti kutatás a következőképpen határozta meg: „A szcéná bizonyos számú objektumot tartalmaz (tárgyak, megfigyelések, megérzések stb.), amelyek különféle temporális és atemporális relációkat alkotnak. Feltételezik, hogy azok a tényezők, amelyekről a konceptualizátor által végrehajtott szcéná konstruálása függ, korrelációban állnak egymással, és az emberi elme megismerési képességeinek függvényei.” BAŃCZEROWSKI, *i. m.*, 198.

⁸ BÉCSY, *i. m.*, 639.

ző hatása miatt, úgy tűnhet, szekvenciás jellegű, vagyis a megfigyelő a „helyszínt alkotó elemeket egymás utáni sorrendben” szkenneli.⁹ A nézőpont megkonstruálódásának nyomon követése szempontjából azonban nem mellékes megállapítanunk, hogy ez csak látszólag van így, hiszen a konceptualizátor elsősorban annak tulajdonít jelentőséget, hogy 'a világ elcsendesült' és ennek a számára legfontosabb (elsőként feltűnő) jellemzőnek a függvényében rendezi el – mintegy a percepció folyamat kronológiáját szimulálva, azaz holisztikusan – a látómező elemeit. A grammatika, vagyis a nyelvi ábrázolás, leleplezi a perspektíválásnak ezt a módját, ott például, hogy „lábára lehajtja fejét, / alszik a bogár; dunna alatt alszik a rét.” Ezek a mondatok ugyanis az úgynevezett tapasztalati ikonikusság¹⁰ szerint ábrázolnak, azaz a nyelvi rendet speciálisan jelölik ahhoz a természetesként ható, jelöletlen szórendhez képest, hogy 'a bogár lehajtja a fejét a lábára, elalszik, 'a rét a dunna alatt alszik'. A holisztikus szkennelés eredményeképp tehát ikonikus szórend jön létre, amely kiemeli a helyhatározó szerepét a mondatban, meghatározza (kvázi előírja) a helyeket mintegy betöltő, apró mozdulatokat, és – ami a szekvenciális szkennelésből nem következne – mentálisan előkészíti ébrenlét és alvás határának átlépését.

Az altató műfajára jellemző analógiás példák (a tárgyak közti hasonlóságok, valamint a 'te' és az objektumok közti korrelatív viszony) tehát az összehasonlítás mint kognitív tevékenység révén képződnek meg a versszövegben. Műfajimmanens megismeretési mód ugyanakkor a vers egészét átható – szintén a perspektíváló énhez köthető – *konkretizálás* is, mégpedig nemcsak abban a nyilvánvaló értelemben, hogy az 'én' a kisgyerek szövegértését a nagyobb specifikációval rendelkező (tehát konkretizáló) fogalmak használatával segíti elő, hanem abban az értelemben is, hogy e specifikáló szemantikai folyamatok ritmusa az altató oda-vissza mozgásra épülő ringatását szimulálja. A tárgyak mint a magasabb absztrakciós szinten lévő alapkategóriák konkretizációi ugyanis sajátos ritmus szerint reprezentálódnak a versben. Himbáló, ringató mozgásélményt idéz fel a jelentés-játék: az egy azonos alapfogalomhoz tartozó konkrét fogalmak nem egymást követő, hiánytalan rendben, hanem valamely más alapszóhoz tartozó konkrét fogalmakkal váltakozva bukkannak fel és idézik elő a vers fikcióreális képeinek el- és előtűnését. Visszatérnek például a természet alapkategóriáinak konkrét szavai, miközben váltakoznak az 'eszköz', 'hang', 'mozgás' stb. absztrakt kategóriáinak specifikus szavaival.¹¹

⁹ BAÑCZEROWSKI, *i. m.*, 198.

¹⁰ A tapasztalati ikonikusság a beszélő perspektíváját tükröző, „jelzett” nyelvi rend, melyben a nyelvi kifejezés és az általa leírt objektum között a hasonlóság (megfelelés) a jelek kombinatorikus rendezésén alapul. *Uo.*, 202.

¹¹ Az *Altató* fogalmi alapkategóriái és ezek konkrét fogalmai a következőképpen strukturálódnak (a főnevek melletti számokkal a szavak mint konkrét fogalmak versbeli előfordulásának sorrendjét jelzem). Természet: ég (1), rét (3), bogár (4), darázs (5); épített környezet: ház (2), villamos (7); elvont fogalmak: zümmögés (6), robogás (8), szakadás (10), kirándulás (13); ruhanemű: kabát (9); játék: labda (11), síp (12); élelem: cukor (14)

A vers mint az illusztrációk pretextusa esetében fontos megállapítanunk, hogy az összehasonlító és a konkretizáló kognitív folyamatokon alapuló nyelvi struktúrákat egy *standard konceptualizáció* hozza létre, tehát egy olyan perspektíva, melynek megfigyelője (konceptualizátora) azonos a beszélővel. Mindemellett a perspektíva fő aspektusa, a nézőpont, „az a hely, amelyből megfigyeljük a szcénát”,¹² jelzetlen. Tudjuk (kikövetkeztethetjük) azonban azt, hogy a perspektíva egyrészt fentről lefelé ereszkedik, másrésztől egy kintről befelé tartó mozgást rögzít. A látószög-váltás az antropológiai tekintet humán teljesítőképeségét teszi próbára, hiszen az objektumok szkenneléséhez, az égbolttól az apró rovarok szemléléséig, a legtágabb és a legszűkebb szögállást is előírja.

Fontos mozzanat, hogy a nyelvi kifejezések a tárgyak közti relatív viszonyok pontos meghatározásához nem adnak információt, hiszen hiányoznak az orientáló határozószók.¹³ A tér helyeinek megismerését lényegében csak előzetes tapasztalataink, a tárgyak kanonikus helyzetére vonatkozó előismereteink segítik. (Nem tudhatjuk például, hogy a labda az udvaron vagy a szobában van-e, a síp mellett vagy távol tőle: nem erősít meg bennünket semmi abban a feltételezésünkben, hogy itt a szavak közelsége a tárgyak közelségével korrelál.) Mindezek alapján a vers szemléltői pozícióját a tárgyakat összekapcsoló kategorizációs (analógiás) és konkretizációs folyamatokra hagyatkozva határozhatjuk meg, így pedig leginkább egy városszéli ház ablaka mögött valószínűsíthetjük, ahonnan – elvben legalábbis – a természet és a technicizált környezet, sőt a szobabelső is, helyváltoztatás nélkül szemlélhető; a tekintet ringó fókuszváltásait – a nagy után a kicsi, majd újra a nagy; a kint után a bent, majd újra a kint perspektívalását – látványi akadály nem gátolja.

