

STUDIA LITTERARIA
irodalom- és kultúratudományi folyóirat
LII. évfolyam
2013/1–2.

Szerkesztőbizottság:
DOBOS ISTVÁN – főszerkesztő
BÉNYEI PÉTER – felelős szerkesztő
BÓDI KATALIN
BORBÉLY SZILÁRD
D. TÓTH JUDIT
FAZAKAS GERGELY TAMÁS
GORETITY JÓZSEF
LAPIS JÓZSEF – olvasószerkesztő
ORBÁN LÁSZLÓ – olvasószerkesztő

A *Kép, látvány, szöveg* szakmai szerkesztői:
BERTA ERZSÉBET, LAPIS JÓZSEF

A kötetben megjelent tanulmányokat a szerkesztőbizottság tagjai lektorálták.

Szerkesztőség:
DE Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet
4032 Debrecen, Egyetem tér 1.
honlap: <http://studia.lib.unideb.hu>
e-mail: studia@arts.unideb.hu
tel.: 06-52-512-900/23084

HU ISSN 0562–2867 (print)
HU ISSN 2063–1049 (online)

DE BTK Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézetének folyóirata
megjelenik félévente

Kiadta: Debreceni Egyetemi Kiadó
www.dupress.hu
Felelős kiadó: Dr. Virágos Márta
Borítóterv: Marosi Edit
Tördelés: Barna Ildikó
Honlapszerkesztő: Marosi Edit

Nyomdai munkálatok: Debreceni Egyetemi Kiadó nyomdaüzeme, 2013.



SZÁMUNK SZERZŐI:

BACSO BÉLA egyetemi tanár, Eötvös Loránd Tudományegyetem

BEDNANICS GÁBOR főiskolai docens, Eszterházy Károly Főiskola

BÓDI KATALIN egyetemi adjunktus, Debreceni Egyetem

DUNAI TAMÁS egyetemi tanársegéd, Debreceni Egyetem

LÉNÁRT TAMÁS egyetemi tanársegéd, Eötvös Loránd Tudományegyetem

SÁNDORFI EDINA egyetemi adjunktus, Pécsi Tudományegyetem

SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY egyetemi tanár, Eötvös Loránd Tudományegyetem

TAKÁCS MIKLÓS egyetemi adjunktus, Debreceni Egyetem

VARGA EMŐKE főiskolai docens, Szegedi Tudományegyetem



SZÉCHENYI TERV

A lapszám elkészítését a TÁMOP-4.2.2/B-10/1-2010-0024 számú projekt támogatta. A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósult meg.

STUDIA LITTERARIA

2013/1-2

LII. évfolyam

KÉP, LÁTVÁNY, SZÖVEG

TARTALOMJEGYZÉK

BERTA ERZSÉBET: *Szerkesztői előszó*..... 2

TANULMÁNYOK

BACSÓ BÉLA: *A kép-tudomány margójára*.....9

SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY: *Képpé vált szöveg, szöveggé vált kép*18

BEDNANICS GÁBOR: *A tér és a látvány lehetőségei a magyar esztétizmusban*28

LÉNÁRT TAMÁS: *A holdvilág ezüstjétől az érzékeny ezüstszemcséig.
A fotográfia szép története és a későromantikus hagyomány* 40

BÓDI KATALIN: *Vér-kép (A vér alakzatai Pierre Corneille Cid című drámájában)* 48

SÁNDORFI EDINA: *Az archívum színes árnyai – avagy a rezgés mediális archeológiája
(Thomas Bernhard Goethe mekhal című írásának margójára)* 60

TAKÁCS MIKLÓS: *Se kép, se hang? A trauma képi narrativitásának kérdése
W. G. Sebald Austerlitz című regényében*78

VARGA EMŐKE: *Hogyan lesz az óriás? József Attila Altatójának illusztrációiról* 89

DUNAI TAMÁS: *Képregény: kép és regény?*..... 109

Szerkesztői előszó

Hatalom és jogfosztottság között – a kép

Arról beszélni, hogyan és miként uralják a képek kultúránkat legalább fél évszázada immár, nem csak a képtudományok intézményesült beszédközösségeiben számít közhelynek, hanem a kulturális közbeszédben is. Hogy a képek dominanciája a kép inflálódását, a képiség iránti érzék elcsökevényesedését hozta magával és, hogy a kép ebben az oly szívesen *visual age*-nek nevezett korban olyan reprezentációs- és tudásmodellekbe is beleütközött, melyek trónfosztását jelentik, arról viszont csak a képdiskurzusok kevésbé popularizálható elemzéseiben lehet olvasni. Kevésbé ismert, hogy az *iconic turn* koncepciója Gottfried Boehmnél nem leíró, hanem pragmatikus teoréma, s egyik célja épp a kép megmentése a képek inflációjától. Ugyanis az autonóm, a nyelvi átfordításnak ellenálló nem-referenciális képiség feltárására irányuló interpretáció (a voltaképpeni *iconic turn*) olyan eljárás Boehmnél, mely – túl a művészettörténeti módszertan horizontján – a társadalmi kép- és látványáradatban veszendőbe ment képi logoszra is apelál. Kevesebb szó hangzik el arról is – és a képkutatás intézményesült virágzása el is fedi –, hogy a „kép korszakában” mennyire vitatott a kép ismeretelméleti státusza és létmódja is.

A karteziánus tudásalakzat még a kép ismeretelméleti kitüntettségét legitimálta azzal, hogy – a perspektivikus kép metaforikus tartalmának (világra nyitott ablak) fényében – elmébe írt lenyomatként, képként gondolta el az ismeretet, s annak igazságát kép és dolog összeilléseként értelmezte. Az ismeretnek épp egy ilyen organikus és képi modellje a kritika tárgya viszont Heideggernél (*Die Zeit des Weltbildes*, 1938).¹ A képként megragadott világ (die Welt als Bild) Heidegger szerint a létező (das Seiende) rendszerként való (System) előállítását (Vor-Stellung) jelenti, s az újkori szubjektum (az *alapot lefektető sub-jectum*) reprezentációs eljárásának, egy hódító aktusnak az eredménye. A kép tehát csak a szubjektumról tanúskodik, a létet (das Sein) viszont eltéveszti. Heidegger tudomány-kritikai előadása olvasható akár az újabb nyelvfilozófiák „ikonoklaszta” gesztusainak horizontján is. Derrida hieroglifa-értelmezése felől például, mely közvetetten azt is tartalmazza – W. J. Thomas Mitchell olvasatában legalább is –, hogy a kép nem is csak egy másik reprezentációs rendszer a nyelv mellett, hanem egy másik fajta nyelv; vagy Rorty támadása felől az ellen az episztemológiai hagyomány ellen, mely a képet privilegizált reprezentációs formának s a megismerés pillérének tartja.² S ha ehhez hozzávesszük azokat a társadalom- és kultúratudományi el-

¹ Martin HEIDEGGER, *A világkép korszaka*, ford. PÁLFALUSI Zsolt = *Fenomén és mű: Fenomenológia és esztétika*, szerk. BACSÓ Béla, Bp., Kijárat, 2002, 87–108.

² W. J. Thomas MITCHELL, *Mi a kép?*, ford. SZÉCSÉNYI Endre = *Kép fenomenon valóság*, szerk. BACSÓ Béla, Bp., Kijárat, 1997, 356–357.

méleteket, melyek eseménynek, a vita, az alku, a megállapodás cselekvésterében történő folyamatnak képzelik el az ismeretet – ami azt is jelenti, hogy a társadalomtudományi nyelv kép-metaforái helyére a színház-metafaora lép –, akkor az látható, hogy a fordulat-modellben összefogott sokféle képkutatás (*iconic turn, pictorial turn, imagic turn, visualistic turn*), melyet a modern és modern utáni információáramlás képi meghatározottsága inspirált, a képek problematikuságával, érvényességük és teljesítőképességük korlátoltságával, különféle terheltségeikkel is szembesült – és, persze, szembesít.

A problémát tovább bonyolítják korunk olyan képi produktumai – kollázsok, digitális képek, hálózati képek, az újmédia vizuális termékei és eseményei s a szimulákrum-paradigma egyéb képszerűségei –, melyek részint a képfogalmak, részint a valóságfogalmak újragondolását követelik, illetőleg megnyitásokat ismeretlen és kétséges – vagy kétségbeejtő – horizontok felé. Talán a kép ilyenféle kétségbeejtő horizontjait és kihívásait is mérlegelte Mitchell, mikor az újabb képkutatást megalapozó egyik tanulmányában – már 1986-ban – így írt: „[ú]gy tűnik, számunkra most a kérdés igazából nem az, »mi a kép?«, hanem »hogyan alakítsuk át a képeket s az őket létrehozó képzelőerőt bizalmunkra és tiszteletünkre méltó erőkké?«”.³

A vetélytárs és/vagy a Másik – a nyelv

A kép és a szó (bárhogyan definiáljuk is őket külön-külön) eredendő összekötöttségét az önmagára reflektáló európai kultúra mindig is elbeszélte valamilyen narratívában, és intézményesítette is valamilyen műfajban, esztétikai normában, teológiai–konfeszionális kánonban. Jól ismerjük: ezeknek az elbeszéléseknek a vezető metaforája a vetélkedés, a kiválóság, sőt a felsőbbrendűség elismertetéséért folytatott harc volt; s ez a metaforika hozta létre a szó és kép kapcsolatának legitimációs küzdelemként leírt történetét, melyben – e konstruktivista pozíciót ellenpontozva – tényleges társadalmi érdekharcok is rejtjeleződtek.

„A szó és a kép dialektikája állandóan jelenlévőnek tűnik a jelek szövetében, amelyet egy kultúra szó önmaga köré. Csak a szövet jellege változik, a vetülékfonál és a láncfonál viszonya. A kultúra története részben a képi és a nyelvi jelek közötti, a dominanciáért folytatott, elhúzódó küzdelem története – írja már idézett tanulmányában W. J. Thomas Mitchell is –, mindegyik bizonyos tulajdonjogokat követel magának egy olyan »minőséget« illetően, amelyhez csak neki van hozzáférése. Olykor ez a küzdelem valamiféle szabadkereskedelemre emlékeztető viszonyban állapodik meg nyitott határokkal; máskor [...] a határok zártak és az elkülönülés békéjét hirdetik meg. E küzdelem legérdekesebb és legbonyolultabb változatainak egyike az, amelyet a felforgatás viszonyának hívhatnánk: a nyelv vagy az ábrázolás önnön lelke mélyé-

³ Uo., 356.

re pillant és felfedezi ott rejtőzködő ellenfelét.”⁴ Már futó olvasásnál is bizonyosan fel-figyelünk arra, hogy Mitchell e rövid passzusban a szó-kép viszony leírásához különböző retorikákat működtet, s (ezzel) különböző állításokat tesz. Illetve: a szó-kép viszony elbeszélésére a dialektika, a katonai diplomácia s a pszichoanalízis nyelvéből vett sémák, frazémák által e viszony meta-történetét, tudománytörténeti elbeszélés-változatait is felvillantja. A szöveg-zárlat pszichoanalitikus metaforája, mellyel egy összetett identitáskonstrukciót rajzol elénk Mitchell, a szó-kép viszonyhoz az intermedialitás perspektívájából előrajzolódó tartalmait tudja sejtetni. Innen nézve a kép számára a szó (vagy a szó számára a kép) nem külső ellenfél vagy dialektikus mozgató – egy mediálisan különmű komplementaritás tehát –, hanem a Másik, az Én-ben rejtőzködő olyan *alter-Ego*, melyre ráébredni azt jelenti: felforgatni az egész identitásalakzatot. Metatudományi perspektívában elgondolva: egy multimediálisan hibrid alakzat oszcilláló mozgásstruktúrájára ismerni.

Mitchell pszichoanalitikus metaforája azért is szerencsés, mert – s ezzel a továbbvezetéssel talán még nem tévedek a túlinterpertálás zsákutcájába – érzékletessé teszi a kép és szó jel-vitájának egy másféle értelemben is rejtjelező szerkezetét. Mitchell szerint a szó és kép jelviszonya láthatóvá teszi és/vagy magában rejt a valóság és a nyelv viszonyát is, mint a jelölés-alakzat eminens formáját, s mint ami a világ és a tudat, a test és a lélek, a természet és a kultúra, a dolgok és a szavak azon meghaladhatatlan metafizikai gondolatalakzatait is hordozza, melyekre kultúránk felépült. „A szavak és a képek közötti viszony – a reprezentáció, a jelentés és a kommunikáció birodalmán belül – azokat a kapcsolatokat tükrözi, amelyeket a szimbólumok és a világ, a jelek és a jelentések között rögzítünk”⁵ – írja. Ami azt is (be)láthatóvá teszi számunkra, miért lépett túl ez a jel-vita mindig is mindenféle diszciplináris keretet, s miért nem jutott – juthatott – konszenzusra hosszú távon az európai kultúra történetében sosem.

Lehetséges-e egyáltalán? – az elemzés metanyelve szó és kép között

Nem okvetlenül „a jelölők végtelen regresszusának szakadéka”⁶ (amelyre itt a Mitchell-szöveg egyébként *expressis verbis* utalt) készletre resignációra a gondolkodót, aki a szó és kép viszonyok tudománytörténetének tanulmányozásán túl, de ezen viszonyok elméleti mesterkódjának igényén innen, kép és szó esztétikai együttműködésének, ütközésének vagy fúziójának valamely konkrét megnyilvánulását kívánja feltárni. A dilemmát az okozza inkább, hogy amíg a képek, a vizualitás, a kép és szó viszony médiumelméleti kutatásával új paradigma nyílt a tudományokban a 20. század végén (a kép-reflexió meghonosodott a történettudományban, a kulturális antropológiában, az informatiká-

⁴ Uo., 367.

⁵ Uo.

⁶ Uo.

ban, a jogtudományban is, akár át is alakítva azok profilját), s a különféle *turn*-ök égisze alatt elkülönült elméleti pozíciók saját terminológiája és frazeológiája is kialakult (s ne feledkezzünk meg intézményi erejükről sem!), addig az esettanulmányok produkciója jóval szerényebb. Hans Ulrich Gumbrecht egyik módszerkritikájában ironikusan is kommentálja ezt a helyzetet, s úgy látja, legfőbb ideje a „türelmes, történeti és empirikus kutatás kultúrájának”.⁷

Az empirikus kutatásoknak (melyekről jól tudjuk, hogy az elméletek próbáját, egyszerűsített a teóriaképzés inspirációját is jelentik) azonban szembesülniük kell egy, az elemzés metanyelvét komolyan érintő dilemmával. A képek médiatudatos reflexiója (amely persze legalább Lessingnél kezdődik) saját nyelvének problémájaként láthatja maga előtt a régi, már a viszonylagosan monomediális képproduktumok elemzésekor is adódó kérdést: „Hogyan lehet átalakítani egy képet szöveggé, és át lehet-e egyáltalán?” A kép és szó (s persze a más materiák: például a hang vagy a test) együttműködéséből létrejött multimediális produktumok pedig (Mitchell szerint csak ilyenek léteznek!), melyekben nem csak az egymás mellett működő médiumok fordíthatóságának kérdésével kell számolni, ennél még felforgatóbb dilemmák elé is állítják az elemzőt.

Mert nagy kérdés, hogy ezek a transzgresszív formációk és intermediális térbeliségek miként reprezentálhatók egy olyan nyelven, mely a jelentésadásban eleve a megkülönböztetésre és a jelek taxonómikus rendjére épül. Aby Warburg *Mnemosyné* atlasza (1924–1929) exkluzív és alighanem folytathatatlan kísérlet volt a dilemma feloldására. Különböző materialitású képekből és szövegekéből összeragasztott paravánjaival, melyek az elemzés nyelvi kódrendszerét is mintegy multimediális tárggyá változtatták, úgy vélte, elérheti a vizsgálat alanyának és tárgyának azt az izomorfiáját, mely szavatolja az igazságot. A nyelvi kódrendszerű interpretatív tudományok funkcióját és küldetését ennél nem csak szerényebben, de mélyebb értelműen is látja a Heidegger-t követő hermeneutika, amikor arra tesz javaslatot, hogy a művészet dolgait ne megoldani akarjuk, hanem problémaként állítsuk magunk elé.

Kötetünk a képkutatás kontextusában

A magyar tudományosság elhíresült megkésetttségéről beszélni aligha lehet a kép és intermedialitás kutatást illetően. A meghatározó külföldi elméletek recepciójának vonatkozásában legalábbis semmiképp. Nem csak az 1980-as évek közepétől kibontakozó kép, vizualitás és intermedialitás viták fontosabb teoretikus munkái láttak magyar nyelven napvilágot – részint az Atheneum lapjain, részint a Kijárat Kiadó Bacsó Béla szerkesztette köteteiben vagy a Szegedi Egyetem *Ikonológia és műértelmezés* című sorozatában –, méghozzá majdnem szinkronban az eredetiekkel, hanem a kép-problémát meg-

⁷ Hans Ulrich GUMBRECHT, *Why Intermediality – if at all?* http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p2/pdfs/p2_gumbrecht.pdf (Letöltés ideje: 2013. május 20.)

alapozó olyan művészettörténeti és filozófusi életművek jó néhány írása is hozzáférhető volt már az 1970-es években, mint Erwin Panofskyé, Aby Warburgé, Hauser Arnoldé vagy Walter Benjaminé. A médiakutatás és oktatás intézményesülésével az ezredforduló óta W. J. Thomas Mitchell, A. Friedrich Kittler, Hans Ulrich Gumbrecht vagy K. Ludwig Pfeiffer médiateóriáinak recepciója is megkezdődött, önálló kutatóműhelyek is szerveződtek a hazai és határon túli magyar egyetemeken, és e képelméletek adaptációjaként nem egy jelentős tanulmánygyűjtemény is megjelent. Kötetünk tehát egy izgalmas és sokhangú tudományos beszédterbe lép be, s feladatának épp azt látja, amire Gumbrecht idézett munkája felhív: türelmes, történeti és empirikus munkákkal gazdagítani ezt a beszédteret.