Másrésztől viszont megállapításaink igazságában mégsem lehetünk bizonyosak, hiszen a szemléltő észlelési helyének problémátlan meghatározása, illetve valószínűsíthetősége nemcsak a helyhatározók és az implicit nyelvi elemek hiánya miatt ütközik nehézségekbe: a szöveg indukálta elképzelhetőnek a láthatóba történő átvezetését *allegorikus konfigurációk* is gátolják. A szemléltető én a szkennelt objektumok térbeli és időbeli artikulációját a vers két pontján ugyanis (*velealszik a zümmögés; szendereg a robogás*) az organikus természeti, illetve mechanikai összetartozás felbontásával valószínűsíti meg. Így a fikcióreális tárgyak közt felbukkanó – kép és hang, észlelet és annak materiális hordozója elválasztásával létrehozott – allegorikus effektusok a mediális hordozójától elkülönített érzékletet teszik láthatóvá.¹⁴ A *zümmögés* és a *robogás* tárgyiasítódnak, akusz-

¹² BAŃCZEROWSKI, *i. m.*, 200.

¹³ A *le-* igekötő és a *tovább* határozószó („a kabát [...] nem hasad tovább”) nem az objektumok közötti térbeli viszonyokról, hanem az egyes tárgyak helyzetváltoztatásáról ad információt. Az alatt határozószó („dunna alatt alszik a rét”) pedig a rét akcidentális eleme, és nem a rét és más szkennelt objektum térbeli értékének kifejezője. Orientációs szerepe csak abban az esetben lenne, ha a dunnát a felhő közkeletű metaforájaként olvassánk.

¹⁴ A „technológiailag kiterjesztett érzékelésmódról” és a „versek medializált, emberi tekintetről leválasztott optikájának” jelentőségéről az *Óda* kapcsán lásd: KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Csupasz tekintet, szép embertelenség: József Attila és a humán visszavonulás költészete* = „Mint gondolatjel, vízszintes a tested”: *Tanulmányok József Attiláról*, szerk. PRÁGAI András, Bp., Kortárs – Mindentudás Egyeteme, 2005, 24–32.

तिकai karakterüket optikaira cseréli a vers, és a holisztikusan szkennelt látványi világ részévé formálja. A fikcióreálisan láthatónak az optikai karaktert nyert virtuálissal (az elképzelt hangeffektusokkal) egy ábrázolási szinten történő megjelenése felveti ezek után a kérdést: feltételezhető-e egyáltalán az 'ablak mögött álló szemlélő'? Nem lehetséges-e inkább az, hogy az *Altató* kognitív struktúrái egy olyan szemlélő-beszélő 'én'-t rajzolnak ki, aki maga is (részben vagy teljes egészében) virtuális képeket lát, és amit elmond, annak a forrása nem a külső kép, hanem a képzelet és az emlékezet, a „látott látottság”?

Meg kell jegyeznünk, hogy e kérdések hangsúlyos artikulálását, tehát a „szétszerelt” érzéki észleleteknek az antropológiai tekintet humán teljesítőképeségével szkennelt tárgyaktól történő elkülönítését, az értelmezés illusztráció-centrikussága külön is indokolja, hiszen elsősorban ebből az értelmezői szempontból válik fontossá annak tudatosítása, hogy a befogadótól nyilvánvalóan más mentális erőfeszítést kíván egy valóságosan létező tárgy ilyen vagy olyan instrukciók szerinti elképzelése, mint egy tárgyiasított absztrakt fogalom látványosítása.

Az újraperspektiválás szöveghelye

A 6–7. versszak a szcénát érintő változásokon keresztül az értelmezés performatív eseményévé teszi a perspektiválást. Az *Altató* utolsó két versszakának nézőpontváltása ugyanis a nyelvi struktúra majd minden szintjére kihat. Sőt, mintha az aktus médiumának megnevezésével (*távolság*) maga a perspektiváló költői eljárás mint konstrukciós elv is lelepleződne. Mindenesetre a mentális térben láthatóvá válik maga a (megfigyelővel és a beszélővel azonos) 'én', a szemközti tekintet médiumán át érzékelt 'saját' látás (*Látod, elalszik anyuka*). Am ez a mentális térben történő nyilvánvaló, grammatikailag is jelzett áthelyezés már korábban, a beszélő orientációjának megváltoztatásával kezdetét veszi, mégpedig annál a szövegrésznél, ahol az 'én' ahelyett, hogy önmagát vonatkoztatási pontként megjelölve ezt mondaná: 'a távolságot mint üveggolyót odaadom', így fogalmaz: *a távolságot, mint üveg-/golyót, megkapod*. E szövegrész mint az újraperspektiválás kezdete, a fikcióreális valóság és medialitás egybeesésének a helye, olyan hely, ahol megszűnik a tartalom és annak hordozója közti különbség. Másképp fogalmazva a fikcióreális objektumok szerepét most az azokat hordozó szcéná, a bázis szerepű *távolság* absztrakt fogalma tölti be.

A *mint*-es szerkezet (*a távolságot mint üveggolyót*) azután tovább mélyíti az absztrakciót, mégpedig avval, hogy bár konkrét képet (*üveggolyó*) állít analógiába a szóban forgó képpel (*távolság*), valójában éppen amiatt, hogy amire vonatkoztat, az csak kvázi (a látványt inkább csak medializáló) kép, a jelentést még inkább rejtetté teszi. E szöveghely grammatikai szempontból sem problémátlan, hiszen azt, hogy pontosan „mit mond” az *Altató* 6. versszaka, azért sem tudja biztosan megállapítani az olvasás, mert a mellékmondat identitása rögzíthetetlennek bizonyul a 'távolságot üveggolyóként' módhatározói, valamint a 'távolságot üveggolyó gyanánt/képében' állapothatá-

rozói értelmének egyenértékűsége között. Márpedig az első lehetőség inkább egy, „az akkori értékrend és játékkultúra szerint kincsként megígért üveggolyó”¹⁵ percepcióját alapozza meg, tehát zsugorítja a látványt, a második viszont éppen ellenkezőleg, az emberi léptéket kozmikusra cserélve, áthidalhatóvá teszi a tapasztalás számára nem adott makroviszonyokat. De akármerre billenjen is a szemantika mérlege, az *üveggolyó* mint az optikai transzformáció, mint a ’kicsi’ és a ’nagy’ metamorfózisának eszköze és mint határhelyzet¹⁶ épül be a vers jelentésszerkezetébe, és kontextualizálja az objektív külső és a szubjektív belső világ; a fikcióreális és a mitikus; a világba vontság ’gyermekies’ és ’felnöttes’ módjának kettősségét. A versnek ettől a pontjától kezdődően fordul át a tér az idő dimenziójába (a *távolság* egyszerre térbeli és időbeli fogalommá válik), a létező tárgyi dolgok a majdani emberi tevékenységformákba (a tárgyi környezet helyett most a gyermek jövőbeli hivatásait szemlélhetjük). A kint és a bent korábban csak térben értendő ringó perspektíva-játéka absztrahálódik: a külső tér a belső képzeletvilágba, a ’te’ szubjektív szférájába vezet,¹⁷ a szempillák mögött megjelenő vágyálmok közé. Az álmokat most is a „szerepváltó azonosulásban” egzisztáló én instruálja, miközben újraperspektívál (ismét azonosossá teszi a beszélői és a szemlélői nézőpontot, amikor így fogalmaz: *csak húnyd le kis szemed*).

A fizikai értelemben vett, a szkennelt tárgyak méretében megmutatkozó, valamint a nézőpont áthelyezéssel jelzett, az életkorra vonatkoztatható ’kicsi’ és ’nagy’ határhelyzete előkészíti a vers zárlatában a fikcióreális és a mitikus határhelyeit, szavait is: *óriás; vadakat terelő juhász*. Az *óriás* metaforája esetében ez úgy valósul meg, hogy míg a ’te’ (a gyermek) perspektívájából egy hús-vér felnőtt (amellyé majd ő is válik) tűnhet a mesei óriáshoz hasonlatosan nagynak, addig az ’én’ (a felnőtt) nézőpontjából a reményeket beváltó gyerek lényé nőhet nagy-szerű alakká. A vers laterális jelentésviszonyai azután a beszélő utolsó ígéretét is kettős perspektívába állítják: a fikcióreális és a virtuális metszéspontjában a valóságos foglalkozások közt megjelenik egy ’mesei-mitikus’ hivatás, a *vadakat terelő juhász* szerepköre.¹⁸

¹⁵ N. HORVÁTH Béla, *A líra logikája: József Attila*, Bp., Akadémiai, 2008, 348.

¹⁶ Szilágyi N. Sándor a József Attila-i „paradox helyről” szóló koncepcióját Domonkosi Ágnes az üvegmetaforával egészíti ki. Szilágyi szerint a kint és a bent határát, amely „egy vonal”, „egy olyan »lehetetlen« hely, amely nincs se kint, se bent, hanem éppen határán van a kettőnek”, tipikusan a seb, a ketrec, a rács metaforizálja. Domonkosi hozzátézi: „ilyen paradox helyként jelenik meg az üveg metaforája is, amely síkváltás nélküli képszerkezetbe épülve a befelé mozgást, határlépést is megjeleníti”. (DOMONKOSI Ágnes, „Belül ég, de kívül éget”: A kint-bent viszonylat megjelenítése József Attila költészetében = SZIKSZAINÉ NAGY, i. m., 70.)

¹⁷ A József Attila-kritika, többek közt Beney Zsuzsa írása, már rámutatott a kint és a bent térbeli ambivalenciájának jelentőségére: „József Attila költészete [...] nagyon erősen téri jellegű, és ez a tér mindig szerkesztett, hierarchikusan vagy külső-belső részekre tagolt.” BENEY ZSUSZA, *József Attila inverz anyaképei* (Anyá – Szürkület), Forrás, 2003/12, 59.

¹⁸ A gyermeknek tett ígéretben utolsóként felsorolt foglalkozás szemantizálhatóságának kérdéséhez a kritika többféleképpen közelít, de abból a szempontból egységesen, hogy ezt a szöveghelyet a fikció valóságát áttörő helyeként nevezi meg. Az *Altató* műfaji kódjaiból kiinduló értelmezés, amely középpontba állítja az

E váltakozó perspektíválásnak a képi megjeleníthetőség polipotencialitása lesz a következménye: míg például a *tűzoltó* és a *katona* figurájának reprezentálása a vizuális kultúra hagyományába integrálódhat, addig annak a 'juhásznak' a figurálása, aki vadakat terel, ikonikusan egyáltalán nem előkészített, így a lehetőségek sokaságát hívja elő. Hasonlóképpen polipotenciális figura a fiktív (és ebben az értelemben ikonikusan kevéssé kódolt) óriás is, akinek képi megjeleníthetőségét a vers kettős perspektívája még tovább problematizálja. Összességében tehát, bár a vers egésze a mesei-mitológiai konzisztencia hatálya alatt áll, a perspektívajáték előbb csak a fikcióreális világot változtatja az analógia, a korreláció, az allegorikus konfigurációk eszközével meseivé. A vers zárlatában viszont, ahol az 'én' továbbra is a 'te' nézőpontjából szemléli, ám már a saját értékrendje szerint vonja dialógusba a világot, a mitikus-mesei, mint az én vágyainak és a te álmainak közege, fölébe nő a tapasztalatinak.

Végül nem hagyhatjuk figyelmen kívül a refrén perspektivikus funkcióját sem, amely e verssornak abból a sajátos identitásából adódik, hogy a benne foglalt jelentés a versbeli eseményeknek nem része. Mert bár igaz, hogy a refrén logikai tartalma, maga a felszólítás az, amely mint az altatóműfaj determinálja a vers egészét életre hívta, az ismétlődés miatt az *aludj el szépen, kis Balázs* verssört a mindenkori 1–3. verssorok által előkészített materiális konfigurációk működése következményének érezzük. Míg ugyanis az 1. versszakban az objektumokra vonatkozó szkennelést még hajlamosak vagyunk a Balázsként megnevezett kisfiúra kiterjesztettként is elfogadni, addig a második versszakról fogva úgy tűnhet, a jelentésnek fölébe kerekedik a hangzás. A 6. versszakban azután a megszorító ellentétes utótag (*csak hunyd le kis szemed*), majd a 7. versszakban az utolsó két sor gyors perspektívaváltása mintegy hitelesíti a refrént: a verset létrehívó, de mindeddig csak lebegtetett, csak a nyelvi matériában, a vers hangzásvilágában tartott kérést – immár a maga direkt nyelvi formájában – bekapcsolja a vers vérkeringésébe.