Bacsó Béla *A kép-tudomány margójára* című metatudományi érdekeltségű írásában a művészettörténet-írás szemléleti és módszertani irányváltásának a 20. század elején indult folyamatát mutatja be, a diszciplína úgynevezett „elfelejtett hagyományát”, melyben kimunkálódott a mai, az önmagát képtudományként definiáló művészettörténet. A kép-koncepciók kimunkálódásának folyamatát kutatja Bacsó akkor is, amikor újraolvassa az *iconic turn* és a *pictorial turn* háttérét jelentő Boehm–Mitchell vitát, vagy „visszalapoz” Boehm képfelfogásának forrásaihoz, a gadameri és heideggeri hermeneutikához.

Szegedy-Maszák Mihály *Képpé vált szöveg, szöveggé vált kép* című tanulmánya az angol, a francia és a magyar irodalom történetéből vett exkluzív példák elemzésével állítja elének a festészeti és irodalmi portré, a szöveg s az illusztrált könyv kölcsönhatásainak eszme- és stílustörténeti szempontból is figyelemre méltó változatait. A képi elbeszélés egyik különleges fajtájaként mutatja be Szegedy-Maszák azt a verbális képteremtő eljárást, ahol a látvány nyelvi elbeszéléséhez a festészeti kép jön segítségül, illetve a képi médium adja azt a látás-sémát, melynek jegyében verbálisan is létrehozható a természetű kép.

A költészeti képfogalom 19. századi átalakulásának útját követve a magyar romantika és klasszikus modernség tájleíró költeményeit olvassa és olvastatja újra Bednancs Gábor *A tér és a látvány lehetőségei a magyar esztétizmusban* című értekezésében. A magyar költészet egykor túlintertpretált (mégis alulintertpretált) műfajának korszak- és kritikátörténeti szempontból is fontos újraértéséhez az absztrakt, nem-reprezentáló kép koncepciója adja a perspektívát. A költői kép eszerint nem képmás vagy ikonikus jel, hanem „a költeményben megtestesülő intellektuális és érzelmi energia dinamikus sémája”; ami azt is jelenti, hogy a teljes költemény válik képpé, verbális ikonná.

Ugyancsak a költészethez, a költői szöveg kép általi értelmezésének kérdéséhez szól hozzá Varga Emőke. *Hogyan leszel óriás? József Attila Altatójának illusztrációiról* című tanulmányában a paratextualitás jegyében értelmezi a szöveg és illusztráció viszonyát, s a szó és kép viszonyok komparatív kutatását megalapozó perspektíva-fogalom felhasználásával hasonlítja össze a József Attila-szöveg s a hozzá készült illusztrációs képsorozatok jelentéstermelő mechanizmusait. Az *Altató* mint pretextus nyelvi perspektíváinak feltárása azt mutatja meg, hogy az úgynevezett „holisztikus szkenneléssel” kiala-

kított nézőpontstruktúra miként hoz létre olyan ikonikus pluralitásokat, melyek a képi megjelenítés számára mediális kihívások. Az illusztrációk nézőponttelvű analízise pedig azt, hogy a képek miként „írják el” a szöveg jelentéseit, vagy miként tudják éppenséggel „reprodukálni” azt.

Lénárt Tamás *A holdvilág ezüstjétől az érzékeny ezüstszemcséig: A fotográfia szép története és a későromantikus hagyomány* című tanulmányában azt az ajánlatot fogalmazza meg, hogy úgy olvassuk Nádas Péter filmnovelláját, mint Adalbert Stifter *A kondor* című elbeszélésének újraírását, hovatovább „megfilmesítését”. A két novella rokonságát, a tematikus elemek, az elbeszélői nézőponttechnika hasonlóságán túl, az optikai metaforák, a bölcséleti allegóriákként olvasható látás-szituációk és képkészítő eljárások (festészet, fotográfia) azonosságai és modulációs kapcsolatai hozzák létre. A látás és képiség tematikájának és poétikájának összehasonlító elemzésével Lénárt tanulmányában egy médiumváltás története is körvonalazódik: az is láthatóvá válik, miként lép a romantikus festészeti tájkép helyébe a fénykép.

A fénykép szerepét vizsgálja Takács Miklós is, azt a funkciót, melyet a fotografikus kép a traumatikus poétikájában betölt. *Se kép, se hang? (A trauma képi narrativitásának kérdése W. G. Sebald Austerlitz című regényében)* című tanulmánya a traumatikus tapasztalatát a fénykép médiumával köti össze, hisz az idő- és emlékezés zavaraként definiált traumatapasztalat szerkezetével egybevága a fotográfia paradox időbelisége, a pillanat megmerevítését és folytonosságát egyszerre hordozó időalakzat. A regény fotografikus képei, melyek a szöveges narrációhoz metaforikusan kapcsolódó képi narrációt sejtetnek, éppúgy nem tudnak koherens elbeszéléssé szerveződni, mint verbális párjuk, amint a két médium, a szöveg és a kép találkozási felületei is ellenállnak az értelmezésnek.

A színpadi hüpotiposzisz egy különleges trükkjét mutatja be Bódi Katalin a *Vér-kép (A vér alakzatai Pierre Corneille Cid című drámájában)* c. tanulmányában – azt, hogyan tudott a látvány diskurzussá formálása révén a dramatikus szöveg láthatóvá tenni olyasmit is, aminek a képi megjelenését a színpadon tiltotta a színházi dramaturgia. A *Cid* szoros retorikai olvasatával azt mutatja be Bódi, hogyan tudta Corneille láthatóvá tenni (egszersmind összetett jelentésekkel és funkciókkal ellátni) a látványként tiltott vért a szereplői beszéd által. Tézise az, hogy ez a szóbeli láthatóvá tétel azért is sikerülhetett, mert Corneille számolhatott azzal, hogy a néző előtt ismerősek voltak a kortárs barokk festészet „vér-ábrázolásai”. Caravaggio és Gentileschi Judit-festményeinek elemzésével tanulmánya erre a diszkurzív mezőre is rálátást nyit.

Sándorfi Edina számára Thomas Bernhard különös, a Goethe-kánont erősen ironizáló elbeszélése adta az alkalmat ahhoz, hogy újragondolja a weimari mester optikai elméleteit, szintanát és tropológiai koncepcióit. *Az archívum színes árnyai – avagy a rezgés mediális archeológiája (Thomas Bernhard Goethe mekhal című írásának margójára)* c. tanulmányában párhuzamos szövegekként kezeli a Bernhard-elbeszélést és Goethe fénytani, valamint kép- és szókép-elméleti írásait. Sándorfi további filozófiai szövegeket (Heidegger, Foucault, Wittgenstein) is beléptet dolgozatába, melyek – értelmező

közvetítőként – azt teszik lehetővé, hogy a fikcionális Goethe és a történeti Goethe világa között mint újabb értelmező közlekedhessen.

A kép és szó sajátos integrációjából létrejött multimedialis műformát, a képregényt mutatja be Dunai Tamás *Képregény: kép és regény?* című tanulmánya. Médiatudományi szempontú dolgozata a műfaj keletkezés- és kutatástörténetének felvázolása után saját képregény-felfogását körvonalazza, s azt fejtegeti, miért megfelelőbb a műfajt a multimedialitás, mint az intermedialitás sajátos típusaként értelmezni. A szó és a kép egymásmellettsége a döntő érv emellett, a két párhuzamos elbeszélőrendszer, a képi és a nyelvi változatos kombinálódása, amely a befogadást is irányítja. Ennek nyomán jön létre a befogadás kettős olvasási kódja, a lineáris és a pásztázó olvasás váltogatása – egy olyan recepció, amely által a képregény a digitális kultúra nem-lineáris szövegmédiáéhoz is közelíthető.

Lectori salutem!

BERTA ERZSÉBET

BACSÓ BÉLA

A kép-tudomány margójára

„Waren die Besten des Faches nicht eher
Bildwissenschaftler *avant la lettre*, denn Kunstgelehrte?“
(Heinrich Dilly)

Az utóbbi időszak humántudományi fejleményei között talán a leginkább figyelemre méltó mozzanat, hogy a *képi elem előtérbe kerülése* és a *képek értelmezése* olyannyira széleskörűvé vált, hogy már aligha lehet egyetlen *Bildwissenschaft*tról beszélni. Már az is megfontolásra méltó, hogy miért irányul oly nagy érdeklődés a *képi* megjelenésre. Fritz Saxl egyik utolsó nyilvános előadásának (1948) megdöbbenő megjegyzését felidézve: korunk nem az ész kora, hanem vizuális kor (*a visual age*), s véleménye szerint a művészet történetéről való gondolkodás nem különülhet el a történeti, politikai, irodalmi, vallási vagy filozófiai megközelítésektől.¹ Azaz a művészi látásként értett műtörténet nem tarthat igényt teljesen elkülönült szempontokra (*diverse aspects*). Ebben számos dolog játszik szerepet: egyfelől a művészet történetének egykori jelentős *módszertani* eszményei kezdenek homályba veszni, olykor magát a *módszeres* eljárást diszkreditálják, más esetben bizonyos korábbi elemzéseket „átminősítenek” képtudománnyá. A történeti megértésének² feladata és a történeti elem iránti fokozódó gyanú ugyancsak belejátszik abba, hogy a művészet története és a művészettörténet sem magától értetődő.

Már Wölfflin a *Die Neue Rundschau*ban közölt rövid írásában intett arra, hogy a művészettörténetet ismerni nem azonos azzal, hogy értjük a művészetet, sőt odáig ment, hogy azt vélelmezte, a történeti érdeklődés rávetül a művészetre és megteremti a kultúra torzulását (*Verbildung*), amely csak a történeti iránt érdeklődik.³ Panofsky kevésbé figyelemre méltatott tanulmányában ugyancsak felhívta a figyelmet arra, hogy minden történeti jelenség szükségképpen több vonatkozási rendszerbe (*Bezugssysteme*) tartozik, nincs a művészet jelenségét illetően elsőbbsége a természeti időnek, csak azoknak az eltérő történeti időeknek, amelyekben egy régió művészete, jóllehet egyidejű, mégsem lehet minden műve időben egy.⁴ Persze Panofsky a kialakított vonatkozá-

¹ Vö. Fritz SAXL, *Why art history* = F. S., *Lectures I.*, London, Warburg Institute, 1957, 346, 353.

² „Die sogenannte Kunstgeschichte ist also eine Erfindung mit begrenztem Nutzen und für eine begrenzte Idee von Kunst.” Hans BELTING, *Das Ende der Kunstgeschichte*, München, Beck Verlag, 1995, 74.

³ „Die Ziele einer kunstgeschichtlichen Fachbildung sind die Ziele der allgemeinen Kunsterziehung geworden. Kunstgeschichte kennen gilt als gleichbedeutend mit Kunst verstehen. Und eben das ist falsch...” Heinrich WÖLFFLIN, *Über Kunsthistorische Verbildung* (1909) = H. W., *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, hg. Hubert FAENSEN, Dresden, Verlag der Kunst, 1983, 316.

⁴ Vö. Erwin PANOFSKY, *Zum Problem der historischen Zeit* (1927) = E. P., *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaften*, hg. Hariolf OBERER, Egon VERHEYEN, Berlin, Volker Spiess Verlag, 1998, 80–82.

si rendszerrel egyfajta kontinuos időrendet céloz, de nem zárja ki, hogy egy és ugyanazon időben eltérő jelentőségű művek alkotják az adott vonatkozási rendet. Az egyidejűben felismert eltérő nem a pusztán fejlődés-elv része, hanem valami, ami egészen más, mint a vonatkozási rendbe foglalt művek eddig felismert sajátossága. Sokszor pedig a megidézett világ-kép vagy képpé sűrített világértelmezés (Heidegger), a világ vélt technikai *feltérképezhetősége és rögzítése* játszik bele abba, hogy a képit és képszerűt értelmző tudományt úgy gondolják el, mint ami az új technológiákban őrizi a világ *képpé sűrített valóságát*.

Már a bécsi és a warburgianus művészettörténet-írás is felfigyelt ezekre a nem könnyen besorolható *naturális* képalkotásokra: Julius von Schlosser elemezte a viasz-figurák művészet-képző hasonlósági elvét,⁵ Ernst Kris a természet utáni minták/öntvények képteremtő fantáziáját ismerte fel,⁶ a kép „új” elgondolásában manapság pedig újra vizsztatér a nyomatok és lenyomatok meghökkentő eleme, ahogy erre Didi-Huberman felhívta a figyelmet a *phasmidok* elemzésekor.⁷ Itt valami maga válik önmaga *másolatává*, „az őskép helyén a kópia áll.”

A világ mint képszerű, az éppen nem jelenlevő, sőt távoli, ami azonban elfoglalja és kitakarja azt, ami az ember számára még a valóság. Mint azonban tudjuk, ilyen valóságos és minden kételyt kiálló valóság nem volt és nem is lesz, vagyis mindaz, amit valóságosnak tekintett az ember, legtöbbször éppen a képeken keresztül, vagy inkább a *megjelenítetten* keresztül vált maradandóvá, azaz úgy van jelen, vagy inkább úgy *jelenik meg*, mint ami éppen önmagára mutat vissza – a képi úgy jelenik meg, mint a valóság valószínű és lehetséges konstrukciója (Konrad Fiedler), ami éppen e *valóság* megrendítése a képben megtestesülő által. Fiedler felismerése, hogy *valóságtudatunk* éppen annak helyére lép, amit magánvaló és magában nyugvó létnek tekintettünk, és ezt felváltja egy egészen más *kép*, amelynek elemei egyetlen pillanatra sem állnak össze és jutnak nyugvópontra.⁸

⁵ Vö. Julius von SCHLOSSER, *Tote Blicke: Geschichte der Porträtbildneri in Wachs, Ein Versuch*, (1910/11), hg. Thomas MEDICUS, Berlin, Akademie Verlag, 1993, 20.

⁶ Az organikus élet formáit mechanikusan utánozzák/után-képzik, hogy a természet titkos szövedékének egy metszetét visszaadják. Vö. Ernst KRIS, *Der Stil „rustique“: Die Verwendung des Naturabgusses bei Wenzel Jamnitzer und Bernard Palissy* (1926) = E. K., *Erstarrte Lebendigkeit*, hg. Bettina UPPENKAMP, Zürich, Diaphanes, 2012, 79.

⁷ Vö. Georges DIDI-HUBERMAN, *Phasmes*, ford. Ch. HOLLENDER, DuMont Verlag, 2001, 20. A francia (szürrealista) kép-elmélet előtörténetében pedig lásd Roger CALLOIS, *Natura pictrix: Anmerkungen zur figurativen und nicht-figurativen „Malerei“ in Natur und Kunst* (1959) = *Bildtheorien aus Frankreich*, hg. Emmanuel ALLOA, München, Fink Verlag, 2011, 102.

⁸ „Ha megszabadulunk az egész létben rajtunk kívül rekedő világ feltételezésétől, s pillantásunkat abba az irányba fordítjuk, ahol ténylegesen konstataálhatjuk a valóság létezését, azaz saját valóságtudatunk irányába, akkor egészen más képet kapunk az előfeltételezett [...] létért cserébe.” Konrad FIEDLER, *A művészi tevékenység eredetéről*, ford. KUKLA Krisztián = K. F., *Művészeti írások*, Bp., Kijarat, 2005, 74. Németül: FIEDLER, *Ursprung der künstlerischen Tätigkeit* = K. F., *Schriften*, Bd. 1, hg. Gottfried BOEHM, München, Fink Verlag, 1991, 119.

A modern festészet kétségtelenül megváltoztatta azt, ahogy a képekre tekintünk: egyfelől megfosztotta a világot szilárd fogalmi rögzítettségétől, másfelől dehabituálta a látást,⁹ sőt azzal, hogy a kép részévé tette ezeket a kényszerítő és bizonytalanító elemeket, egyben megteremtette a *prezencia* iránti vágyat.¹⁰ 2013 januárjában a frankfurti Schirn Kunsthalle a *Gustave Caillebotte: ein Impressionist und die Fotografie* című kiállítással éppen egy ilyen alkotó bemutatására vállalkozott, olyan festőt emelt ki a feledésből, aki ezt a szempontot erőteljesen érvényesítette. Róla jegyezte meg egykor Max Imdahl: Caillebotte képével az *életközelséget* célozza, az *autentikus valóságot*, amit azzal ér el, hogy olyan, a fotó pillanatfelvétele által torzított, kontingens és a teret deformáló ábrázolást választ, amely a képpozícióban hívja életre a valóság nyugtalanító és nyugvópontot nem leelő *képét*.¹¹

Horst Bredekamp egy, a képtudomány helyzetével számot vető írásában lakonikusan fogalmazott: pozitívan értve a képtudományban a művészettörténet nem korlátozódik a képzőművészetre, hanem túlmutat a képek világának egészére, s nagyon is komolyan veszi ezeket.¹² Aki ismeri írását, persze azt is hallhatja – nagyon is meggyőzően –, hogy mintha a nagy igyekezetben sok mindent nem akartak vagy tudtak volna figyelembe venni abból a hagyományból, melyet kétszáz év alatt a művészettörténet-írás felhalmozott. „... [A] művészettörténet képtudományként való felfogása szemmel láthatólag tudatos felejtés tárgya”¹³ – írta ugyanitt Bredekamp, amivel egyszerre utalt arra a belső felejtésre, amely minden tudományos megközelítés kezdetet felejtő üresjáratát idézheti elő, másfelől arra az újfajta igyekezetre, amellyel bizonyos meghatározó jelentőségű *művészettörténeti kísérleteket* igyekeznek elfelejteni.