anya tanító szerepkörét, a felszólítást („Aludj el!”) indokló alapformákat – köztük „a szülő személyes hatáskörétől függetlenedő törvényszerűség rangjára emelkedő” jutalmazást – a nevezett verssört „a gyermek által gyakorlatilag fölfogható valóságárányokból kiszakadt [...] felnőtt-tudás »visszaintése«-ként aposztrófálja. E szerint a hetedik versszak „a gyermekre váró legértékesebb önmegvalósítási lehetőség tragikumának fenyegetését fogja vissza, mintegy a felnőtt-beszéd aránytalan fogalomalkotását. »Látod, elalszik anyuka« – hiszen már olyan képtelenségeket mond, hogy »vadakat terelő juhász« lesz, az arányos rend szétépett, vérvő követe, a világ aránytalanságának demonstrálójá”. BÉCSY, *i. m.*, 639–642. Az *Altatót* az anya-versek és az életmű pszichoanalitikus kontextusába helyező értelmezés szerint: „az ígéret, a lehetőség, a felnőtt szerepek kiteljesítése zárja az altató éneket. A férfias hivatások sorakoznak egymás után. A szövegváltozat a tűzoltó és a katona sorába emeli a »kalauz, bűvár és juhász« foglalkozásokat is. A végső változat azonban a »vadakat terelő juhász« képét ígéri, mint az utolsó, a legférfiasabb vállalkozást. A vadak, a vadság megszelídítése, domesztikálása olyan tett, amely mögött érezhetjük azt a küzdelmet is, ahogy az analízisben részt vevő ember megpróbálja vadságait megérteni, megszelídíteni”. N. HORVÁTH, *i. m.*, 348. Horváth Katalin szerint az idézett szöveghely kapcsán „a messiási béke-országra is gondolhatunk, amiről *Ézsaiás könyve* (11,6) szól: »Akkor majd a farkas a báránnyal lakik, a párduc a gödölyével hever, a borjú, az oroszlán és a hízott marha együtt lesznek és egy kisfiú terelgeti őket«”. HORVÁTH Katalin, *József Attila: Altató = „A hetedik te magad légy”: újabb József Attila versértelmezések*, szerk. SZABOLCSI Miklós, Bp., ELTE BTK, 1991, 19.

A megfelelések szintje: a tárgyak képi ábrázoltsága

A képeskönyvek befogadója, különösképpen a nyelvit akusztikaiként érzékelő gyerekek, a megértési folyamat kezdetén ösztönösen is a *megnevezett dolgok előszámlálására* törekszik, megfeleléseket, azonosságokat keres szöveg és illusztrációja közt. Az *Altató* szkennelő eljárása, az a mód, ahogyan a vers a perspektivált dolgokat egymás mellé állítja, különösképpen kedvez annak a befogadói stratégiának, amely a nyelvi és az ikonikus objektumok egyszerű viszonyba állítási kísérletén alapul. Mivel az *Altatót* illusztráló képeskönyvek majdnem minden esetben egy versszakhoz egy képet társítanak,¹⁹ ezért, például az első illusztráción eget, házakat és rétet „keresünk”, továbbá lecsukódó szemeket és dunnát a rétet felett.

A vizsgált kiadványok mindegyikén reprezentált az égbolt, egy kivétellel a házak (BOROS, 1995), két kivétellel a rétet is (Sanoma, 2011; SZALMA, 2008). Olyan vonalegyütteseket azonban, amelyek egy szempárt mint a versben megnevezett bázis elemek (*ég, ház*) előtt megképződő profil elemet²⁰ figurálnának, csak egy esetben láthatunk (ESE, 1996). A *dunna* ikonikus megjelenítésének lajstromozását viszont megnehezítik a képsorozatok, mégpedig azzal, hogy ezt az objektumot, amely a szöveg instruálta mentális térben a réttel áll kapcsolatban, a vers megszólítottjához, a gyermekhez (is) rendelik (WÜRTZ, 1974; ESE, 1996; Sanoma, 2011), vagyis a szöveg perspektiválásának irányát visszafordítják, így visszavezetnek az antropomorf világ prototipikus jellemzőit adó 'te' fikcióreális közegebe (1. ábra).

Ami pedig az *Altató* illusztrációsorozatainak „megfelelési szint-



1. ábra Würtz, 1974, 3. tábla

¹⁹ A vers képszöveg-ritmusát (a négysoros tagolást) követő tördelési módtól az alábbi kiadványok térnek el. WÜRTZ, 1974; RICHLY, 1979: az első versszakhoz két kép tartozik, másutt négy sor egy grafikához. M. FODOR, 2009: helyenként egy-egy sorhoz is külön kép tartozik; Sanoma, 2011: szövegapplikációt nem tartalmazó képek is láthatóak a kiadványban; Tóth Könyvkereskedés és Kiadó Kft., 1998: az egyetlen oldalpáron elhelyezett vershez két lapalji kép tartozik.

²⁰ „A profil az adott kifejezés által megjelölt azon objektumot jelenti, amelyen az adott konceptualizáció összpontosul, a bázis pedig a profil megértéséhez szükséges kontextust biztosítja.” BAŃCZEROWSKI, *i. m.*, 198.

jét” illeti:²¹ ha pusztán a szcena – főnévvel kifejezett – szkennelt objektumait vesz-
szük számba, és egyelőre csak a képi reprezentáltság tényét firtatjuk, azt látjuk, hogy a
megjelenítettség faktikussága összefügg a sémák határozatlanságának arányával. Egy-
résről, ha egy séma konkretizálását a képi hagyomány már egy alacsonyabb abszt-
rakciós szintre szállította, akkor nemcsak annak nagyobb a valószínűsége, hogy a
kép a nyelvi sémát megjeleníti, de annak is, hogy az entrópiát erőteljesebben redu-
kálva minél nagyobb fokú konkretizálást valósít meg. Az *Altató* illusztrációsorozata-
iban ennek két markáns példáját találjuk: a *bogár*, melyről a vers csak annyit árul el,
hogy *lábára lehajtja fejét*, tíz esetből hétszer katicabogárként figurálódik (és jellemző-
en még két esetben pirosak a szárnyai, lásd M. FODOR, 2009; SZALMA, 2008), a labda
pedig kilencszer pöttyös labdaként.²² Eltérően például a nyelvi perspektiválás határ-
helyein megképzett, így több lényeges általánosítást felölelő *óriás* és *üveggolyó* fogal-
mától – melyeket csak hat-hat esetben és a legkülönbözőbb módon jelenítenek meg
az illusztrációk – a bogár és a labda tehát nem ’ilyen vagy olyan’ bogárként vagy lab-
daként figurálódik, hanem egy kevésbé absztrakt szinten, pöttyösen.

Az *Altató* csaknem minden képsorozatára igaz az, hogy a nyelvi perspektivált
tárgyak teljes körét megjeleníti. Ugyanakkor az iménti aránypárnak – a nyelvi séma
alacsony absztraktsági foka és a képi megjelenítés magas száma közti összefüggésnek
– ez a megállapítás is hatálya alatt áll: ha ugyanis az objektumsor egy képeskönyvben
mégsem teljes, akkor a hiány jellemzően nem az antropológiai megismerés számá-
ra adott tárgy ábrázolatlanságából következik. Ezért van az, hogy leginkább a *távol-
ság* és a *kirándulás*, főként pedig a szétszerelt észleletek szavai, a *zümögés* és a *robo-
gás* ábrázolatlanok. A kivételt képező *jó cukor* megjelenítése általában a kép szcenikus
viszonyainak esik áldozatul: a cukor vagy azért hiányzik a képről, mert a távolit kö-
zelivel, a kintet a benttel (például az *erdőt* a cukorral) problémátlanul összekapcso-
ló nyelvi médiumnak a kép nem tud megfelelni – amennyiben a térviszonyokat csak
az egyik dimenzióban (tudniillik a távoli, a kinti közegben) képezte meg (RADVÁNY,
1994), vagy abból a banális okból kifolyólag, hogy a *labda*, a *síp* és más játéktárgyak
közé az ’élelmiszer’ szcenikusan nem illeszthető be (RICHLY, 1979).

Az önálló jelentéssel bíró képi figurák kontextualitásával van kapcsolatban a *tűz-
oltó*, a *katona*, a *juhász*, de még inkább a *juhász* és a *vadak* együttes megjelenítettsé-
gének alacsonyabb számaránya is: azok az illusztrációk ugyanis, amelyek képesek a
vers mentális térben történő áthelyezéseit az interreferencialitás köztes mezejében is

²¹ Szöveg és kép interreferenciális kapcsolatának befogadásában az olvasó-néző az „ez az”, „ez azonos
azzal” relációinak kiépítésére tesz kísérletet. „Megfeleléseket” észlel: az illusztrált mű és illusztrációja
kvázi-azonosságait lajstromozza. Az értelmezés során a megfelelések szintjét majd a két médium közt
megképződő hiányosságokra és többletekre is érzékeny befogadási szintek (a spáciumok és az entrópi-
ák szintje) követik. Lásd bővebben: VARGA Emőke, *Az illusztrált könyvek mediális átfedései: definíció és
módszer* = V. E., *Az illusztráció a teóriában, a kritikában, az oktatásban*, Bp., L'Harmattan, 2012, 35–41.

²² A *darázs* mellett alvó *bogár* cincérszerű fantázialény a Sanoma Média Budapest Zrt. gondozásában
megjelent könyvben. A labda egyetlen képsorozaton focilabda: M. FODOR, 2009.



2. ábra Richly, 1979, 9. dia



3. ábra Radvány, 1994, 8. tábla

érzékeltetővé tenni, szelektálók, csak a mentalizálás szempontjából azonos értékű (vagy csak a fikcióreális vagy csak a virtuális) figurákat reprezentálják ugyanazon a képtáblán²³ (2. ábra), míg azok, amelyek a szöveg nézőpont-áthelyezését figyelmen kívül hagyják, homogenizálnak: a virtuális dolgokat a fikcióreális tárgyak közé illesztik, a tűzoltóhoz és a katonához hasonlóan 'valóságos' foglalkozás reprezentánsaként jelenítik meg a juhászt is.²⁴ (3. ábra)

Az *Altató* illusztrációsorozatai a szkennelt objektumok mennyiségét illetően felülmúlják a pretextust. Ez egyrészt abból adódik, hogy, mint tapasztalhattuk, kevés kivétellel minden 'előírányzott' dolgot megjelenítenek, másrészt a szkennelt tárgyak körét kiterjesztik, ritkábban pedig módosítják (például tűzoltó helyett elefántot – Tóth Könyvkereskedés és Kiadó

Kft, 1998.; egy gyerek helyett többet ábrázolnak – BOROS, 1995). Igaz, hogy mindezt, vagyis a mennyiségi arányok megbillenését, a képeskönyv mediális jellemzői (bőséges képanyag – rövid szöveg) eleve lehetővé teszik, ám nem mindegy, hogy a kép ezzel a lehetőséggel „csak” él, vagy visszaél-e: különbség van az illusztrációnak a saját mediális adottságaiból következő, 'szükségszerű' figurálási eljárásai és az objektumok számát mintegy szabadon kibővítő reprezentálási módjai közt. Az előbbihez a tárgyak környezetének kialakítását, a felületegész képpé avatásának eseteit, az utóbbi-

²³ Csak a vadakat jeleníti meg ESE, 1996, csak a juhászt és vadjait RICHLY, 1979.

²⁴ GYÖNGYÖSI, 2010; SANOMA, 2011; RADVÁNY, 1994; BOROS, 1995; M. FODOR, 2009. A jelentés-összefüggéseket a jelzettektől – az együltreprezentálás ellenére – eltérő módon megvalósító illusztrációk: WÜRTZ, 1974; SZALMA, 2008. Radvány Zsuzsa illusztrációja abszurdá teszi a szcenikus viszonyokat: a gyermeki játékoság fals értelmezésének példáját látjuk, a juhász nem mitikus-mesei lényekkel van kapcsolatban, de önmaga különböző reprezentációival, akiket mint játszótársakat terelget, kerget valahová.

hoz olyan példákat sorolhatunk, mint a negyedik versszakot nemcsak *szék és kabát*, de kutya, egér, tejesüveg, tál, seprű figurálásával is interreferencialitásba vonó képek (BOROS, 1995).

A nyelvi szkennelés képi reflektáltsága

Ami pedig a látómező holisztikus szkennelésének képi referáltságát illeti, tapasztalható, hogy az illusztrációsorozatok közül csak azok bizonyulnak a vers strukturálisan is „pontos” (legalábbis ebből a szempontból szöveghű) referensének, amelyek az ábrázolt tárgyakat egyszerre képesek egy kategorizációs képi folyamat részévé tenni, és ugyanakkor a ’minden alszik’ alapelvének alárendelni. Mindez elsősorban a színkompozíció és a formaanalógiák révén, egy képet a képpel összekapcsoló narratív folyamatban valósulhat meg.

A színek tekintetében a szkennelés holisztikusságát jellemzően az emocionális hatással bíró sötét árnyalatok (RICHLY, 1979), az esti égbolt tónusait idéző kékek (SZALMA, 2008), a felhőjátékot imitáló, lazúros, telített színek váltakozása (WÜRTZ, 1974) jelzi. De erre utal a szkennelt formák köríveinek, ellipsziseinek (SZALMA, 2008), a tömbös szerveződést az ürességgel konfrontáltató kontúrvonalainak (GYÖNGYÖSI, 2010) stb. ismétlődése is, hiszen a ’te’ értékrendje szerint felsorakoztatott természeti lények, játékok stb. világba vonságát a képi narráció ekkor a különbözőség ellenére érvényesülő hasonlóság elve szerint valósítja meg.