Igen érdekes szerepet játszik az is, hogy számos jelentős mű, módszertani értelemben meghatározó írás angolszász recepciója csak mostanában történik meg. Ilyennek

⁹ Vö. Max IMDAHL, *Kunstgeschichtliche Bemerkungen zur ästhetischen Erfahrung* = M. I., *Reflexion, Theorie, Methode, Gesammelte Schriften*, Bd. 3, hg. Gottfried BOEHM, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1996, 295.

¹⁰ Hans Ulrich GUMBRECHT, *Die Macht der Philologie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002, 25. – Számos hasonló elemzése között itt fogalmaz meg egy figyelemre méltó, Walter Benjamin *aura* felfogását idéző gondolatot, nevezetesen, hogy a *prezencia* vágya alapvetően a *térbeli közelség* (die räumliche Nähe) iránti vágy, annak tapasztalására tör, *ami van*. Egy most megjelent válogatásban pedig az alábbi szellemes megfogalmazását olvashatjuk: ‘az előzetes fogalmi orientáció által biztosított valóság képe ellenében jelentkezik a valóságközelség szimptomája.’ Azaz nem a valóságot *magát* mutatja a mű, hanem azt valami *más módon, szimptomatikus eltéréssel* engedi látni. A valóság befoghatatlan, ám annak vágya, hogy *jelenváló* legyen, és azt tapasztaljuk is, ott munkál a művekben és a művekre irányuló pillantásban. Hans Ulrich GUMBRECHT, *Wahrnehmung versus Erfahrung oder die schnellen Bilder und ihre Interpretationsresistenz* = H. U. G., *Präsenz*, hg. Jürgen KLEIN, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2012, 251.

¹¹ Vö. Max IMDAHL, *Die Momentfotografie und „Le Comte Lepic“ von Edgar Degas* = M. I., *Zur Kunst der Moderne, Gesammelte Schriften*, Bd. 1, hg. Angeli JANHSEN-VUKIČEVIĆ, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1996, 185.

¹² Vö. Horst BREDEKAMP, *Mellőzött hagyomány? A művészettörténet mint képtudomány*, ford. WESSELY Anna, BUKSZ, 2003/3, 253.

¹³ Uo.

tekinthető Erwin Panofsky eredetileg a *Logosban* megjelent alapvető írásának¹⁴ első angol nyelvű fordítása és értelmező közlése,¹⁵ ahol világossá válik az, hogy mit is jelent az újabb képtudományról való beszédben az elfelejtett hagyomány és az ehhez való, akár kritikai visszanyúlás. A helyzetet természetesen még tovább bonyolítja, hogy aligha feltételezhető, hogy Panofsky ne ismerte volna Edgar Wind filozófiai megalapozású művészettudományát, vagy *pragmatikus empirizmusát*, hiszen – Ernst Cassirer mellett – ő írta az egyik *Gutachtung*-ot a doktori fokozatra benyújtott műhöz, elismerve annak jelentőségét.

Wind szigorú művészettudománya, amely eddig hozzáférhetetlen volt, meghatározó az *elfelejtett hagyományt* illetően, mivel ebben a könyvben fogalmazta meg, hogy az a kritikai elgondolás, amely szerint a műalkotás vizuális élményét egyszerűen csak át kell fordítanunk egy másik, fogalmi nyelvbe, illetve az, hogy a leírás előtt az élmény, vagy még inkább a tárgy már jelen van, és hogy a leírás csak effajta fordítás funkcióját tölti be, elméletileg tarthatatlan. A művészettudományi tárgy egyáltalán nincs jelen a leírás előtt, ha így teszünk, fenntartjuk az *Abbildtheorie*-t (tükrözélméletet) – állította Wind a doktori értekezésében. Wind igazi válasza tehát így hangzik: „A művészettudományi leírás valójában nem rendelkezik a fordítás funkciójával, hanem annak *felfedezése* (*Entdecken*), mégpedig [...] a morfológiai jelleg felfedezéséről van szó. A tárgyra csak a leírásban tettünk szert és a leírás előtt az egyáltalán nincs jelen.”¹⁶ Amire céloz, az a képről szerzett tudás (*ein Wissen vom Bilde*), s a fenti példára visszautalva, ekkor nem azt az élményt közvetítjük Caillebotte *Le Pont de l'Europe* (1876) képéről, hogy hány alakot látunk rajta, hogy a híd alatt elhaladó vonat gőze felcsap, hogy a kép alakjai milyen elrendezésben vannak jelen – hanem azt a meghatározó *morfológiai* elemet, hogy a híd vasrácsa milyen módon foglalja el a kép terét, hogy a rácsszerkezet behatolása a képbe kitakarja a városi panorámát, és, hogy ennek domináns jelenléte az emberek fellépését

¹⁴ Magyarul: Erwin PANOFSKY, *A képzőművészeti alkotások leírásának és tartalomértelmezésének problémájához*, ford. TELLÉR Gyula = E. P., *A jelentés a vizuális művészetekben*, szerk. BEKE László, Bp., Gondolat, 1984, 249.

¹⁵ A most megjelent angol fordítás (*On the Problem of Describing and Interpreting Works of the Visual Arts*, transl. Jaś ELSNER, Katharina LORENZ, *Critical Inquiry*, 2012/3, 467–482) mellett közölt tanulmány egy érdekes megjegyzése szerint az amerikai letelepedés után Panofsky sokkal közelebb került Edgar Wind pragmatikus empirizmusához, valamint a művészet szociokulturális megértéséhez, s eltávolodott a filozófiai megalapozású művészettörténettől. (Vö. Jaś ELSNER, Katharina LORENZ, *The Genesis of Iconology*, *Critical Inquiry*, 2012/3, 483–512.) Jaś Elsner és Katharina Lorenz nagy energiát fordítottak arra, hogy bemutassák a fogalmak változását, s abban igazuk van, hogy egy ilyen elmozdulás valóban bekövetkezik. Azonban megállapításuk, mely szerint Panofsky ebben az írásában közel került az 1933 után eltávolodott Heidegger és Sedlmayer elgondolásaihoz, már kevésbé tartható. Az előbbinél – a *Kant* könyvből (1929) vett idézet értelmében – az *értelmezésnek erőszakot* kell alkalmaznia a műtárgyon, míg az utóbbinál maga a *Kunstwollen* olyan *lényegi* alapot képező *strukturális* elvként jelenik meg, ami sem Riegl elgondolásával, sem pedig Panofsky korábbi értelmezésével nem vág egybe. Aligha jutunk előbbre, még Panofsky megkerülhetetlen életművének megértésében sem, ha a „száműzetés” *utáni* teória-képzést akarjuk csak elfogadni.

¹⁶ Edgar WIND, *Ästhetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand: Ein Beitrag zur Methodologie der Kunstgeschichte* (1922), hg. Pablo SCHNEIDER, Hamburg, Philo Verlag, 2011, 187–189.

szinte esetlegessé teszi, mivel a vasszerkezet masszív jelenléte uralja a képet. A kép a pillanatfelvétel erejével megalkotott, s tudjuk, a festő maga is készített ilyen fotókat.

Tehát tegyük még egyszer világossá, akár Wind korai értelmezését követve: a kép megértése nem a szerzett esztétikai élmény más nyelven történő megfogalmazása, az értelem, amit a mű számunkra felfed, nem a műalkotás *prezenciájának* kioltásán keresztül történik, hanem éppen azt fedezzük fel, ami benne *jelen van, sőt ezen az úton válik ismételten jelenvalóvá*.

Keith Moxey állítja az *iconic turn* kérdését tárgyaló írásában: értelemre törő szándékunk miatt a *presence*-t elhanyagoltuk, sőt megfélemlítettünk róla, hogy értelemmel telítsük a művet, hogy olyan értelmet vetítsünk rá, amit az meg sem enged.¹⁷ Röviden és jóindulatúan Moxey éppen azt a tapasztalatot vonja kérdőre, ami ellen a művészettörténet mint *tudomány* kezdettől fogva maga is tiltakozott, nevezetesen, hogy a mű-tárgyat élményszerű, semmire sem kötelező jelentésadással írják felül. Egyet meg kellene érteni: a mű *prezenciája* nem előzetes adottság, amit azzal érnénk el, hogy tartózkodunk az értelmezéstől, hanem csak is azzal érjük el, ha az értelmet maga a műalkotás teszi *jelenvalóvá*. Kétségtelenül nem egyszerűen úgy, hogy más művekkel fogjuk egybe, vagy teszünk egy szociális állapot magyarázatának centrumába.

Moxey írásában ugyanakkor helyesen két meghatározó irányultságot különít el a képről folyó jelenkori tudományos beszédben, amelyek mögött a kép létezésének státusza az igazi kérdés. Ez a két megjelölés az *iconic turn* (Gottfried Boehm) és a *pictorial turn* (W. J. T. Mitchell), amit talán jó előre úgy is elkülöníthetünk, hogy míg az előbbi sokkal inkább kötődik az európai fenomenológiai-hermeneutikai tradícióhoz, s látszólag jobban tartja magát a hagyományos témákhoz, addig az utóbbi annak előnyben részesítését jelentené, hogy a számtalan módon meghatározott/befolyásolt tekintet, melyet a műre vet a néző, nem mentes a látás történeti/kulturális/szociális elemeitől, másfelől a látható tekintetében nem tesz különbséget a tárgyak között.¹⁸ Persze erre mondta már Bredekamp intő módon fent idézett írásában: a képtudományként gyakorolt művészettörténet sosem zárta ki kutatási területéről a látszólag alantas műtárgyakat, s persze azt is elismerte, ha utóbb így tenne és bezárkózna, csak kárára lenne mind a művészettörténetnek, mind a kép iránti eltérő irányokból megmutatkozó érdeklődésnek.¹⁹

Kitűnő alkalom nyílik a két megjelölés mögött álló felfogások megértésére, ha elidőzünk Boehm és Mitchell témánkat érintő levélváltásánál,²⁰ és kiemeljük fontosabb meglátásaikat. Boehm első állítása szerint a *kép* mentén és a *képről* való gondolkodás egy másfajta gondolkodásnak enged teret, megnyitva azt olyan eddig alig vagy kevés-

¹⁷ „In the rush to make sense of the circumstances in which we find ourselves, our tendency in the past was to ignore and forget »presence« in favor of »meaning«.” Keith MOXEY, *Visual Studies and the Iconic Turn*, *Journal of Visual Culture*, 2008/7, 131.

¹⁸ Vö. W. J. T. MITCHELL, *A képi fordulat*, ford. HORNYIK Sándor = W. J. T. M., *A képek politikája*, szerk. SZŐNYI György Endre, SZAUTER Dóra, Szeged, JATEPress, 2008, 136.

¹⁹ Vö. BREDEKAMP, *i. m.*, 258.

²⁰ *Bilderfragen: Die Bildwissenschaften im Aufbruch*. hg. Hans BELTING, München, Fink Verlag, 2007, 7.

sé értékelt kognitív lehetőségeknek, amelyek a nem-verbális reprezentációkban rejlenek. Majd felsorolja azokat a döntően az európai gondolkodói hagyományt meghatározó kísérleteket (Husserl, Heidegger, Cassirer, Wittgenstein stb.), amelyekben (eltérő módokon) a nyelvi értelemközvetítés fölényét vonták kérdőre, és egyidejűleg az antik logosz-felfogás helyreállítását, s egyben eredetére történő visszavezetést javasolja. Ekként kell értenünk kijelentését: a kép mint logosz, mint értelemalapító aktus értendő. Egy nem-verbális, ikonikus logosz víziója volt az, ami a képek irányába mozdított – s végső soron az iconic turn alapvető kérdése az, hogyan hoznak létre értelmet a képek („Wie erzeugen Bilder Sinn?”). Jól értsük meg, nem az a kérdés, hogy mi az értelme a képnek, hanem az, hogy miként képesek a képek értelmet létrehozni. Mint számos szerző (korábban Otto Pächt, újabban Georges Didi-Huberman, Keith Moxey), Boehm is hajlamos elfogadni Mitchellnek azt a kritikai megjegyzését, hogy Panofsky az ikonológia elemzéseiben a *textualitást* részesítette előnyben a képek értelmezésekor, és eközben nem állítja, hogy az *ikonikus* kivonhatná magát a nyelvi közvetítés alól; amit hangsúlyoz az, hogy a nyelv viszonylatában egy *differencia* (*eine Differenz gegenüber der Sprache*) lép fel.

Az ikonikus elem ezért nem merül ki a nyelvi *átfordításban*, hiszen megjelenésében állandóan magára, mint képre utal vissza, hogy önmagán és önmaga által valamit láthatóvá tegyen, ami semminek *nem felel meg* a képen túl. Boehm joggal hívta fel a figyelmet egyik korai írására a *kép hermeneutikájáról*, ahol már beszélt a *kép logikájáról*, és egy Cézanne kései művéhez (*Nagy fürdőzők*, London National Galery) kapcsolódó felismerés mentén megmutatta, hogy „az ikonikus sűrűség (a verbális nyelv felől nézve) a legüresebb a képen”,²¹ vagyis egyszerre képes kiváltani az alak fluiditását, valamint a szín-felépítést s az alakok egyidejűleg változó kompozícióbeli viszonyrendszerét, s ezzel kiváltani azt a felszámolhatatlan, a kép logikáját megalapozó differenciát és váltakozó viszonylatot (*logosz*), ami állandóan meghaladja, vagy túllép azon, ami nyelvi mondható. Hogy *van* (a kép), azt magán az ikonikus sűrűségen mutatja fel, s hogy ez nem redukálható *valamire*, egy dologra, amit a kép láthatóvá tesz, és amit a nyelv egyszerűen néven nevez, vagy átfordít. A kép léte éppen a szüntelen átmenet a kép megjelenésébe, így lesz az ikonikus elem létszerű gyarapodás és egyben értelemgenézis.²² Boehm itt is kiemelte Gadamer hermeneutikájának és műfelfogásának jelentőségét az ikonikusról kialakított felfogásában, ami nem egyszerű átvétele a *Zuwachs an Sein* (a lét gyarapodása) gondolatának. Boehm éppen arra a *processzualitásra* mutatott rá, amellyel a kép magán és magában eltörli azokat a nyelvi elkülönítéseket, amellyel a képet bárminemű

²¹ *Uo.*

²² „Vom ‚Sein‘ des Bildes überhaupt zu sprechen, abgesehen von seinem Erscheinen in einem Werk, ist sinnlos. Nur vom Bilde her gewinnt das Urbild Realität, ist es möglich überhaupt den Zuwachs an Sein zu erfahren.“ „Bei einer bildlichen ‚Gegebenheit‘ rekurrieren wir nicht auf ‚Etwas‘ im Sinne einer Sachlage, sondern auf den Übergang des Bildseins in die Bilderscheinung.“ Gottfried BOEHM, *Zu einer Hermeneutik des Bildes = Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, hg. Hans-Georg GADAMER, Gottfried BOEHM, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1978, 451, 467, 464–466.

tárgyadekvációra próbálnánk korlátozni az értelmezés során. Az ikonikus elem annak tudomásulvétele, hogy a képben és a képen létező kilép abba a tér-idő dimenzióba, ami a lét, vagyis létszerűen több, mint amit magán mutat.

Mitchell udvarias válaszában maga is fontos adaléknak tekintette Gadamer és Max Imdahl elgondolásait az újabb *képtudományhoz*, ugyanakkor azt is világossá teszi, hogy – ellentétben Boehm elgondolásával, aki saját megközelítését *kép-kritikainak* tekinti – ő inkább egy *ideológiakritikai beállítódást* képvisel. Az sem meglepő, hogy egyetemi tanulmányainál fogva irodalmi szöveg és kép (Blake), valamint technológiák és kép, kép és tudomány, azaz a szélesebb értelemben felfogott *vizuális kultúra* felé tájékozódik. Mitchell ugyanakkor inkább kapcsolódik a francia hagyományhoz (Deleuze, Althusser, Derrida stb.), mint Boehm. A képzőművészeti alkotások privilegizált helyzetét feladva a modern technológiák képi jellege, reprezentációs ereje nagyobb nyomatékkal esik latba a *pictorial turn* olvasataiban. Talán úgy lehetne összefoglalni a közös szempontot, hogy *a kép saját logikája* – legyen az festett vagy technikai előállítású kép – Mitchell szerint azt a döntő kérdést veti fel: *mit akar a kép?*

A továbbiakban megpróbálok erről a *képi logikáról* beszélni, s azt is elárulom, hogy ebben a tekintetben inkább tartom magam az *iconic turn* szempontjaihoz, s mögötte a fenomenológiai-hermeneutikai hagyományhoz.

Kétségtelen tény, hogy az ikonikus fordulat elméleti alapjai visszanyúlnak arra a hermeneutikai fordulatra, amely Heidegger korai elemzéseiben és Gadamer későbbi olvasataiban van jelen. Úgy vélem, nem érthető meg Boehm szándéka, ha akár csak röviden is nem tekintünk vissza arra az írásra, amelynek még a címét sem tudta helyesen Mitchell. Gadamer a *Bildkunst und Wortkunst* (A kép és a szó művészete) című tanulmányában²³ nem csak összefoglalja saját művészetértését, hanem megmutatja azt is, hogy miként nyúlik vissza a görög gondolkodás *logosz*-tapasztalatára, amelynek megváltozott értelmezése éppen Heidegger korai előadásában (Marburg 1923–1926) jelent meg. Az első és talán legdöntőbb az a Platón *Államférfi* című művéből vett gondolat (284 e), hogy a megjelenő saját mértéke szerint és nem külső mérték szerint válik jelenvalóvá. A mérték, a dolog mértéke szerinti magán mutatja fel és meg annak helyességét, megfelelő mivoltát, s ilyenkor úgy áll előttünk a dolog/a megjelenő, mint ami *pontosan ez (auto to akribes)*. Vagyis az, ami megfelelő és mérték szerinti, nem normatív szempont alapján mutat magára, mint ekként értelmesre, hanem *önmaga változó megjelenései közepette* képes, mint ezt, *jelenvalóvá tenni*. Mi lenne a dolog ideája, ha nem változó módon tűnne ki, azaz hívná életre annak kérdését, hogy mi is az. A műalkotás akkor és csak akkor képes a már említett *léte* *gyarapodásra*, ha azt, ami rajta és általa megjelenik, magán képes még kibontani, a dolog mértéke szerint még pontosabban/jobban belátni engedni, hogy mi is az.