Abban az esetben azonban, ha a képsorozat öncélúan, a szövegtől elhajló interreferencialitással, pusztán dekorációs vagy didaktikus célokból ismételi meg egy önálló jelentéssel bíró képi formát, és ha a tárgyi reprezentáció így előálló diffúz jellege a színek komponálatlan sokféleségével társul, a kép összeteljesítménye nem tud megfelelni a vers nyelvi minőségeinek. Formák és színek ilyen funkcióvesztését figyelhetjük meg a hálósapkáján csillagbojtot viselő Hold vagy a rózsaszín és lila színárnyalatok folytonos jelenlétének példáján (RADVÁNY, 1994).²⁵ Az ikonikus elemek efféle visszatérését ugyanakkor nem indokolhatjuk a vers konkretizáló eljárásainak való megfeleléssel sem, hiszen míg a szövegben az absztrakt fogalmi kategóriák és ezek konkretizációi közt megvalósuló ringómozgás lényegében egy, a fikcióreális szinthez köthető perspektívajáték csupán, addig Radvány Zsuzsa, Boros Ildikó, helyenként M. Fodor Ildikó képsorozatában a fikcióreális dimenzió elemei virtualizálódnak, sőt ott, ahol a fák emberszerű lényekként jelennek meg, az antropomorfizálás a fantasy műfaj eszközévé válik (RADVÁNY, 1994). Ellenpéldaként hozhatjuk fel, hogy bár igaz az, hogy lehunyt szempillákat a fa, a labda, a cukor, a villamos stb. ’arcán’ a Würtz Ádám illusztrálta kiadványban is láthatunk, ám ezeken a képeken a síkszerkezeti megoldással összefüggésben álló technikai eljárás miatt – melynek lényege, hogy a tériesített

²⁵ Radvány Zsuzsa képsorozatának újabb kiadásában a színek még intenzívebbek, még több rózsaszín árnyalatot tartalmaznak.

formákra, csak síkban projektált, íves vonalszerkezeteket 'rajzol rá' a művész –, nemcsak a 'te' világának fikcióreális jellege örződik meg, de érzékelhetővé válik a megszólitott tulajdonságainak prototipikussága, valamint a közte és az objektumok között kiépülő kölcsönösség is.

A standard konceptualizáció és a nézőpont jelöletlenségének képi problémái

A konceptualizáció standard jellegének kérdését a képi médium vonatkozásában nem választhatjuk el az újraperspektiválás jelenségétől. A kép azzal, hogy mintegy feladattát teljesítve, a dolgokat láthatóvá teszi, gyakran szükségszerűen „hibát vét”, például úgy, hogy a szemléltőt már akkor megjeleníti, amikor a nyelvi médium ezt még nem irányozza elő: vagyis a perspektivált dolgok figurálását felcseréli a perspektiváló perspektiválásának és cselekedete eredményének megjelenítésével. Ez történik az *Altató* képi megjelenítése esetében is akkor, amikor a vers csak az újraperspektiválás pillanatában – a standard konceptualizációt hátrahagyva – teszi a beszélőt is láthatóvá, ám az illusztráció (és ez a képsorozatok csaknem felére igaz) már az első képkockákban figurálja őt.



4. ábra Szalma, 2008, 4. tábla



5. ábra Gyöngyösi, 2010, 3. tábla

De még akkor is, amikor egy sorozat a szöveg által megadott időpontig képes elrejteni a beszélővel azonos szemléltőt, kérdéses, hogy a maga eszközeivel közvetíteni tudja-e a nézőpont jelöletlenségét is. Úgy tűnik, hogy erre vonatkozó megoldással csak a multiperspektivikus játékot alkalmazó illusztrációk szolgálnak (SZALMA, 2008; GYÖNGYÖSI, 2010 – 4–5. ábra), hiszen azok a képsorok, amelyek a látószöveget versszakonként – képkockánkénti váltással (noha a szövegnek megfelelően) – tágtítják és szűkítik, a nézőpontot mégis, mégpedig a képi kompozíció által, egyértelműen kijelölik. Bár az efféle, a mikroszférát és a madártávlatlalt bemutatott tájat egyaránt a síkfelület egészen projektáló és e projekciókat váltogató nézőponttechnika kétségtelenül (a vershez hűen) dinamizálja, eseményszerűvé teszi a konceptualizálást (Sanoma,

2011 – 6. ábra), a kép a nézőpontok egymástól való elszigeteltségének, az 'egy versszak – egy illusztráció' elve okozta kényszer működésének érzetét mégsem tudja feloldani. A versszakon belüli nézőpontváltást és a váltás ismétlődéseiből adódó lebegő érzést az említett multiperspektivikus illusztrációk viszont abból kifolyólag is a vershez hűen 'tolmácsolják', hogy nem képeznek háttérrel, a tárgyak önmagukban tériesítődnek, így nem engednek következtetni a távolságok és a látószögek nagyságára.

A vers értelmezése kapcsán már megállapítottuk, hogy a nézőpont jelölöttségére a „szétszerelt érzékletek” látványosításából is eredhet: az *Altató* a tárgyak akusztikai és kinetikus jellemzőit – eredetükről leválasztva – allegorizálja (*zűmmögés, robogás*). De míg e szétszerelést a költő a nyelvi médium saját határain belül elvégezheti, addig a kép esetében a feladat komplikáltabb.

A mediális csapdát Gyöngyösi Adrienn a képi dimenziók játékával kerüli ki. A három dimenziót szimuláló tárgyak, elemelkedve a kétdimenziós síkból, lebegnek, tárgy és hordozója közt csak jelentés nélküli, materiális kapcsolat van. A darázs testtől mint anyagi hordozótól elváló hang érzület ezután mintegy a dimenziók közt képződik meg, mégpedig úgy, hogy egyrészt megőrzi háromdimenziós eredetének látványi jellemzőit, mert betűképként karcolódik bele a kétdimenziós felületbe, másrészt látványi jellemzői transzparenssé válnak, mégpedig azért, mert a kétdimenziós felületen a „zzzz!” betűsor mint jelölő, mint a hangok szignumuma is funkciót tölt be. A képi sík ezáltal, feladatát egyszersmind könyvlapként is teljesítve, a jelentéssel bíró hangkapcsolatok vizuális jelként megjelenő jelölőinek (tudniillik a betűknek) rögzítési helyévé válik. A nyelvihez hasonlóan tehát kép és hang, érzület és annak materiális hordozója szétválasztásával a képi médium is allegorikus konfigurációkat hoz létre. De abból kifolyólag, hogy amíg a leválasztott hang a nyelvi matériában, természetesen nem kényszerül saját identitása elvesztésére, a kép felületén viszont igen, a képnek áttétellel kell élnie: mielőtt a hang érzületet vizualizálná, a betűk képét a hangok jelévé kell transzformálnia.²⁶ (5. ábra)



6. ábra Sanoma, 2011, 5. tábla

²⁶ Gyöngyösi Adrienn illusztrációsorozata a dimenziók szétválasztásával az *Altató* harmadik versszakának allegorikus konfigurációját is reflexív viszonyban tudja tartani. E kérdésben megemlíthető még a csengő képi metaforizálása Szalma Edit illusztrációján, de a vizsgált kiadványok közt szöveg és kép ilyen mértékű együttműködésére másutt nem találunk példát.

Visszatérve ahhoz a megállapításhoz, hogy az illusztrációk a standard konceptualizálást és a nézőpont jelentőségét egyidejűleg nem tudják megoldani, az ebben a kérdésben leginkább együttműködő multiperspektivikus szerkezetű és az allegorikus konfigurálást is megvalósító képek hiányosságaira is rá kell mutatnunk. Ez pedig elsősorban abban áll, hogy míg ez a képtípus a nézőpont elbizonytalanítását az interreferencialitás részévé tudja tenni, addig rejtve hagyja, sőt ki is iktatja a beszélőt. (Bár a koncepcióból nem feltétlenül következne, valójában nemcsak a beszélő, de a szemlélő 'én' sem látható, ezért végeredményben e képsorozatok csak a szemlélő percepcióját tudják tükrözni.) A standard konceptualizációt hűtlenül tolmácsoló illusztrációk viszont képesek a beszélői és a szemlélői funkciók elkülönítésére, mert amikor az 'én'-t is reprezentálják a képen, akkor mint beszélőt jelenítik meg, amikor pedig nem ábrázolják őt, akkor viszont azt teszik lehetővé, hogy mint szemlélőre gondoljuk rá. Különösen igaz ez, ha már az első képkockákban látjuk az anyát. (M. FODOR, 2009; WÜRTZ, 1974; Sanoma, 2011)

Az újraperspektiválás képhelyei

Az illusztrációkon az újraperspektiválás nyelvi jellemzői a 'te' és az 'én' képi figurálásának, az *üveggolyó* és a *távolság* ikonikus szemantizálódásának, valamint a fikcióreális és a virtuális szféra relativizálásának megjelenítési módjaival állnak összefüggésben.

A beszédhelyzet szereplőin kezdve a sort, tapasztalhattuk, hogy a refréren kívül a vers csak a 6. versszakban fókuszál a 'te'-re mint fizikai létezőre. A refrénsor pedig, tekintve első és utolsó szövegesítéstől, a materiális konfigurációk működése következményeként értékelhető, így az, amit a 'te'-re vonatkoztat, nem tetszik a fikcióreális valóság részének. Kérdés ezután, mikor jár el helyesen az illusztrátor: akkor, ha már az első versszak megjelenítésénél figurálja a megszólítottat, vagy akkor, ha csak a hatodik versszaknál, esetleg – a képi koncepciót az *aludj el szépen, kis Balázs* ismétlődésére alapozva – a gyermeket a szkennelt világ állandó szereplőjévé teszi? A vizsgált képsorozatok közt mindegyik megoldásra találunk példát: csaknem folytonos a gyermek jelenléte a DVD könyvmellékletének képein (még a tőle függetlenül szkennelt villamost ábrázoló illusztráción is, ahol ő a villamos vezetője – Sanoma, 2011). Van, ahol az első vagy a második táblán jelenik meg – mint mesét hallgató, illetve alvó kisgyerek vagy mint ablak mögül a kinti világot szemlélő szereplő (WÜRTZ, 1974; RICHLY, 1979; M. FODOR, 2009); másutt csak az újraperspektiválás szöveghelyéhez kapcsolódóan reprezentálódik, mégpedig óriás méretű gyerekként (BOROS, 1995; RADVÁNY, 1994), illetve ifjúként (GYÖNGYÖSI, 2010) és felnőtt óriásként (SZALMA, 2008). Az eddig felsoroltaktól eltérő ábrázolási mód jellemzi Ese Katalin első illusztrációját, melyen a 'te' és a vele korrelatív viszonyban álló tárgyi világ képi kontaminációjaként értelmezhető a látvány: a dunna alatt megbúvó arc egyszerre tetszik egy gyermek és egy rét allegorikus alakja arcának. (7. *ábra*)

Az újraperspektiválás nyel-
vileg explicit szöveghelyén
(*Látod, elalszik anyuka*) a
szemközi tekintet médiumán
át, a látással együtt, érzékelhe-
tővé válik a látó is. Az 'én' be-
szélői és szemlélői funkciói-
nak ikonikus megkülönbözte-
téséről szólva már említettem,
hogy az én figurálásának képi
ritmusa az egyes képsorozata-
tokban eltérő. Mindehhez tár-
sul, hogy e figurálás – éppen a



7. ábra ESE, 1996, 3. o.

szemközi tekintet ikonizálhatósága miatt – egyik kiadványban sem szöveghű, pontosabban szólva, eleve nem lehet sem következetes, sem a nyelvvel ekvivalensen differenciáló. Ennek pedig az az oka, hogy azokon a nyelvi újraperspektiválást pontosan követő képeken, ahol csak a zárásban jelenik meg (illetve ott is megjelenik) az anya figurája, minden esetben a gyermeket magát is látjuk (RICHLY, 1979; M. FODOR, 2009; Sanoma, 2011). Ebből természetszerűleg következik az, hogy nem az ő szemével (hanem az illusztrátoréval mint „szerzőével”) látunk. Ám akkor, ha csak az anya ábrázolódna az utolsó képen, tehát ha a kép lehetőséget adna arra, hogy feltételezzük a „szemközi tekintet” működését, vajon hogyan tennénk különbséget a mostani 'te' mint szemlélő és a korábbi, az 'én'-ként azonosított szemlélő között? A képnek tehát a nyelvi differenciáltság, vagyis az én és a te perspektiválása közti különbség jelzésének utánalkotására nincsenek saját eszközei, hiszen a perspektiválók alakját figurálatlanul kénytelen hagyni.

A nézőpontváltás versszakának főnevei (*távolság – üveggolyó – óriás*) a 'te'-vel való szcenikus viszonyban reprezentálódnak az illusztrációkon, és a kicsi–nagy, a fikcióreális–mitikus, a gyermekies–felnöttes ellentétének határhelyeiként értelmezhetők. Ami azonban ugyanitt a tér temporalizálását (általában is a jövőidejű nyelvi esemény ábrázoltságát) illeti, a képek gyakran divergensnek. Úgy tűnik, a különbség elsősorban az *óriás* értelmezésével áll kapcsolatban. Míg ugyanis az olvasót a vers ket-
tős perspektiválása sem feltétlenül kényszeríti rá arra, hogy mentálisan megképezzen egy figurát – tudniillik a mesehallgatás során a képiesítés mértéke a személyes igény-
nyel van összefüggésben, és az így látott kép kevésbé konkrét²⁷ –, addig a faktuális kép alkotója döntésre kényszerül. Mindenesetre az eredmény gyakran azt mutatja, hogy a nyelvi polipotencialitás az illusztráción nem őrződik meg. Ha ugyanis a grafikán, a reprezentált tárgyi világhoz képest, egy aránytalanul nagy gyereket látunk, a kép nyil-

²⁷ Vö. VEKERDI Tamás, *A meséléstől az olvasásig = Az olvasás védelmében: Olvasáskutatási tanulmányok*, szerk. SZÁVAI Ilona, Bp., Pont, 2010, 27–39.