²³ Vö. Hans-Georg GADAMER, *A kép és a szó művészete*, ford. HEGYESSY Mária = *Kép, fenomén, valóság*, szerk. BACSÓ Béla, Bp., Kijárat, 1997, 274. Németül: GADAMER, *Bildkunst und Wortkunst = Was ist ein Bild?*, hg. Gottfried BOEHM, München, Fink Verlag, 1994, 90.

A mű – legyen az képi alkotás – magában teljesedő (*entelecheia*), és így képes olyan folyamat-jelleggel rendelkezni, ami megvalósulásának *történeti egyszerűségét* meghaladja, s hogy mint ilyen *van*, s állandóan annak megértésére hív, amit önmagán mutat fel. Azzal a Heideggerre visszanyúló fogalommal kell tisztába jönni, amit a *Vollzug* jelent; a mű mint így mozgásban levő nem önmaga egyszerűségére utal vissza, és nem is egy dolgot mutat be más módon, hanem ami *van*, az éppen benne és általa *teljesedik*. A mű műszerűsége éppen azzal mutatkozik meg, hogy nem változatlan *ergon*-ként áll ott, hanem *mindig másként bomlik ki*, állandóan *túllép* történeti megvalósulása egyszerűségén, miként történeti érthetőségének látszólag rögzített keretein. „Der Vollzug hat sein vollendetes Sein, sein *telos*, in sich selbst”²⁴ – írta Gadamer, világossá téve, hogy a műalkotás nem valami célban teljesedik be, hanem magára, mint beteljesedőre utal vissza.

Boehm ezt a hermeneutikai-képi hagyományt és ennek elméletképző erejét mutatta meg írásaiban, és nagy hatású válogatásában (*Was ist ein Bild?*) olyan szövegeket idézett meg (Kurt Bauch, Max Imdahl, Gadamer, Bernard Waldenfels stb.), amelyek ennek a tradíciónak a horderejét is nyilvánvalóvá tették.

Az elmúlt évben Boehm egy fontos fogalmi tisztázást hajtott végre, amikor elemzés tárgyává tette az *ikonikus differencia* fogalmát.²⁵ Ennek során jutott el a kép eseményszerű felfogásához, ami érvényre juttatja az *ikonikust a logoszban*, vagyis nem egyszerűen *mond valamit*, hanem magára mutat vissza, és önmagán mutat fel (*deixis*) olyan elemeket, amelyek változni képes konstrukciója azt a kérdést szegezi nekünk – mit akar a kép, vagy miként hívta létre ezt az értelmet. Az *ikonikus differencia* közelsége Heidegger *ontológiai differenciájához* – mint írta – nyilvánvaló. Azaz a létszerűen megjelenő létező léte nem mint *igaz lét* kérdéses, hanem mint az a változó és elkülönböződések között mutatkozó lét, amelynek tanúsítványa egyedül a megjelenő létező, s amiről a *logosz* mint vonatkozás-viszonylat és arány ad hírt. Az *ontológiai differencia* annak felismerése és felismertetése, hogy a megjelenő *képes nem-igaz viszonylatban is előállni*. A *logosz* mentén (*meta logou*),²⁶ a kép logikája mentén ismerjük fel a megjelenőt a maga igaz mi-voltában. Gadamer erre a hagyományra visszanyúlva mondta, hogy a különbséget nem mi teremtjük meg, ebbe a különbségbe, differenciába vagyunk állítva.²⁷ A kép logikája tehát ennek a különbségnek *tesz ki minket*, s akkor értjük meg, miként vonja meg biztos alapjait: legyen az szakértő ismeret vagy éppen historikus besorolás, a mű annak *megrendítő eseménye*, hogy a kép önmagára mutat vissza.

²⁴ Hans-Georg GADAMER, *Wort und Bild: „so wahr, so seiend”* = H. G. G., *Kunst als Aussage*, Tübingen, J. C. B. Mohr, 1993, 84.

²⁵ Vö. Gottfried BOEHM, *Ikonische Differenz* = Rheinsprung 11, *Der Anfang. Aporien der Bildkritik*, hg. Iris LANER, Sophie SCHWEINFURTH, Basel, Eikones, 2011/1, 170. http://rheinsprung11.unibas.ch/fileadmin/documents/Edition_PDF/Ausgabe1/ausgabe_01.pdf (Letöltés ideje: 2013. május 20.)

²⁶ Vö. Martin HEIDEGGER, *Platon: Sophistes* (1924–1925), hg. Ingeborg SCHÜSSLER, Frankfurt am Main, Klostermann Verlag, 1992, 225.

²⁷ Vö. Hans-Georg GADAMER, *Hermeneutik und ontologische Differenz* (1989) = H. G. G., *Hermeneutik im Rückblick, Gesammelte Werke*, Bd. 10, Tübingen, J. C. B. Mohr, 1995, 60.

Boehm fogalommagyarázatában világossá teszi, hogy az ikonikus differencia a képen és képben működő dinamizáló/energetizáló erő, ami állandóan megvonja a nézői kívül-lét lehetőségét. „Az ikonikus differencia értelmet generál, anélkül, hogy azt mondaná, »van«, megnyitja a valóság felé az utakat, amelyek »kínálkoznak« és »megmutatkoznak«.”²⁸ A kép logikája annak felszakítása, ami a láthatón túl rejtekezik, ez pedig annak (igaz) léte, amit a kép mutat.

Kurt Badt Vermeer elemzésében e hagyomány művészettörténész képviselőjeként nem véletlenül utalt hasonlóan a *kép logoszára*, arra tehát, hogy a kép mindig fenomen-jellegében áll ki és kérdez rá arra a *viszonylatra*, amiben értelmesen láthatóvá válik. Goethe sorát idézte: „Man suche nur nichts hinter den Phänomenen: sie selbst sind die Lehre.”²⁹ A kép azon keresztül tanít, amit képes megmutatni.

BÉLA BACSÓ

Am Rande der Bildwissenschaft

In der heutigen Lage der *Kunstwissenschaft* gibt es eine sehr lebendige Auseinandersetzung über die mögliche Verständigung des Bildes. „Why art history” war die wichtige Frage von Saxl und die Fragestellung bleibt bis heute auslegungsbedürftig. Einerseits stehen wir bis heute vor einer ausgedehnten *Visualisierung* der menschlichen Kultur, andererseits diese Tendenz ruft eine vielfältige und manchmal ausweglose Annäherung während der Verständigung des *Erscheinenden* hervor. Die Frage „*Was ist ein Bild?*” brachte mit sich eine wesentlich erneuerte Bildauslegung, in der mir weiterhin die hermeneutisch-phänomenologisch geprägten Auslegung bestimmend ist (Gadamer, Imdahl, Boehm). Meine kurze Darstellung erörtert die Vor- und Nachgeschichte der *iconic turn* und nimmt einen eindeutigen Bezug auf die Hermeneutik des Bildes.

²⁸ BOEHM, *Ikonische...*, i. m., 174.

²⁹ Vö. Kurt BADT, „*Modell und Maler*” von Vermeer: *Probleme der Interpretation. Eine Streitschrift gegen Hans Sedlmayr*, Köln, DuMont, 1961, 129–130.

Képpé vált szöveg, szöveggé vált kép

Hogyan lehet átalakítani egy képet szöveggé? Több ezer éve foglalkoztatja ez a kérdés az alkotókat és a műértőket. Különösen három területen lehet föltételezni a látvány és a nyelvi megnyilatkozás érintkezését. Közülük talán a leírásra vonatkozik a legtekintélyesebb szakirodalom,¹ ami természetesen nem jelenti azt, hogy ne léteznének továbbra is olyan ide tartozó jelenségek, amelyek tüzetesebb elemzést igényelnének. „Vannak olyan tájképek Proust művében, amelyek meghaladják a festészet lehetőségeit”² – állította a művészettörténész Roger Fry, ily módon utalva arra, hogy a két művészet viszonyát nemcsak kapcsolat, de feszültség is jellemzi.

Írott és mintázott vagy festett arckép viszonya is kölcsönhatásként értelmezhető. „A megbízott arcképfestő és a fölkért életrajzíró hasonló nehézségekkel néz szembe” – ahogyan egy irodalmár megjegyezte.³ Ismeretes, hogy Thomas Babington Macaulay 1825-től egy sor írói és történeti arcképet közölt; Milton (1825) után Machiavelli (1827), Byron (1831), Horace Walpole (1833), Lord Chatham (1834), Bacon (1837), Sir William Temple (1838), Lord Holland (1841), Warren Hastings (1841), Nagy Frigyes (1842) jellemének megvilágítására vállalkozott, mintegy műfajt teremtve. Ezeknek a szövegeknek elkészítésekor éppúgy merített ösztönzést az életrajzírás, mint az arcképfestés hagyományából. Carlyle 1840-ben tartott hat előadása, valamint a belőlük *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History* (Hősökről, a hősök tiszteletéről és a hősiessenek a történelemben játszott szerepéről) címmel készült könyv is hatást tett a 19. századi angol képzőművészet sorsára. Az 1882-ben (Sir) Leslie Stephen szerkesztésében indult *Dictionary of National Biography* az angol arcképfestészet hatását mutatta, az 1896-ban megnyílt National Portrait Gallery viszont „a nemzet nagyjainak” életrajzai nyomán szerveződött. Más országok is követték a brit példát. Sainte-Beuve először 1851-ben kiadott „arcképei” a későbbiekben a legtagabb értelemben vett irodalom nagyjait állították az olvasók elé. Szalay László *Státusférfiak’ és szónokok’ könyve* (1846–1847, 1850) című gyűjteménye még a nyugati példák nyomán ismertette meg a magyar közönséget brit, francia és észak-amerikai kiválóságok alkotásával, a Csengery Antal szerkesztette *Magyar szónokok és státusférfiak* (1851) viszont már teljesen önálló, sőt eredeti írás-

¹ Vö. VARGA Tünde, *Képtelen képelet: Kép és képzelőerő az ekphraszisz trópusában = (Tév)eszmék bővölete*, szerk. JENEY Éva, SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp., Akadémiai, 2004, 11–36.

² Roger FRY, *Letters*, vol. 2., ed. Denys SUTTON, London, Chatto and Windus, 1972, 534. (Ha nincs külön jelezve a fordító a lábjegyzetben, akkor a fordítások minden esetben a sajátjaim. – Sz-M. M.)

³ Diane Filby GILLESPIE, *The Sisters’ Arts: The Writing and Painting of Virginia Woolf and Vanessa Bell*, Syracuse – New York, Syracuse University Press, 1988, 163.

műveket tartalmazott – közöttük Kemény Zsigmond két nagyszabású munkáját, amelyeket korábban történeti forrásműként tartottak számon, újabban már inkább műalkotásként olvasnak. A korszak kiválóságait vásznon megörökítő Barabás Miklós jól ismerte e kiadványokat.

Az írott jellemképek hozzájárultak a festmények megalkotásához. A 19. század egyik legsikeresebb művésze, George Frederic Watts (1817–1904), 1887-ben a *The Times* számára adott nyilatkozatában Carlyle említett könyvének szellemében állította: arcképeivel azt a célt kívánta szolgálni, hogy „egy nemzet jelleme nagy tettek emberei révén”⁴ őrződjék meg. 1868–69-ben meg is festette példaképét, s ez a munkája ugyanúgy a National Portrait Gallery tulajdona lett, mint az államférfi Gladstone (1859) és Cecil John Rhodes (1898), a színésznő Ellen Terry (1864), a fényképész Julia Margaret Cameron (1850–1852), a költő Tennyson (1858), Robert Browning (1866), Swinburne (1867) és az értekezőként is jelentős Matthew Arnold (1880), a preraffaelita mozgalom képviselői közül William Morris (1870), Dante Gabriel Rossetti (1870–1871 k.) és Millais (1871 k.), a regényíró (és költő) Meredith (1893), a történész W. E. H. Lecky (1878), vagy az értekezők sorából John Stuart Mill (1873) és a már említett Leslie Stephen (1878) arcmása. Watts alkotásai 1837-től szerepeltek a Royal Academy tárlataiban, mely intézménynek 1867-ben lett a tagja. Az ízlés változására jellemző, hogy Leslie Stephen lánya, kit az utókor Virginia Woolfként ismer, már 1905-ben irodalmiassága miatt utasította el Watts munkáit. Miután nővére, a később festővé lett Vanessa Bell társaságában megtekintette az akkor elhunyt (és általuk személyesen ismert) művész emlékkiállítását, a következőket írta naplójába: „Ma N[essa] és én elmentünk az Akadémia Watts kiállítására. Gyenge és értéktelen – hírnevét tekintve szerfölött az. Egyetlen elsőrendű kép nincs ott, de sok az ötödrangú. »Eszméi« posványá tették a művészetét.”⁵ Először 1935-ben előadott, *Freshwater* (Friss víz) című vígjátékában Virginia Woolf kegyetlenül ki is gúnyolta a művészt, akit a maga korában mindenki ünnepele, az általa képviselt intézményt pedig egyik ismert regényében kifejezetten a maradi angol művészet megtestesítőjeként szerepeltette. Clarissa Dalloway öreg barátjaként szólítja meg az Akadémia tagját: „– Drága Sir Harry! – szolt, odalépve a finom öregúrhoz, aki több rossz képet festett, mint bármely másik két akadémiai tag a St. John erdőben (mindig teheneket ábrázolt, amint naplementekor a pocsolyákból isznak, vagy – mert volt érzéke többféle mozdulat érzékeltetésére – egyik mellső lábukat jelentőségteljesen fölemelik és megrázzák a szarvukat: »Idegen közelít« –); összes tevékenységének, a vacsorázásnak, a lóversenyezésnek az adta alapját, hogy tehenek álltak és pocsolyából ittak naplementekor.”⁶ Ez az elképzelt festmény általában a Viktória-kor művészetének silányságát hivatott képviselni, a vígjáték viszont nemcsak arcképeket, de allegorikus műveket is ki-

⁴ *Victorian Potraits*, London, National Portrait Gallery, 1996, 4.

⁵ Virginia WOOLF, *A Passionate Apprentice: The Early Journals 1897–1909*, ed. Mitchell A. LEASKA, London, The Hogarth Press, 1992, 218.

⁶ Virginia WOOLF, *Mrs. Dalloway*, New York, Harcourt Brace & World, é. n., 266.

csúfol, hiszen Watts olyan alkotásokkal is gyarapította a hírét, mint a *Love and Life* (Szelem és Halál – 1875), a *Mammon* (Mammon – 1884–1885), a *Hope* (Remény – 1886), *A Death Crowning Innocence* (Halál megkoronázza az Ártatlanságot – 1899) vagy a *Progress* (Haladás – 1902–1904 k.)

A *Mrs. Dalloway* vége felé leírt giccses mű az életkép műfajához tartozik, s ez az allegorikus vásznakhoz hasonlóan átmenetet jelent szöveg és kép viszonyának harmadik lehetőségéhez, az elbeszéléshez. Lehet-e egyáltalán történetet elbeszélni kép(ek) alakjában? A válasz nem olyan biztosan egyértelmű, ahogy némely szakértők vélik, hiszen a történetmondás nemcsak cselekményt tételez föl, de elbeszélőt is, ez pedig nyelvi képződmény.

Leginkább olyan sorozatok esetében indokolt képi elbeszéléstről beszélni, amelyek egy történetnek időben egymást követő szakaszait hivatottak megjeleníteni. Az ilyen jellegű képregények általában szöveget is tartalmaznak. Sőt, még Rubens Medici Mária életét bemutató nagy méretű festményeinek (Párizs, Louvre) befogadását is a képek alatt látható szalagcím segíti, emlékeztetve arra, hogy a képek és a szobrok többségének értelmezésére hatással van a cím. Az is előfordul, hogy időben egyazon képen belül láthatók különböző jelenetek. Giovanni di Paolo *Keresztelő Szent János a vadonba megy* (1454) címen ismert alkotásán (London, National Gallery) kétszer látható a szent: amint kilép egy épület kapuján és ahogyan hegyek között halad előre.

A festő így térré alakítja át az időt, az író pedig szintén hajlik arra, hogy a látottat a saját művészete távlatából szemlélje. Joggal lehet állítani, hogy Virginia Woolf „olykor úgy tekintett festményekre, mintha azok drámák volnának”.⁷ Hasonló módon értelmezhetők olyan alkotások, amelyek valamely mitológiai, bibliai vagy történeti eseményt jelenítenek meg. Jellemző példa erre Rembrandt 1635 körül készített műve, a *Baltazár lakomája* (London, National Gallery). A *Dániel könyvében* olvasható történet sarkalatos mozzanatát, a *punctum temporis*-t jeleníti meg: az ószövetségi király a nézővel szemben, asztalnál ül, de hátrafordítja a fejét. Arca megdöbbenést mutat, tekintete egy kéz által a mögötte levő falra rótt írásra mered. Ez az alkotás közvetlenül emlékeztet kép és szöveg egymásra utaltságára. Az uralkodó három szót lát maga mögött. Az *Ószövetség* szerint nem tudja megfejteni az írást. Dánielt hívattatja, mert ő képes a magyarázatra. Dániel a következő értelmezést adja: „M e n e, azaz megszámlálta Isten a te országodat, és azt bétöltötte. / T e k e l, azaz, megmérettél a fontban, és híjjával találtattál. / P e r e s, azaz, eloszlattott a te országod, és adatott a Média és Persiabelieknek.” (Dán. 5, 26–28.)⁸

Bánffy Miklós református nevelést kapott, amelyben kiemelkedő szerepet játszott az *Ószövetség* ismerete. Képzőművészeti tevékenysége folytán széleskörű ismereteket szerzett a festészet történetéről, és Londonban a *Baltazár lakomáját* is alkalmá volt

⁷ GILLESPIE, i. m., 102.

⁸ *Szent Biblia azaz Istennek Ó és Új Testamentomában foglaltatott Szent Írás*, ford. KÁROLI Gáspár, Bp., Brit és Külföldi Biblia-Társulat, 1914, 733.

megtekinteni. Fiatalkorában három évig növendék volt a Rajztanárképzőben, s egész életére hatott a tanítványi kapcsolat, amely Székely Bertalanhoz, a történeti festészet jelentős képviselőjéhez fűzte, kiről oly szépen emlékezett meg a Kovács László szerkesztette, 1943-ban kiadott *Erdélyi Csillagok* című kötetben. Bár a közélet ideje java részét igénybe vette, az 1910-es években rendszeresen foglalkozott díszlet- és jelmeztervezéssel, műpártolóként pedig a zenés színházzal, így Bartók első táncjátékának és egyetlen operájának előadásával is kapcsolatba került. 1912. február 16-án kormánybiztosként nevezték ki a nemzeti dalszínház élére. 1914 nyarától 1916-ig ugyan miniszteri tanácsos helyettesítette, mivel ő bevonult katonának, de a háborúból visszatérve 1916-ban ő lett IV. Károly koronázásának látványtervezője, és ismét átvette az Andrassy úti palota irányítását. 1918. június 1-jéig volt főigazgató. Később is részt vett a művészeti élet irányításában, így 1923 s 1927 között az Országos Képzőművészeti Tanács elnöke volt. Külügyminiszterként, egy 1922-ben Genovában tartott nemzetközi ülésen készítette azt a huszonegy politikai torzképét, melyet Ben Myll álnéven, *Fresques et Frisques* (Freskók és csínyek) címmel jelentetett meg. 2006-ban egy magánszemély (Bartha László gyógyszerész) és a Balassi Kiadó jóvoltából került forgalomba a többek között Lloyd George angol miniszterelnök, Barthou francia külügyminiszter, Ion I. C. Brătianu román miniszterelnök, Csicserin szovjet külügyi népbiztos, Beneš csehszlovák külügyminiszter, valamint Bethlen István és Bánffy Miklós arcképét tartalmazó gyűjtemény hasonló kiadása. Bánffy több irodalmi műhöz is készített rajzokat, Tamási Áron *Ábel* kötetétől Makkai Sándor református püspök *Ágnes* (1928) című regényéig. *Fortélyos Deák Boldizsár memoriáléja* (1931) című munkáját a magyar irodalom „legnyugtalanabb kísérletező”-jének alkotásaként méltatta Schöpflin Aladár,⁹ s ez a kötet annyiban majdnem kivételes teljesítmény, amennyiben befogadójától azt igényli, hogy egyazon művésznek rajzait és szövegét kölcsönhatásukban mérlelje.

Noha Bánffy Miklós festőként aligha tekinthető jelentékenynek, a látványszerűség egész írói életművére rányomja bélyegét. Legnagyobb igényű művészi vállalkozásán, a Rembrandt által megfestett ószövetségi jelenethez kapcsolódó, egyenetlensége ellenére figyelemre méltó *Erdélyi történet* (1934–1940) címen ismert háromrészes regényén is érezhető a szenvedélyes vonzódás a képszerű megjelenítéshez. Virginia Woolf említett regényéhez hasonlóan ez a mű is tartalmaz gúnyos utalást az akadémikus festészetre: 19. századi események fölelevenítésekor „az akkoriban legdivatosabb művész”-nek¹⁰ minősíti III. Napóleon kedvenc alkotóját, Alexandre Cabanelt (1823–1889), és szinte Victor Hugo *A párizsi Notre-Dame* című regényére emlékeztetve, műalkotások földidézését iktatja a szereplők leírásába. Uzdy Pálról azt olvashatjuk, hogy „a francia

⁹ SCHÖPFLIN Aladár, *Fortélyos Deák Boldizsár memoriáléja*, Nyugat, 1932/2. <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00529/16522.htm> (Letöltés ideje: 2013. március 20.)

¹⁰ Gróf BÁNFFY Miklós, *És hijjával találtattál... I.*, Kolozsvár, Erdélyi Szépművészeti Céh, é. n., 78.

Mephisto-szobrokra emlékeztetett, amik Gounod Faustja után jöttek divatba¹¹ ilyen módon vetítve előre a női főszereplő férjének későbbi szerepkörét, ifjabb Andrassy Gyula megjelenítése pedig ezzel a záradékkal fejeződik be: „Így ábrázolta a spanyol iskola – Zurbaran [sic] vagy El Greco – az aszkéta szenteket.”¹² Gál Mihály a regényhármas első részének negyedik fejezetében egyenesen azt sugallja, Barabás Miklós rajza ad igazi fogalmat az ő személyiségéről. Hasonló véleményt hangoztat Absolon Miklós az *És hijjával találtattál...* ötödik részének ötödik fejezetében, amikor egy róla 1885-ben készült fényképre hivatkozik. A leírások többnyire annak a gondolatnak a szellemében fogantak, amely szerint a természet utánozza a művészetet. Példaként a harmadik rész harmadik fejezetét – amelyben Abády Bálint japán vízfestményként látja a Szamos völgyét – éppúgy lehet említeni, mint az *És hijjával találtattál...* negyedik részének hatodik fejezetét, mely „egy régi angol metszet”-ként¹³ láttat egy jelenetet. Sőt, akár efféle részlet is idézhető: „egy-egy régen ledült fa csapjai hófehéren íródnak a mindent elborító zöldbe, akárha a képből késsel karmolták volna ki a festéket.”¹⁴

Bánffy regényének eredetisége részben a nyelvvel szemben tanúsított magatartás kettősségéből származik. A látványszerűség olyannyira fontos szerepet játszik, hogy a szereplők megítélésekor ruházatuk, testi fölépítésük, arcuk formája, taglejtésük, arckifejezésük, tekintetük, nézésük, szemük mozgása megannyi alkalommal inkább latba esik, mint szóbeli megnyilatkozásaik. Milóth Adrienne bizalmatlan a nyelvvel szemben: a „tengeri oroszlán” kifejezés példájával szemlélteti, mennyire félrevezető az elnevezés, a nyelvi megjelölés.¹⁵ A másik főszereplő, Abády Bálint ezzel szemben a nyelv elsődlegességét állítja, midőn a „*noblesse oblige*” elvét úgy magyarázza, hogy az eredetre, a szófejtésre hivatkozik: „a magyar nyelvben a család és a cseléd ugyanaz a szó”,¹⁶ tehát nemesnek lenni annyit jelent, mint vállalni a kötelességet, hogy gondoskodni kell a ránk bízottakról.

Kép és nyelv feszültsége végig érzékelhető az *Erdélyi történet*ben. A vadászat, a lóverseny, a testedzés, a bál, az esküvő, a politika, a hadászat s a kártya egyfelől tolvajnyelvként, másrészt mozgó látványként, a változó nézőpont függvényeként jelenik meg. A nyelv gyakran elégtelennek bizonyul. Az egyik társalgó tárgyyszerű kijelentésébe egy másik jelenlevő a megnyilatkozó szándékától teljesen független, trágár kijelentést hall bele. A nyelvi visszaélést kipécéző irónia több jelenetre is rányomja bélyegét. Az *Erdélyi történet* mai olvasójának föltűnhet a különböző rétegnyelvek, helyi beszédmódok jelenléte. A Maros menti, mezősegi, kalotaszegi, azaz helyi jellegű nyelvhasználat is gyakran taglejtésekre, a testnek olyan mozdulataira vonatkozik, amelyeket a regény a szóbeli ki-

¹¹ Gróf BÁNFFY Miklós, *Megszámláltattál... I.*, Kolozsvár, Erdélyi Szépművés Céh, é. n., 266.

¹² BÁNFFY, *És hijjával találtattál... II.*, i. m., 82.

¹³ *Uo.*, 104.

¹⁴ *Uo.*, 12.

¹⁵ BÁNFFY, *Megszámláltattál... I.*, i. m., 274.

¹⁶ BÁNFFY, *Megszámláltattál... II.*, i. m., 205.

fejezésnél hitelesebbnek tüntet föl. Például miután Abády Bálint felelősségre vonta a román szegényeket kizsigerelő Ruzs Pantylimont, a saját népét sanyargató ember hosszú „lábain ide-oda lóbálta magát lassan, ahogy a ló, mikor »sző«”.¹⁷

A regényhármás címe – *Megszámláltattál...; És hijjával találtattál...; Darabokra szaggattatol* – Dániel könyvéből azt idézi, ami Rembrandt képén olvasható. A mulatozásához a jeruzsálemi templom edényeit használó királynak a gőg, a kevélység és az istentelen világiasság a bűne. A fölirot nem figyelmeztetés, de ítélet. Az egyik szakértő szerint a „szétszaggattatol” jelentésű „peres” a perzsa szó arámi megfelelőjére utal,¹⁸ tehát a falra írtak azt jósolják, hogy Baltazár országát más nép foglalja el.

Lehetséges azzal érvelni, hogy Rembrandt alkotásának értelmezésekor „a néző változik át elbeszélővé, szavakkal mondja el, amit lát”,¹⁹ s akkor az *Erdélyi történet* felfogható úgy is, mint e festmény értelmezése. Képi elbeszéléstől mégis kockázatos beszélni, mert a történet voltaképp csak szöveggént létezik, melyet a néző vagy ismer, vagy nem. Nincs kizárva, hogy a jelenkorban a képtárak látogatói közül egyre kevesebben tudják azonosítani azokat a bibliai, mitológiai vagy történelmi eseménysorokat, amelyeknek egy-egy mozzanata Poussin, Jacques-Louis David vagy Delacroix alakos képein látható, de ugyanez vonatkozhat a szentek életének némely eseményére. Hogyan értelmezi Székely Bertalan *V. László és Czillei* című festményét egy olyan távol-keleti néző, akinek nem sok fogalma van a magyar történelemtől? Mi a történet, amelyet összefüggésbe lehet hozni Watteau Cytheré szigetét földidéző képeivel (Párizs, Louvre; Berlin, Charlottenburg)? Ezúttal még a mitológia ismerete sem adhat egyértelmű kulcsot a megfejtéshez, mivel nem tudhatjuk bizonyosan, elindulnak, avagy megérkeznek a képen látható alakok.

Noha Bánffy Miklós memoárparódiája, a *Fortélyos Deák Boldizsár memoriáléja* a viszonylag ritka kivételek közé tartozik, Blake-től Wyndham Lewisig, Kassáktól Tandoriig lehet találni olyan alkotókat, akik saját képeik és szövegeik kölcsönhatásaként képzeltek el alkotásaikat. Kassák nyilvánvalóan a szöveg elrendezését bonyolító képvers több ezer éves hagyományához is kapcsolódott, Tandori viszont köztudottan költőként kezdte pályafutását, és csak később törekedett arra, hogy rajzokat készítsen a szövegéhez. Az angol születésű, Kanadában élő Nick Bantock (1949–) festőként eleinte – megélhetés céljából – könyvborítókat és képes, kihajtható (pop-up) gyerekkönyveket készített, majd *Griffin and Sabine: An Extraordinary Correspondence* (Griffin és Sabine: Egy rendkívüli levelezés, 1991) című, felnőtteknek készített kötetével lényegében új műfajt teremtett. Képpalkotását többek között Marcel Duchamp és Joseph Cornell kollázsai ösztönözték, de munkásságának az a fő sajátossága, hogy a szöveg és a kép megbonthatatlan egységet alkot. Említett könyvének szöveges része a két szereplő kézzel írott leveleiből tevődik össze.

¹⁷ Uo., 258.

¹⁸ Norman W. PORTEOUS, *Daniel: A Commentary*, Philadelphia, The Westminster Press, 1965, 81.

¹⁹ KIBÉDI VARGA Áron, *Discours, récit, image*, Liège – Bruxelles, Pierre Margada, 1989, 111.

Bantock kötetei arra is figyelmeztetnek, hogy a távolabbi múlt némely műveinél sem szerencsés a szöveget elszakítani a hozzárendelt képektől. Nemcsak olyan posztmodern alkotásokra lehet gondolni, mint például Donald Barthelme *City Life* (Városi élet – 1970) című, képekkel társított elbeszélés-gyűjteménye, hiszen már Virginia Woolf könyveit is nővére, Vanessa Bell díszítette. Azért használom ezt a szót, mert a *Kew Gardens* 1927-ben megjelent kiadásában Vanessa Bell hozzájárulása mintegy körülveszi Virginia Woolf szövegét – ahogyan Blake egyes lapjain a vers környezetét alakítja a festés. A *Kew Gardens* című történetben szereplő emberalakoknak nincs megfelelője a díszítésben. A két nővér együttműködése a *Jacob's Room* (Jacob szobája – 1922) című regénnyel kezdődött. „Ez volt az első könyv, amelynek Vanessa tervezte a borítóját” – írta az író nő férje a visszaemlékezéseiben. „Úgy gondolom, nagyon jó ez a borító és manapság egyetlen könyvtár sem érezné úgy, hogy égne mered a haja szála vagy fölmege a vérnyomása, ha rátekinthet. Csakhogy nem volt látható csinos nő, sőt még Jacob sem a szobájában. Az efféle borítót 1923-ban rosszállóan posztimpreszionistának bélyegezték. A könyveladók majdnem egyetemesen elutasították, és néhányan ki is nevelték.”²⁰

Sokszor nehéz eldönteni, mennyiben szándékos döntés eredménye, hogy egy kép kapcsolódik a szöveghez, amelyhez készült. 1906-ban Henry James arra kérte Alvin Langdon Coburnt (1882–1966), hogy készítsen egy-egy fényképet a válogatott műveiből New Yorkban készülő kiadás kötetei elé. Noha adott utasításokat e munkához, kérdés, a kiváló művész elolvasta-e James regényeit és elbeszéléseit, mielőtt munkához látott volna. Virginia Woolf könyvei közül a *Flush* (1933) egy spaniel fényképén, egy 19. századi metszeten, a címszereplő kutya első tulajdonosának, Miss Mitfordnak, Robert Browningnak egy és Elizabeth Barrett Browningnak két fényképén kívül Vanessa Bell négy rajzával került forgalomba. A második és harmadik rajzon az jelenik meg, amit a kutya lát, vagyis ebből azt lehet sejteni, hogy a festő nő olvasta hűgának a szövegét, ám aligha van helye általánosításnak. 1932-ben Vanessa Bell a Hogarth Press alkalmazottjaként dolgozó John Lehmannhoz írt levelében arról panaszkodott, Virginia Woolf úgy rendelte meg nála a *The Common Reader* (Az átlagolvasó) című esszé-kötetének borítóját, hogy „szerfölött homályos leírást adott a könyvről és arról, mit is vár” nővérétől, sőt a festőművész egyenesen azt állította: „mindig ez történt, valahányszor borítót készítettem a számára”.²¹

Ritkaságnak számít az olyan szerencsés együttműködés, mint amilyen Jules Verne és Léon Benett (1839–1917) között jött létre. A *Voyages Extraordinaires* (Különleges utazások – 1863–1905) sorozat huszonöt kötetének nemzetközi sikeréhez hozzájárult, hogy nagyon sok fordításban megtartották az eredeti képeket, mert úgy érezték, nélkülük a szöveg veszít a hatásából. Ismeretes, hogy Dickens korai műveinél nem lehetünk bizonyosak abban, olykor nem a képekhez készült-e a szöveg. George Cruikshank

²⁰ Leonard WOOLF, *Downhill All the Way: An Autobiography of the Years 1919–1939*, London, The Hogarth Press, 1967, 76.

²¹ GILLESPIE, *i. m.*, 253.

(1792–1878) egyenesen azt állította, hogy az *Oliver Twist* (Twist Olivér – 1838) az ő munkája volt, s ezért Dickens fölháborodott és visszatért korábbi munkatársához. Phiz, azaz Hablot Knight Browne (1815–1882) és Dickens munkájának viszonyáról a *cultural studies* egyik jelentős képviselője azt állította, hogy „nem annyira szöveg és »megvilágosító« magyarázat” kettősségéről van szó, hanem „két párhuzamos és bizonyos mértékig össze nem egyeztethető kifejezési módról, amelyek meglehetősen eltérő hagyomány szellemében határozzák meg a jelentést”.²² A nyelv anyagságának előtérbe kerülésével hozható összefüggésbe, hogy az *A Tale of Two Cities* (Két város története – 1859) képeivel Dickens már elégedetlen volt, a *Hard Times* (Nehéz idők – 1854) és a *Great Expectations* (Szép remények vagy Nagy várakozások – 1860–1861) pedig képek nélkül jelent meg.