vánvalóan leszűkítette a jelentést, sőt trivializálta, ezzel pedig nemcsak a mitikus-mesei dimenziókat, de a jövőidejűséget is figyelmen kívül hagyta (RADVÁNY, 1994; BOROS, 1995; WÜRTZ, 1974; M. FODOR, 2009). Ha azonban az illusztráció közel hozza, majd egy második képkockán az ágyra állítva még alsó perspektívából is ábrázolja a gyereket, akkor, bár a jelenet jövőbelisége nem érzékelhető, a vers perspektívajátéka virtuálisan követhetővé válik (az ágy tetején óriást játszó fiúcska látványa nemcsak a gyermekének örülő szülőt, de a gyerek vágyait is kifejezi – Sanoma, 2011). A beszédszituáció idejének a jövő irányába történő megnyitását és a fikcióreális világ virtualizálódásának folyamatát a megszólítottat ifjúként/felnőttként megjelenítő, és az eddig szkennelt tárgyi világ vizuális jellemzőitől elemelni képes illusztrációk fejezik ki leginkább. Megfigyelhető, hogy a képeknek ebben a típusában az üveggolyó nem játéktárgyként, hanem kozmikus, a távolságot magán hordozó, gömbszerű elemként, bolygóként, dombként reprezentálódik (RICHLY, 1979; SZALMA, 2008 – 8. ábra).



8. ábra Richly, 1979, 8. dia

Paradoxon alakul így ki a látás konkrét és szövegrepresentációs értelme²⁸ között. Míg ugyanis az üveggolyóban, amely a távolságot optikailag összegyűjti, konkrét értelemben valóban 'binnen látom a távolságot', szövegrepresentációs értelemben azonban valójában sokkal inkább azokra, az üveggolyónak csak a gömbszerűségét felidéző ábrázolásokra áll a 'bennelátás', amelyek valójában nem üveggolyók, hanem bolygók, vagy dombok képei. Ezt a különleges értelmezői helyzetet nyilvánvalóan a pretextus és az illusztráció egymást átfedő interreferencialitása hozza létre.

Szöveghűen reprezentál Ese Katalin illusztrációja is, amelyen az óriás keze és a távoli tótükör közötti félúton, jelzetlen irányba halad egy üveggolyó, melynek röppályája egyúttal az apró gömbökkel játszó gyerekek felett is kirajzolódik. Azzal, hogy a kéz nem érinthet, a tér az időbe fordul át, illetve, hogy az óriást minden tekintet elkerüli, a fikcióreális és a virtuális határhelyzete is érzékelhetővé válik.

Az utóbbi példák jelzik, hogy a perspektívaváltás nyelvi eseményét az intermedialitás köztes terében csak azok az illusztrációk képesek újraalkotni, amelyek a jól megválasztott representációs mód, a figurálás pretextushoz igazított ritmusa, valamint a sík projektálásába az idődimenziót is beépíteni képes eszközrendszer jellemez.

²⁸ A reprezentációs látás mint 'binnen látás' kérdésével kapcsolatban lásd Richard WOLLHEIM, *Valamiként-látás, benne-látás és a képi reprezentáció = Kép, fenomen, valóság*, szerk. BACSÓ Béla, Bp., Kijárat, 1997, 229–241.

Összegzés

Az *Altató* illusztrált kiadványaiban a szöveg és tárgyreferencia egymásba való átmene- te által megképzett történés (az altatás eseménye) jelentős különbségeket mutat. A „hű tolmácsolás” persze, mint lényegében minden képi transzformálás, csak a szövegstruk- turáló elvek adekvát közvetítésével valósulhat meg. Az értelmezés során az bizonyoso- dott be, hogy ez az elv a perspektiválás kérdései felől közelíthető meg leginkább.

Az illusztrációk a verssel még olyan elsöre nyilvánvalónak tetsző esetekben sem fel- tétlenül együttműködők, amikor csak abban áll a kép feladata, hogy reprezentálja, aho- gyan az ’én’ mint beszélő és szemlélő szkenneli a fikcióreális tárgyi világot. Az ikonikus szerveződés ugyanis – bár gyakran akaratlanul – de megfordítja a szöveg perspekti- vikus irányát, a szkennelt tárgyak mennyiségét saját térszervezési elveinek és nem a szöveg instrukcióinak rendeli alá. A divergencia nyilvánvalóan képződik meg azután a struktúra mélyebb szintjeit érintő kérdésekben, például akkor, amikor a vers a mentális térben történő áthelyezések, a szkennelés holisztikus, a konceptualizáció standard jel- lege látványosításának feladatát írja elő. Az illusztrációk mégis, több alkalommal, szin- te saját mediális határaikon is túllépve, képesek a nézőpontstruktúra (és újrastrukturá- lódások) szöveghű ’utánalkotásaira’, például a képi dimenziók közötti játékkal – a be- tük képét a hangok jelévé transzformálva – vagy multiperspektivikus kompozíciók lét- rehozásával.

Visszaulva az *óriás* reprezentálásával kapcsolatos első kérdésünkre, tapasztaltuk, hogy az illusztrációsorozatok egy része a szöveggel divergens, avagy a verset trivializálva arra tanítja a gyermeket, hogy óriássá lenni annyit tesz, mint gigantikus méretűvé nőni; a mediális átfedések megképzésére törekvő képsorok viszont, melyekre a hazai könyv- piac szintén példát kínál, József Attila *Altató*jával ekvivalensen arról szólnak, hogy a világot tudni kell birtokba venni, és maga a világba vonódás eseménye az, amely nagy- szerűvé tehet.

EMŐKE VARGA

Comment deviendras-tu géant ?

Les illustrations du poème intitulé „Berceuse” d’Attila József

Dans les éditions illustrées du poème intitulé „Berceuse” d’Attila József, ’l’action’ for- mée par le passage réciproque entre la référence textuelle et objective présente des différences considérables. Car une partie des séries d’illustrations ne coopère pas forcément avec le poème, y compris les cas – qui semblent être évidents à première vue – où le devoir de l’image consiste „seulement” à représenter comment le ’moi’ du poème, en tant que narrateur et observateur, scanne le monde objectif fictionnel-réel. Dans ces cas, l’organisation iconique peut même inverser la direction perspective du texte, en soumettant la quantité des objets scannés à ses propres principes de l’or- ganisation spatiale et non pas aux instructions du texte. La divergence se formera

évidemment dans les questions qui touchent les niveaux plus profonds de la structure, par exemple quand le poème „prescrit” le devoir des transpositions dans l’espace mental, le devoir holistique du scanning et le devoir de transformer en spectacle le caractère standard de la conceptualisation. D’autre part, on peut cependant constater aussi que les illustrations, presque en dépassant même leurs propres frontières médiales, sont plus d’une fois capables de ’reformer,’ fidèlement au texte, la structure du point de vue, par exemple par le jeu entre les dimensions iconographiques – en transformant l’image des lettres en signe des sons – ou bien par la création des compositions multiperspectives.