Aligha kell bizonygatni, hogy sok írói remekmű hatásának ártottak a rossz képek. Az első világháború előtti évtizedek sorozatai közül a *Magyar remekírók* vagy a Radó Antal szerkesztette *Remekírók képes könyvtára* sorozat olyan képeket (is) tartalmazott, amelyek aligha használtak az irodalomnak. Egyetlen kiragadott példát említve, a Bánffy Miklóshoz hasonlóan Székely Bertalannál tanult R. Hirsch Nelli (1871–1915), a Franklin-társulat nyomdaigazgatójának lánya, olyan rajzokat készített *A rajongók* 1904-ben megjelent kiadásához, amelyek legföljebb a szöveg félreértésére bátoríthatnak. Kép és szöveg viszonya az alkotók szándékától függetlenül lehet sikeres vagy nem. Henry James említett sorozatának képeit általában szerencsésnek szokás tartani, arról viszont megoszlanak a vélemények, segítette-e Vanessa Bell közreműködése Virginia Woolf műveinek befogadását. Különböző művészeti ágakhoz tartozó alkotásokat nagyon kockázatos egymáshoz képest értékelni, de annyi talán megállapítható, hogy Virginia Woolf kezdeményezőbb volt a maga területén, mint a nővére.

Nem vitás, hogy ezt az írónőt kora fiatalságától foglalkoztatta kép és írás viszonya. Fiatal lányként rajzolással is kísérletezett. Fönnmaradtak 1904-ben készített másolatai Dante Gabriel Rossetti és William Blake, vagyis két olyan művész képeiről,²³ akik egyaránt foglalkoztak versírással és festéssel. Legkorábban hihetőleg William Morris *La Belle Iseult* (Szép Izolda – 1858) című festménye kelthette föl érdeklődését Tristan legendája iránt, és első regényében a festészetet használta föl segítségül a látvány földézéséhez. „– Tiszta Whistler!” („It’s so like Whistler!”) – kiált föl Clarissa Dalloway, midőn fölszáll a *Euphrosyne* nevű hajóra s végigtekint a tengerparton.²⁴ Az írónő naplója tanúsítja, hogy a *Mrs. Dalloway* szereplőit arcképként képzelte el: „élénk arcképek lógnak az elmém falán”.²⁵ „Graham Greene egyebek mellett talán azért is tekintette keménypapír-figuráknak Virginia Woolf szereplőit” – írja Tandori Dezső, „mert megelé-

²² J. Hillis MILLER, *Illustration*, Cambridge – Massachusetts, Harvard University Press, 1992, 101–102.

²³ GILLESPIE, *i. m.*, 26–28.

²⁴ Virginia WOOLF, *The Voyage Out*, London, The Hogarth Press, 1965, 40.

²⁵ Virginia WOOLF, *The Diary, Volume II: 1920–1924*, ed. Anne Olivier BELL, Andrew McNEILLIE, Harmondsworth – Middlesex, Penguin Books, 1981, 156.

gedett (a maga befogadói képességei szerint, más idegenkedéseknél fogva) a körvonallakkal²⁶ Való igaz, hogy regényeiben kevés szó esik arckifejezésekről, s ezt összefüggésbe lehet hozni azzal, hogy az 1910-es években Vanessa Bell egy sor olyan festményt készített, amelyeken arctalan nőalakok láthatók. A hűgáról is festett ilyen képeket, s közülük több Virginia Woolf tulajdonába került.

Tandori „lombik-mű”-nek, „tendenciaregény”-nek, „pamfletszerű”-nek minősítette a *Between the Acts* (az ő fordításában *Felvonások között* – 1941) című utolsó alkotást, ily módon azt sugallván, hogy e regényre nem jellemző az, amit az író más műveiben „gyönyörű szövegalkotás”-ként, „a próza anyagszerűségének” érvényre juttatásaként méltatott.²⁷ Nem tudom osztani ezt a véleményét. Virginia Woolf pontosan a példázatszerűség meghaladását tanulta meg a képzőművészettől, és utolsó regénye is ennek az eszménynek felel meg. Már 1908-ban arra figyelt föl, hogy a festészetben olyan megszerkesztettség érvényesülhet, amelyet alig talált az irodalomban: „Ránézek Perugino egyik falfestményére. Felfogom, hogy a dolgokat csoportosítva, bizonyos láthatatlan formákba foglalva érezte; arckifejezés, cselekmény, stb. nem létezett; minden szépséget az emberi lények pillanatnyi megjelenése foglalt magában. Úgy látta, hogy szinte minden le volt pecsételve, semmi nem utalt múltra vagy jövőre. Falfestménye szemlátomást örökre hallgat, mintha a szépség a tetőre fölemelkedett s ott is maradt volna, minden más fölött; nem létezik beszéd, valahová vezető ösvény, agyak közötti kapcsolat. Minden rész a többinek a függvénye; olyan egyetlen gondolatot alkotnak az ő elméjében, amelynek semmi szavakba foglalhatóhoz nincs köze. A csoport úgy áll ott, hogy semmi kapcsolata nincs Isten alakjával. Vonalaik és színeik összefüggése révén kerültek egymás mellé az alakok, és az ő agyában ezáltal fejeznek ki valami látomást a szépségről.”²⁸

„1910 decembere körül megváltozott az emberi természet”²⁹ – állította Virginia Woolf egy Cambridge-ben, 1924. május 18-án tartott előadásában. A szándékoltan meglepő kijelentés arra a kiállításra utalt, amelyet Roger Fry rendezett Londonban *Manet és a posztimpreszionisták* címmel, azzal a céllal, hogy a megszerkesztettség eszményét állítsa szembe az impresszionisták hatására elterjedt foltszerűséggel. Cézanne állt a középpontban, akit Fry nyomán Virginia Woolf egyfelől régi mesterek méltó utódjaként, másrészt a példázatos, irodalmias művészet megtagadójaként üdvözölt. A továbbiakban az író az aix-en-provence-i alkotó festészetéből igyekezett ösztönzést meríteni. 1918. március 26-án és 27-én az előző évben elhunyt Degas képgyűjtését a Galerie Georges Petit elárverezte. Virginia Woolf egyik közeli barátja, a közgazdász John Maynard Keynes is vásárolt egy képet Cézanne-tól. Virginia Woolf ezt je-

²⁶ TANDORI Dezső, *Kilobbant sejtcsomók: Virginia Woolf fordítója voltam*, Bp., Európa, 2008, 119.

²⁷ *Uo.*, 46, 57, 146, 216, 133.

²⁸ WOOLF, *A Passionate...*, i. m., 392.

²⁹ Virginia WOOLF, *The Captain's Death Bed and other Essays*, New York – London, Harcourt Brace Jovanovich, 1978, 96.

gyezte föl a naplójában: „6 alma látható Cézanne képén. Tűnődöm azon, mi *nem* lehet 6 alma. Valamilyen viszonyban vannak egymással, színük és tömörségük révén. Roger és Nessa számára sokkal bonyolultabb a kérdés. Tiszta vagy kevert a szín, ha tiszta, smaragdszínű vagy sárgás zöld (veridian), azután milyen rétegben van fölkenve, mennyi ideig dolgozott rajta, hogyan változtatott és miért, és miután megfestette... Átvittük a szomszéd szobába és úgy kimagaslott az ottani képek közül, mintha az ember valódi drágakövet tenne hamisak közé. A többi vászonra szemlátomást olcsó festéket kentek s vékonyan. Az almák egyszere pirosabbá, kerekébbé és zöldebbé váltak.”³⁰

Amikor Lily Briscoe, a *To the Lighthouse* (Tandori fordításában *A világítótorony* – 1927) című regényben szereplő művész utolsó ecsetvonással befejezi képét, e könyv zárszavai szerint azt gondolja: „I have had my vision” („Mevolt a magam látomása”). Virginia Woolf regényében a világítótorony, majd a szintén címben megjelölt hullámok (*The Waves* – 1931) Cézanne almáihoz hasonló megszerkesztettséget sugallnak, azaz úgy alakítják át a képet szöveggé, hogy közben megtartják a kép öntörvényűségét és magába zártságát.

MIHÁLY SZEGEDY-MASZÁK

The Text Turning into Image, the Image Turning into Text

How can an image be turned into a text? This question has preoccupied artists and art experts for thousands of years. There seems to be three potential intersections of spectacle and verbal utterance. First, description has received a substantial amount of critical attention, which of course does not mean that there are no other relevant phenomena requiring further study. Second, the interrelationship of written, moulded or painted portraits also makes it worthwhile to explore the connections between portrait painting and biography. The third kind of encounter between text and image is the narrative. Is it possible at all to narrate a story in the form of image(s)? The answer is by far not as evident as certain critics argue, since a narrative does not only presuppose a plot but a narrator as well, that is, a linguistic construct. It is thus especially reasonable to speak of a pictorial narrative where the images are to represent subsequent phases of the story. The paper aims to examine these issues on the basis of relevant examples, such as texts by Virginia Woolf and Miklós Bánffy.

³⁰ Virginia WOOLF, *The Diary, Volume I: 1915–1919*, ed. Anne Olivier BELL, Harmondsworth – Middlesex, Penguin Books, 1979, 140–141.

BEDNANICS GÁBOR

A tér és a látvány lehetőségei a magyar esztétizmusban*

A kultúra, medialitás és irodalom metszéspontjában magától értetődően elhelyezhető diszkurzusszituáció számára tájkép és tájleírás, képleírás és retorika viszonya, illetve a magyar nemzetfogalom erősítésében szerepet játszó sajátos tér reprezentációja egyaránt túlon túl ismerős, s mint ilyen, teoretikusan igencsak reflektálatlan. Az ismerős, az azonos kéznéllevősége ugyanis rutinszerű megközelítési lehetőségeket tár elénk, ahol a biztos tájékozódási pontoktól való eltérés fel sem merülhet. Folytatva a kartográfiai retorikát: a fehér foltok állítólagos feltérképezése bizonytalanságban hagyja a felfedezőt, aki ahelyett, hogy megtenné a fáradságos utat az ismertnek kikiáltott terenumokhoz, inkább helyben marad vagy idegen tájak felé veszi az irányt. Az ismerős ismeretlenségének felfedése azonban az egy helyben topogás álságos biztonságát és a szokatlan felé törekvés izgalmát egyformán magában hordozza, amennyiben a már feltárt helyeken új útvonalakra és kereszteződésekre irányítja a figyelmet. Az aktív érdeklődés miatt a megrögzött sémák szétbontásakor átrendeződő virtuális terep köztes formákban, különös konfigurációkban szálazódik újra, idegen textúrákat szöve a konvencionális jelentések köré. A kérdésirányokba be nem vont, mert túlon túl ismerős válaszokkal körülbástyázott téma újbóli vállatása persze nem mindig szolgál eredménnyel. Ha azonban a kínálkozó lehetőség motivációt is játékba vonjuk, és a tárgy hallgatólagos ismertségét szemügyre véve kiderül, nem is igen feltárt régióról van szó, akkor az elcsépeltnek ható téma igencsak beszédessé válik: nemcsak magáról, hanem érdeklődésünk háttéréről is sokat elárul.

A tájleíró költemények folytonos határátlépést valósítanak meg a képek és szavak birodalma között. Olyannyira, hogy megközelítésükkor nem szokatlan a határok törlése vagy semmibe vétele sem. Az „esztéta vers” típusa kapcsán Komlós Aladár például könnyedén azonosítja a képzőművészetet az irodalommal: „Az élet kiszámíthatatlan gazdagsága itt a részletek impresszionisztikus szokatlanságában nyilvánul meg; a vers egésze képcsarnokok nyugalalmát leheli. Egy-egy Kosztolányi-versről az az olvasó érzése, hogy fel lehetne akasztani a falra.”¹ A festészet azonosítása az irodalommal azonban éppenséggel a lehetőségfeltételekkel való számvetést kerüli meg. Az ún. stíluskorszakok

* A tanulmány a Magyary Zoltán Posztdoktori Ösztöndíj támogatásával jött létre. A kutatás a TÁMOP 4.2.4.A/2-11-1-2012-0001 azonosító számú *Nemzeti Kiválóság Program – Hazai hallgatói, illetve kutatói személyi támogatást biztosító rendszer kidolgozása és működtetése konvergencia program* című kiemelt projekt keretében zajlott. A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósul meg.

¹ KOMLÓS Aladár, *Az új magyar líra*, Bp., Pantheon, 1928, 204.

irodalmi importja nem feltétlenül vet számot az irodalom materiális és mediális alapjával, s a fogalmiság *sensus communis*a segítségével mossa össze kép és írott szöveg világát. A tájleíró költemény bevett kategóriája alá a legreflektálatlanabb előfeltevések sorakoznak fel, melyek a benyomások közvetlen rögzítését az élmény és az ábrázolt táj azonosításának fokozatai alapján rangsorolják. A közelműltből hozok példát egy elhatárolási kísérletre, amely a *Medáliák* 3. szakaszánál a hagyományos tájversektől való eltérések kifejtése kapcsán azok jellegzetességeit hangsúlyozza: „Nem arról van szó, hogy a költő lát vagy látott valamilyen tájat, s arról, amit látott, a riporter precizitásával beszámol. A tájleírás négy sorba van sűrítve, a látvány elkülöníthető alkotórészeit mellérendelten egymás mellé, fölé, alá helyezi a költő. Mintha egy puzzle-t rakna ki. Részletezés helyett a jelzés, utalás megoldásával él. Ilyen szűk terjedelmi keretek között nem is tehetne másként. [...] Inkább rajz lenne ez, finom tollal megrajzolt vázlat, ha képzőművészeti alkotásnak képzeljük el, mint festmény.”² A szó és kép közti határátlépés itt azáltal valósul meg, hogy a határ eleve nem jön számításba, jóllehet az elkülönítés bevallottan a nyelvi artikuláció hangsúlyossága miatt megy végbe. A képzelőerő működése azonban kipótolja az események mimetikus hiányosságait, s ennél fogva a vers erényei helyett az olvasó előfeltevéseire irányítják a figyelmet. A tájleírás ekképp olyan hallgatólagos konvenció, mely a befogadói elvárások számára viszonylag jól körvonalazható felteteleknek felel meg. A tájleíró versek azonban sem alakulástörténeti vetületükben, sem a szerkezeti alkotókra fókuszáló meghatározásokban nem formálnak megfelelő alakzatot: a feladat tehát továbbra is adott, amely jobbára az említett információs hézagok indirekt utalásai alapján végezhető el.

A modern költészet vizuális artikulációjának kiemelése a recepcióban és a versekben is egyaránt központi kérdés. A korai modernség az irodalom képi világának erősítését is magával hozta. Az esztétizmus képi orientációját támasztja alá, hogy „a teljes költeményt vagy szöveget képek vagy »verbális ikonoknak« kezdik tekinteni, s ezt a képet nem képi hasonmásként vagy benyomásként határozzák meg, hanem mint valamely térben lévő metaforikus struktúrát”.³ A modern európai líra a látás felfedezésével nem annyira a művészi utánzást, mint inkább az újfajta költői beszédmódot kívánta létrehozni. A hagyományos érzékelési folyamatok feltérképezésének a felvilágosodás diszkurzív rendszereiben át kellett rendeződnie ahhoz, hogy ne a megszokott közvetítő közegként – és ne is a megszokott hermeneutika modorában – mutathassa fel a lírai megnyilatkozásokat. A romantikus imagináció helyébe lépő vízió ugyan látszólag terminológiai változást jelent, ám az érzékelésre – vagyis annak fiziológiai oldalára – koncentráló esztéta modernség szempontjából ez a lehetséges szinonímia elmozdulást is magában foglal: a tapasztalati mező átalakulása nem a képzelőerővel, hanem a vizuális

² TVERDOTA György, *A tiszta költészet két változata József Attila lírájában*, Forrás, 2005/4, 21.

³ W. J. Thomas MITCHELL, *Mi a kép?*, ford. SZÉCSÉNYI Endre = *Kép, fenomen, valóság*, szerk. BACSÓ Béla, Bp., Kijárat, 1997, 353.

élmény rögzítésének mediális feltételeivel számol.⁴ Rilkrétől a preraffaelitákon és az általuk inspirált viktoriánus költőkön át az imagistákig – akik programjukban a kép egyszerűségét és közvetlen megragadhatóságát hirdették⁵ – terjed az a sor, amely a látványosság mozzanataival kapcsolatban jelez hatásokat az irodalmi alakításban. A költői kép azonban nemcsak a festészet analógiáján keresztül lép be az irodalomba, hanem a reprezentáció illuzórikusságának lelepleződése nyomán is. A modern megjelenítés – akár irodalmi, akár képzőművészeti – nem a már látott vagy ismert valóság direkt leképezésére törekszik. Még ha a festmény reprezentációs megoldásaira apellál is, a poétikailag megkomponált kép segítségével sem találhatunk könnyebb módot az értelmezésre, hiszen mindkét médium a nem konvencionális megismeréséhez vezet, egy másfajta percepció tapasztalati mezejét leplezi le.⁶ Az *átjárás* lehetősége adódik mindkét területen a képek számára, ahol a vizuális a verbálisra van utalva, és viszont. A kép ebben az „elidegenítő” pillantásban a reflexivitás kiterjesztésére ad módot, többszörös értelmezésre, így a modernség egyik alappilléreinek tekinthető feszültséget, rögzítetlenséget hangsúlyozza az irodalmi szövegben. A képtől a szerkesztés felé (az image-től a montázsig) vezető út nem annyira a kép tagadására, mintsem a kép generálta többértelműsége és a folyamatos határátlépésre mutat. A nyelvi-strukturális elemek előtérbe kerülése már magának a költői képnek az inherens tulajdonságait követi, jelesül azt, hogy nem valamely konkrét valóságsegmentum tárgyi megfelelőjeként jelenik meg, hanem újszerű befogadói hozzáállást jelöl ki számunkra. A verbális idegenség nem oldódik fel vizuális azonosításban. A kép alteritása éppúgy hozzátartozik a nyelvi műalkotáshoz, mint a képzőművészethez: a költői szöveg szerkesztését érintő változások a kép verbális létesülésében rejlő módok ismeretében jöhettek csak létre.

A magyar költészetéről szóló diszkurzusban kép és szöveg ilyen viszonyának feldolgozása sok esetben a stilisztika eljárás módjainak adaptálásával esett egybe. A medialitás fogalma főként annak köszönheti látványos sikerét a kultúratudományokban, hogy képes volt szó és kép viszonyát úgy újraprendezni, hogy közben rámutathatott arra, e viszony mindig is kérdésként volt jelen a művészetek történetében. Akár az irodalom megjelenését a képzőművészetekben, akár fordítottját vesszük szemügyre, minduntalan akad olyan kapcsolódás, amely egyedíti egy adott korszakban a mediális transzpozíciók eljárás módját. A retorika például oly módon emeli ki a szóképek és figurák működését, hogy eleve a képi dimenzióhoz fordul segítségül, mikor a „színes beszédet” fordítja szembe a nyelv valamiféle – talán írásbeli vagy épp nyomtatásbeli – színtelenségével.⁷ A művészeti ágak közötti közvetítés épp a retoriki-

⁴ Vö. Harold BLOOM, *Walter Pater: The Intoxication of Belatedness*, Yale French Studies, 1974, Number 50, 165.

⁵ Vö. Ezra POUND, *Visszatekintés*, ford. KAPPANYOS András, *Átváltozások*, 1997, 10. szám, 87.

⁶ Vö. Wolfgang ISER, *Image und Montage: Zur Bildkonzeption in der Imagistischen Lyrik und in T. S. Eliot's Waste Land = Immanente Ästhetik – Ästhetische Reflexion: Lyrik als Paradigma der Moderne*, hg. Wolfgang ISER, München, Fink, 1966, 367–369.

⁷ Martin JAY, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berke-

kát is magába integráló stilisztika tárgykörében vált újra rendszerszerűen hangsúlyossá. A stíluskorszakok egymásutánjának rendszerét a 19. század utolsó harmadában felváltotta azok keveredése, ami azután az avantgárd öntematizáló irányzataiban csúcsosodott ki. A stíluskorszakok megállapítása azonban nem azonosítandó a korszakokra vonatkozó kérdésekkel, mivel a stílusirányzatok keveredése jobbra a szemantikai-morfológiai korszakfogalom átörökítését jelentette oda, ahol a periódusfogalom kérdéssé vált.⁸ Épp ezért problémás a strukturalista nyelvészet grammatikai megalapozottságú stíluskonceptióinak alkalmazása az irodalom történeti modelljének kialakításában. Látszólag persze a nyelvi orientáció közös alapot adhat a tudományágak keresztezésére, ugyanakkor az irodalom történeti létmódjával kapcsolatban korábban kifejtett dilemmák miatt a korszakjelölőként használt stílusrendszerek csak igen korlátozott heurisztikus értékkel rendelkeznek.⁹ A modern lírai képalkotás felvetette kérdés viszont nem egyenlő azzal, hogy milyen vizuális tapasztalattal vág egybe a szóban forgó textus. Érdekesebb, hogy mi módon sarkallja mediális határátlépésre az értelmezőket, vagyis a költemény miként *teremti meg* a képiség *látszatát*. A kérdés tisztázása során a megidézett képpel és a retorikailag leírható költői képpel kialakított viszony olyan történeti vetületet is felrajzol, melyben a korszak képfelfogása egyedivé válik a látás primer, közvetlen és elementáris tulajdonságainak előtérbe kerülése miatt.

A geometrián alapuló látáselméletek paradigmája cserélődik le a 19. században, amikor az optikai észlelés egyre inkább szubjektivizálódott, s maga mögött hagyta azt az elképzelést, hogy az érzékelés valamiféle külsődleges természeti objektum feltételeinek engedelmessé válik.¹⁰ A fiziológiai alapokra épülő szubjektív megfigyelő létrejötté ássa alá a percepciók megrögzöttségeket, a látásnak a látóhoz való odakötése teremti meg egyáltalán azt a(z esendő és megtéveszthető percepciók bázisra helyezett) szubjektív teret, amely lehetővé teszi a technikai médiumok számára (a fényképezéstől az impresszionista festészet „ártatlan tekintetén” át a moziig), hogy a valóságot és a látványt egymáshoz végletesen közel helyezhessék. A verbális művészetek éppen ezt a fiziológiai közvetlenséget nélkülözték, számukra olyan technikai megoldások álltak rendelkezésre, amelyek már a romantikával kezdődően ugyan reagáltak a vizualitás eme paradigmaváltására, de a nyelv közvetlenségének síkján diszkurzív elmozdulást szorgalmaztak. Az ábrázolástól a kifejezés irányába tett lépések a képhasználathoz való viszonyt írták

ley – Los Angeles, California UP, 1994, 171–172. (Jay e helyütt Wendy Steiner munkájára hivatkozva tesz kérdőjeles különbséget a költeményben helyet kapó színek és a retorika színessége között: Wendy STEINER, *The Colors of Rhetoric: Problems in the Relations between Modern Literature and Painting*, Chicago, Chicago UP, 1982.)

⁸ Vö. HANSÁGI Ágnes, *Klasszikus – korszak – kánon: Historizáció és temporalitás-tapasztalat az irodalomtudomány történeti koncepcióiban*, Bp., Akadémiai, 2003, 35–38.

⁹ Elias TORRA, *Exkurs: Stilistik = Einführung in die Literaturwissenschaft*, hg. Milto PECHLIVANOS, Stefan RIEGER, Wolfgang STRUCK, Michael WEITZ, Stuttgart – Weimar, Metzler, 1995, 113.

¹⁰ Vö. Jonathan CRARY, *A megfigyelő módszerei*, ford. LUKÁCS Ágnes, Bp., Osiris, 1999, 84–114.

át. Ennyiben bár csábító a statikus pillantás időtlenségére vonatkozó értelmezői igény, a fiziológia szubjektivitásában rejlő bizonytalanság a látvány tárgyát sem tünteti fel rögzítettként, nemhogy a verbálisan megjelenített képet – annak összetettebb szerkezetéről nem is beszélve.

Hogy az irodalom képesége terén tapasztalható történeti elmozdulást hangsúlyozhassuk, olyan jellegzetességekre van szükség, melyek a modernségnek Cray által vázolt újszerű tapasztalatát a nyelvi műalkotásokban is megtapasztalhatóvá teszik. „El lehetne képzelni [ugyanis] olyan irodalomtörténetet, amely a metafora viszonylagos hangsúlyossága, illetve struktúrájának változása alapján szerveződné. [...] Ez a változás gyakran a nagyobb fokú kézzelfoghatósághoz való visszatérést jelenti, természeti tárgyak elburjánzását, amelyek visszaállítják a nyelv részben elveszett tárgyiaságát.”¹¹ A modern magyar líra képalkotási technikáiban bekövetkezett változást épp a 19. század második felére datálta az irodalomtörténet-írás. A Petőfi-féle eljárásmodok olyan jelentésmező keretei között helyezték el a tájat, amelynek poétikai feltételeit már többen kérdőre vonták, de átfogó kulturális jelentőségét (és annak mediális átfordításait) jobbára csak közhelyek megfogalmazása helyettesítette. A kultúratudományi diszkurzus érdeklődésének persze e közhelyesülés folyamatát kell figyelembe vennie, a konvencionális természetkép szövegbeli létrehozása tehát a romantikus lírai tájkép előtérbe kerülésének és elterjedésének kérdését veti fel. Az alapos feltáráshoz szükséges idő hiánya és a kérdésnek jelen szempontból háttérinformációs jellege miatt e helyütt a hatástörténet reflexív vonatkozásaira utalok.

A Petőfi-féle reprezentációs lírastratégiák középpontjában elhelyezkedő alföldi táj a mai magyar konvenciórendszerből kiindulva könnyedén ellenőrizhető a „pusztaromantika” konnotációs mezejében. Az 1850-es években feltámadó Petőfi-epigonizmus főként a *par excellence* magyarnak minősített Alföld megverselésében jeleskedett. Irodalomtörténeti örökségként – a városi költészet lassú kibontakozását követően – Ady Endrénél jelenik meg az Alföld provincializmusának antimítosza. Ebben az ellentétes pozícióban körvonalazódik az a perspektíva, amelyben a magyar ugar megjelenítése immár negatív modalitásban valósul meg. Az ellentétesség olyan kulturális potenciált tulajdonít az Alföldnek, mely eladdig csupán afirmatív módon létezett a Petőfi által magyarosított természetköltészetben, s annak alkotó recepciójában. Mint azonban máshol már igyekeztem rámutatni, az Adynál megjelenő „daloló Páris”-zsal szembeállított magyar ugar korántsem marad alul francia példaképéhez képest: a magyar szcenika fenomenális sokhangúsága és sokszínűsége szembehelyezkedik a francia közeg monotóniájával. A tematikus szinten körvonalazódó magyarságkép tehát a lírai szöveg fenomenalitásában megerősíti azt a nemzeti identitásképző mozzanatot, amely Petőfinél afféle szubjektív újításként indult el hódító útjára. Sajátossága ennek az Ady-intermezzónak, hogy a felléptekor többször magyartalannak

¹¹ Paul DE MAN, *A romantikus kép intencionális szerkezete*, ford. NEMES Péter = P. d. M., *Olvasás és történelem*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp., Osiris, 2002, 118.

nyilvánított költő egyre inkább a magyarság paradox igenlésével vált a nemzetfogalom apológétájává. Vagyis az Alföld, a Tisza-part és a véget nem érő síkság Petőfi által kulturális tényezővé avatott képe Adynál módosított formában ugyan, de tovább erősíti a magyar identitást. S ha nem feledkezünk meg arról, hogy a tájvers Petőfinél is már inkább volt költői túlzás, mint tárgyilagos és közvetlen leírás, akkor az Adynál és egyes nyugatosoknál bekövetkezett műfaji metamorfózist sem lehet a képi elemek festői rendeltetésében tapasztalható bomlásnak betudni.¹²

Az a vers, amely Babits Mihály költészetéből a leginkább előtérbe került a grammatikai-stilisztikai érdeklődésű perspektívában, a tájleírás, a nemzetkarakter és az idegenség nyelv általi megidézése miatt is figyelmet érdemel. Olyan sajátos képleírás-ként fogható fel ugyanis az alkotás, amelyben a képi reprezentáció és ennek nyelvi artikulációja között produktív kapcsolat alakul, s amely afféle képeslapként¹³ mutatná be a távoli tájak és kultúrák helyzetét. Már a nyelvészeti indíttatású megközelítések is a vizualitás és nyelviség kontextusában tárgyalták e verset,¹⁴ de annak kérdését, hogy mi módon erősödik a tájleírás nemzetkarakterológiává, nem igazán hangsúlyozták. Olyan imagológiai vizsgálat elvégzésére volna itt szükséges, mely ebben a lírai „kivételben” a tájat és a népet egymáshoz volna képes viszonyítani. A mediális átvitelek hangsúlyozása segítségére lehet mind a nyelvészeti, mind az irodalmi, mind pedig a kultúratudományos megközelítésnek. Az első versszak azonban olyan poétikai, retorikai és szemantikai összefüggésrendszert hoz játékba, mely erősen támogatja a megidézni kívánt látványiságot:

Spanyolhon. Tarka hímű rét.
Tört árnyat nyujt a minarét.
Bús donna barna balkonon
mereng a bíbor alkonyon.

A Horváth János által „tájstílus”-ként azonosított „tájhangulatok sorozata” nem pusztá átvétel, hanem „a stílust jellemző fővonások megérzése által igazi költői eredetiség”.¹⁵ Az alliteráció nem csupán hangsúlyoz, de a mély hangrendű szavak, illetve a nazális hangok koncentrációja miatt a megidézett kultúrához kapcsolt nyelv is szerephez jut. A táj hangulatát így nem a látványelemek vagy az ezeket jelölni hivatott nominális szerkezetek „festőisége” adja, hanem épp a spanyol nyelv vokális imitációja. Kép és hang ennél fogva egymást erősíti a reprezentáció érdekében, és épp ez az, ami hiányzik a vers további szakaszaiból:

¹² Amint erre egy újabb Tisza-monográfia utal: SZELI István, *Tájkép- és portrévázlatok Zenta honlapjára*, Újvidék, Forum, 2004, 17.

¹³ Vö. RÁBA György, *Babits Mihály költészete 1903–1920*, Bp., Szépirodalmi, 1981, 168.

¹⁴ J. SOLTÉSZ Katalin, *Babits Mihály költői nyelve*, Bp., Akadémiai, 1965, 69.

¹⁵ HORVÁTH János, *Babits Mihály*, *Studia Litteraria*, Tomus V., 1967, 10.

Olaszhon. Göndör fellegek,
Sötét ég lanyhul fülleteg.
Szökőkút vize fölbuzog.
Tört márvány, fáradt mirtuszok.
Göröghon. Szirtek, régi rom,
ködöt pipáló bús orom.
A lég sűrű, a föld kopár.
Nyáj, pásztorok, fenyő, gyopár.

Svájc. Zerge, bércek, szédület.
Sikló. Major felhők felett.
Sötétzöld völgyek, jégmező:
harapni friss a levegő.

Némethon. Város, régi ház:
emeletes tető, faváz.
Cégérek, kancsók, ó kutak,
hizott polgárok, szűk utak.

Frankhon. Vidám, könnyelmű nép.
Mennyi kirakat, mennyi kép!
Mekkora nyüzsgés, mennyi hang:
masina, csengő, kürt, harang.

Angolhon. Hidak és ködök.
Sok kormos kémény füstölög.
Kastélyok, parkok, labdatér,
mért legelőkön nyáj kövér.

Svédhon. Csipkézve hull a fjord.
sötétkék vízbe durva folt.
Nagy fák és kristálytengerek,
nagyarcu szőke emberek.

Babits persze nem ábrázolás- vagy érzékeléssztétikai indíttatásból folyamodik a Rába György által is „lírai festmények”-nek nevezett versek mediális transzformáció-ihoz. A „tükrözés”,¹⁶ vagyis a megjelenítés lehetősége éppen ezért nem valósul meg: a szerkesztésmód, a stiláris alakítás nem felidézi, csupán utánalkotja a nemzeti karakter-jegyeket, ráadásul épp azokat, amelyek nem feltétlenül egy táj, hanem a berögzült vi-

¹⁶ RÁBA, *i. m.*, 169.

selkedésformák és kulturális sztereotípiák következményei. A vizuális elem így valóban nem annyira középponti helyzetű, mint azt korábban sugalmazták, ám helyét nem veszi át más, ennél fogva csupán mediális feltételezettsége válik hangsúlyossá, mikor is a verbális és a vokális közegekkel együttesen a látás lírai lehetőségei („tárgyasítása”) helyett egy esztétizáló, mert az érzékelés alaptapasztalatait újragondolni igyekvő törekvést aknáz ki: „Nem a kép és a szó különbségének megfogalmazása izgatja, hanem éppen fordítva, az érzékelés sokoldalúságának megértése, a benyomások újfajta, komplex összekapcsolása érdekli szenvedélyesen. Nem véletlenül ír önálló tanulmányt 1909-ben egy másik érzékelési tartomány jelenségeiről, a szagokról és az illatokról, melyeknek egyenesen művészeti legitimációját szeretné elérni, azt állítva, hogy a szaglás is a látáshoz és a halláshoz hasonló, kifinomult érzékelés, és hogy a szagoknak is lehetne művészi kompozíciót, esztétikai jelentést adni.”¹⁷ Az a fajta „világ szem”, melyről Rába György szól a költemény zárлата kapcsán,¹⁸ épp ezért csupán fenomenális szinten válik passzív befogadóvá, hiszen a versbéli láttatás során a tematizált én éppen az áttekintés mindent magában foglaló teremtő gesztusa nyomán volt képes a vágyott egészét inkorporálni:

Ó mennyi város, mennyi nép,
Ó mennyi messze szép vidék!
Rabsorsom milyen mostoha,
hogy *mind* nem láthatom soha!

A nyelvi artikuláció mediális feltételei olyan képszöveggként mutatják fel a képleírás eme sajátos megnyilvánulását, amely nem a vizuális jelek invokációját, hanem azok kontextusának kihasználását valósítja meg: „A vers olvasója szélső helyzetben találkozik az entitásmegnevezésekkel: nem egyedi, azonosított dolgokról van szó, hanem a teljes kategóriáról vagy nem specifikált példányokról. Az entitásfogalmak összekapcsolódnak a befogadásban, de nem elsősorban a felsorolásszerű kapcsolatos mellérendelés, hanem a fogalmak asszociációs érintkezései, a kiterjedő aktiváció révén. Ez a nyelvi eljárás a konceptualizációra irányítja a befogadó figyelmét, ezáltal a megismerhetőségre. Az így megértett vers nem az »elvágyódás« sóhaja, hanem a világ megismerhetőségének kétségbe vonása, a nyelvi kifejezések, az általuk előhívott fogalmak és az előhívó beszélő kölcsönviszonyában.”¹⁹

Nem véletlenül alakult ki tehát az az irodalomtörténeti elgondolás, amely szerint a tájleírás képi és vizualitást idéző mozzanatai egyfelől a bensőségesség és külsődlegesség összevetése számára nyújtanak alkalmat, másfelől pedig a bölcséleti költészet számára

¹⁷ KELEVÉZ Ágnes, *Hegeso sírjától Beardsley önarcképéig: Képzőművészeti ihletések a fiatal Babits költészetében*, Vigilia, 2008/2, 97.

¹⁸ RÁBA, *i. m.*, 170.

¹⁹ TOLCSVAI NAGY Gábor, *A nyelvi megalkotottság eszméje a Nyugat első korszakában*, http://mta.hu/fileadmin/I_osztaly/eloadastar/Tolcsvai_Nyugat.pdf (Letöltés ideje: 2013. február 21.)

nyújtanak egyszerre alapot és egyensúlyt. A 19. században elsődleges magyar tájjá emelt Alföld a 20. században nem pusztán antimitoszként, de továbbélő, ugyanakkor alapjaiban módosuló toposzként is jelen volt. Juhász Gyula több verse bukkan fel gyakorta legalább említés szintjén ebben az összefüggésben. Akár a *Tiszai csönd*, akár a *Tápai lagzi* kerüljön szóba, a költészettörténeti helyzet és a stiláris sajátosságok egyaránt fontos szerepet kapnak az értelmezés folyamatában. Az Ady-féle jellegtelen „ugar”-létmód viszonyában és a Petőfinél megismert mozgalmas pusztai helyzetképekben egyaránt osztozik ez a lírai formáció. A Vajda János-i tájköltészet ideidézése már azért is indokolt, mert leginkább az ott tapasztaltakhoz hasonlítható a Juhász-féle vizualizáció. A Vajda-költemények egyszerre hozzák működésbe a nyelv hangzó és hangzást felidéző képességét, miközben egy újabb mediális átfordításként a látványelemek ezzel sokszor ellentétes hatását is ezek mellé rendeli. A külső–belső oppozícióból levezethető „gondolati mélység” is épp e viszonylatban válik érzékelhetővé, hiszen az objektívnek tételezett tér leírása ellentétes a belőle kiolvasható jelentéssel. Márpedig a negatív asszociációkat keltő retorika felelőssé tehető a poétikai tevékenység szélesítéséért.

Az Alföld lírai reprezentációi között érdekes helyet foglal el a sokat emlegetett voltaképpeni tematikus metszéspont: Juhász Gyula 1912-es költeménye, a *Magyar táj, magyar ecsettel*. Érdekes, mert abban a folyamatban helyezkedik el, amely a 19. századi természetlíra konvencióinak felbontásában érdekelt, de ezt sajátosan egyrészt általánosítással („magyar táj”), másrészt grammatikai és szemantikai konkretizálásokkal (tájnyelvi szavak, kiejtésbeli alakváltozatok és a Tisza emlegetése), harmadrészt pedig mediális transzpozíciókkal kísérletezve éri el. A festőiséget és vizualitást olyan megtévesztő módon képes megjeleníteni, hogy a vers befogadástörténetében jobbra csak tematikus trivialisok visszhangozásával találkozunk. Egyik monográfiája szerint: „az egész vers nem más, mint egy álló kép, melyre mozdulatlan tespedtség telepedett, az elmaradt, kultúrátlan magyar vidék csöndje”.²⁰ Persze innen már csak egy lépés az Ady-féle „kompország”, ám szempontunkból jelentősebb, hogy a sokat idézett vers jobbra csak címe alapján azonosítható recepcióval büszkélkedik. A táj és lélek korrespondanciájaként (Komlós Aladár kifejezése) értett költemény egy későbbi monográfiában például nem is kerül elő.²¹ A mű így nemcsak témájában, hanem létében is közhellyé vált: a magyar identitás kiválasztott jellegzetességeit impresszionisztikus-festői eszközökkel bemutató paratextus lett belőle. A poétikai megalkotottságot nem firtató, jobbra csak a címet visszhangzó fogadtatás indirekt jelzése annak, hogy a szöveg unalmas ismerőssége nem terjed ki az alkotás jelentéskonstituáló rétegeinek felfedezésére. A Tisza mint toposz túlságosan könnyen adódott az értelmezők számára mint a magyar táj reprezentánsa (s ezt persze erősíti a Petőfi-féle poétikai konstrukció, valamint maga a cím is), de az ábrázolás hogyanjának címben jelölt eszköze (ecset) és a megjelenítés módja közötti feszültség homályban maradt. Kivétel azonban – mint máskor is – ezúttal is akad.

²⁰ KISPÉTER András, *Juhász Gyula*, Bp., Művelt Nép, 1956.

²¹ VARGHA Kálmán, *Juhász Gyula*, Bp., Gondolat, 1968.

Több stilisztikai elemzés után – melyek jó része az irodalomoktatás segédanyagaként jelent meg, vagyis afféle szemléltető anyagként az amúgy fennálló közoktatási materiális kánont kiszolgálva²² – Kiss Ferenc alapos interpretációt jelentetett meg a szóban forgó költeményről.²³ Ez a megközelítés a jelentéskanon számára mégsem vált meghatározóvá. A tájköltészet kategóriája ugyanis a fent jellemzett okok miatt túlságosan is ismerősnek bizonyult az irodalomtörténeti érdeklődés számára, ekképp minden alapossága ellenére sem tudott olyan távlattal szolgálni, amely a tanulmány címében jelzett modern tapasztalatot a tájköltészet kivételezett jelölőjévé tette volna.

A megjelenített hely topografikus kijelölése hagy némi kívánnivalót maga után. A *Nyugatban* megjelent közlés aláírása szerint Szegeden született vers fenomenális struktúrájában a címen és az utolsó zárójeles (költőietlen) versmondaton kívül nem utal semmi a magyar táj festői reprezentációjára. A festőiség megidézése olyan homályos fogalmak közbejöttével történik meg, mint például a belső és külső táj megfeleltetése, a hangulat szófestő eszközei vagy a színek tobzódása. A legközvetlenebb tipografikus elrendezésre, valamint a magyar ecset és magyar szem egymással nem teljesen megfeleltethető szerepeltetésére nem vonatkoznak az értelmezői kérdések. A túl könnyen adódó válaszok (melyek – láthattuk – inkább táplálkoznak tematikus-költészettörténeti sztereotípiákból, mint a szöveg olvasásából) nem veszik a fáradságot ahhoz, hogy a kliséktől eltávolodjanak. Érdeemes szóba hozni Gottfried Benn *Líraproblémák* című előadását, ahol két olyan tipikus költői gyakorlatra is bukkanunk, amely előkerül a Juhász-vers befogadói gyakorlatában. A táj és belső költői alkat azonosítása mellett érdemes a színek halmozásának kritikáját felelevenítenünk, mely Benn epés megjegyzése szerint inkább az optikus érdeklődési körébe tartozik, mintsem lírai kifejezőmóddhoz való.²⁴ A színek kavalkádjá kapóra is jön az impresszionisztikus stílusfelfogás terjesztésében érdekelték számára, ám Juhász Gyula kapcsolata a festéssel és több ekphrasztikus alkotása nem feltétlenül támasztja alá ezt a direkt kapcsolatot. A Gauguin-kiállításért lelkesedő költő, aki barátja volt Gulácsy Lajosnak, s több képzőművészeti témát is verse tárgyául választott,²⁵ a tájképet nem a magyar vidék képzőművészeti megjelenítésének hagyományában igyekezett megformálni. Minden festőkkel vagy festménnyel kapcsolatba hozható verse a modern, de már nem a *plein air* vagy az első impresszionisták modorában alkotó művész csodálatáról tanúskodik, épp ezért a Tisza sajátos reprezentációjának romantikus eredője nem tételezhető fel a pozitivistá életrajzi érdeklődés homlokterében, sokkal inkább a már említett költészettörténeti kapcsolatokon keresztül érvényesül nála.

²² Vö. HÁRS György, *Magyar táj magyar ecsettel = 99 híres magyar vers*, Bp., Móra, 1994, 294–298; ALFÖLDY Jenő, *Versék és elemzések*, Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 1995, 73–78; APÁTI Lajos, *Juhász Gyula: Magyar táj magyar ecsettel*, Magyartanítás, 2004/2, 15–18.

²³ KISS Ferenc, *A modern tájvers születése = K. F., Interferenciák*, Bp., Szépirodalmi, 1984, 22–41.

²⁴ Gottfried BENN, *Líraproblémák*, ford. KURDI Imre, Holmi, 1991/8, 951–970.

²⁵ PÉTER László, *Gulácsy Lajosnak: Versmagyarázat*, Tiszatáj, 2003/4, diákmelléklet, 29.

Ha viszont komolyan vesszük a költeményt, akkor elsődlegesen – habár közvetlenül, az olvasói percepcióban, amely inkább elvonatkoztatás eredménye – a betűk fehér lapon betöltött helyzetére kellene koncentrálnunk. Az inszcenizált látvány, mely egyszerre közvetlen (mert élénk tárul) és közvetett (mert a „magyar szem” látómezejében tárul élénk), csak másodlagos ebben a mesterséges közvetlenségben, de a fenomenalitásban megjelenített képi illúzió ellenében hat. Ha kissé erőszakoltan, de plauzibilisen a tükör egyszerre utópisztikus és heterotopikus sajátosságát²⁶ látjuk meg a költői műalkotásban is, akkor a szonett tipografikus elrendezettsége és a szöveg lehetséges értelme közötti feszültséget játékba hozva szövegkép és a szöveg generálta kép közötti eltérések fontosságára lehetünk figyelmesek. A lírai médium mint jelentéseket generáló másféle tér (hol csupán fehér alapon fekete betűk vannak, mégis jelentések illúzióját vetítik élénk) olyan üzenetet hordoz, mely maga is médium, nemcsak az üzenetnek, de saját terének mediális feltételezettségét is képes színre vinni. Ily módon, amikor a vers tematikus szcénájában a kép megfestésének természeti aktivitását (az alkonyat az, aki fest) az esetleges kontempláló tekintet (így lát egy szem) passzivitásában láttatja, a cím paratextuális segítsége nélkül nem könnyen találunk kapcsolatot a vers egyetlen kreatív ágense (ez voltaképpen egy természeti kép prozopopeiája) és a versalkotó költő képe között – aki az alkotás szubjektumpozíciójában sohasem található. A szóképek látszólag biztos státusa az alakzatok szintjén folytonosan destabilizálódik: a szakaszok és sorok szabdalta szöveglátvány a vers jelentését is rendre átszabja, mivel a megképzett fenomenális látványvilág csupán töredékekben jelentkezik az olvasó számára, s a képzelőerőre támaszkodó konvencionális értelemadó tevékenység az impresszionizmusról meg a magyar identitásról kialakított elgondolásokat rendeli az üres helyekhez. A szigorú olvasat azonban az inszcenizált témához hasonlóan ezt a megoldást is illúzióknak kell, hogy minősítse, hiszen az előre- és visszautaló, a szakaszok és sorok közti kapcsolódást biztosító mozzanatok nem támasztják alá a konkrét kép létrehozásának aktusát. Ehhez hasonlóan a szó és kép médiumainak, illetve az alkotás és befogadás szubjektumainak át- meg átrendeződő helyzete is felfejti a hagyománytörténet jelentésszintjei felkínálta kulturális diszkurzus szövetét. A magyar táj szemrevételezése voltaképp magyar tájról született költői vízió csupán, melynek a belső tájhoz, mint eme szembenállás másik végpontjához, legfeljebb annyi köze van, hogy a különféle negatív konnotációjú szavak (*bús,holt, vérző, búbanat*) hozzárendelhetők a költői élettörténet alakulásához. A természeti ágens és az érzékszervi szinekdochéval képviselt befogadó hasonló s felcserélhető jelzővel (*merengő–méla*) utal egymásra, s e kölcsönösség nem annyira a külső és belső, ábrázoló és ábrázolt egymásra utaltságát, mint inkább mindkettejük kontingenssé válását jelenti.

Az impresszionistának tételezett költemény a képek szintjén sem konzisztens. Az első versszak zsánerképet idéző tehenei például korántsem a megszokott színekben

²⁶ Vö. Michel FOUCAULT, *Eltérő terek*, ford. SUTYÁK Tibor = M. F., *Nyelv a végtelenhez*, Debrecen, Latin Betűk, 1999, 147–157.

pompáznak („fakó sárgák a lompos alkonyatban”), s a színek további előfordulása sem feltétlenül a könnyed szemantikai azonosítás irányában hat. Az első versszakban megjelenő sűrű fűzfák a harmadik szakaszra vérző arany színnel lesznek gazdagabbak, mely az alkonyat fényének metonimikus megfeleltetése kívánna lenni, ha a vér vörös és az arany sárga színe nem állná útját az efféle egyszerű színkeverés lehetőségének. Persze a *guggolnak* igében paronomasztikusan megidézett francia festő (ki egyébként Juhász Gyula egyik kedvence volt) kedvelte az efféle színhatásokat, de a színek tobzódásaként elgondolt impresszionista tájvers eme mintapéldánya épp ott lép ki ebből a játéktérből, ahol a legaktívabb történés figyelhető meg a szövegben. A második versszak első sorának korántsem éles *enjambement*-ja ugyanis nemcsak a legelő tehenek alföldi zsánerképét szakítja meg egy pillanatra, de mintha a Petőfi megteremtette romantikus mítoszra is sajátos fényt vetne. A szófajváltóként elkönyvelt *távol* kifejezés ugyanis sorvégi helyzetében kétértelmű: a „Távolba néznek és a puszta távol” a puszta jelen nem létét is megidézi, mely így a versnek a magyar táj alföldi rónaságot kitüntető perspektívájától való eltávolodását jelentheti. A magyarság szimbolikusan kiemelt régiójaként elkönyvelt puszta azonban a kevésbé merész értelmezés érvényesítésével is esetlegessé válik: a puszta a távolból hangokat hoz, vagyis egyfajta hordozó közeg, nem pedig jelentésteli szubsztancia többé. A természettől idegen zajt, „egy gramofon zenéjét hozza” a puszta mint médium, mely nem kifejezetten artikulált hangegyüttesekből, hanem (*r* hangokkal erősített) rekedt, rikácsoló zörejekből áll, s melynek baljóslatú víziója (az *iderémlik* nemcsak a ’megjelenik’ értelmében, hanem az ijesztő látvány közegecsereelő mozzanatában is vehető) rögtön összevegyül a *cs* hangokkal operáló utolsó sorral, ahol a recsegés hangzói egy kacsza zajkeltésével térnek vissza a természet közegébe – nem annyira az azzal való megbékélés, mintsem a természet egyeduralmának megtörése miatt. A képek látszólagos egységét megbontó hanghatások, a természet és a belső táj egymásra utaltságának felismerése, illetve az olvasás linearitását sokszor megkérdőjelező jel- és tipografikus szerkezet egyaránt a médiumok közti folyamatos váltásra hívja fel a figyelmet. A konvenció ellenében ható ilyen mozgások felfüggesztik a válaszaink érvényességét, s helyükbe új és új kérdéseket léptetnek.

GÁBOR BEDNANICS

Possibilities of Space and Visuality in Hungarian Aestheticism

The intersection of culture, mediality and literature is accessible by the discourse of landscape and lyrical landscape descriptions. These Modernist spatial depictions also make us understand that the media of visual arrangements are necessary for literary articulations as well. Picture and language, seeing and speaking are not opposites but they can come forth correlated. From the 19th century, it is also obvious that Romanticism made the landscape a special space for poetry by means of the new visual challenges. In my paper, I point out some Hungarian tendencies of that subject, especially in the poetry of Mihály Babits and Gyula Juhász, regarding to the Impressionist tradition.

A holdvilág ezüstjétől az érzékeny ezüstszemcséig

*A fotográfia szép története és a későromantikus hagyomány**

Nádas Péter *A fotográfia szép története* című műve, amely először 1993-ban jelent meg a *Filmvilágban* mint Monory M. András készülő filmjének alapanyaga,¹ mintegy az *Emlékiratok könyvét* írja tovább, ahogy erre Balassa Péter több alkalommal is figyelmeztet.² Balassa monográfiájának vonatkozó fejezete, amely tudtommal mindmáig a mű egyetlen alaposabb elemzése, nemcsak a „kellékek”, azaz a Thoenissen-történet nagypolgári, dekadens légkörének átvételét, hanem fontos motivikus átfedéseket is észlel.³ Így például felfigyel a Narcissus-mítoszra történő finom utalásra,⁴ amely a nagyregény elemzésében a lacani diskurzushoz, a tükör-stádiumhoz való kapcsolatot tette lehetővé.⁵ *A fotográfia szép történetében* a szerelmi háromszög sok tekintetben ismétli az *Emlékiratok könyvének* szereplői viszonyait; a hármast kompozíció nemcsak a Gyllenborg-fényképet, hanem a nagyregény számos más vonatkozását idézi;⁶ még akkor is, ha a filmnovella intertextuális utalásrendszere egy másik hármast viszonyrendszert nevez meg forrásául, méghozzá Helen Hessel életrajzi műveiből – vagy akár a filmvászonról – ismert, korántsem szokványos szerelmi háromszöget.⁷

* A tanulmány elkészültéhez az Általános Irodalomtudományi Kutatócsoport „Kultúraalkotó médiumok, gyakorlatok és technikák. A rögzített nyelv használata a tudományban és az irodalomban” című, az MTA Támogatott Kutatócsoportok Irodája által finanszírozott projektje nyújtott segítséget. ¹ Lásd *Filmvilág*, 1993/8, 8–23; illetve *Filmvilág*, 1993/9, 36–51. A filmnovellából végül nem készült film.

² Vö. BALASSA Péter, *Nádas Péter*, Pozsony, Kalligram, 1997, 473–483. Olyannyira, hogy Czigány Ákos épp ezen a példán mutatja be Balassa könyvének „nárcisztikusságát”, amely az összes művet a nagyregény felől közelíti meg. Lásd CZIGÁNY Ákos, *Esszétől északra* (Balassa Péter: *Nádas Péter*), Jelenkor, 1998/6, 672–673.

³ Több helyen nemcsak motivikus, hanem szövegszerű átvételek is erősítik, hogy a filmnovellát az *Emlékiratok könyve* felől, mintegy „hipertextusaként” olvassuk. Lásd például az antik falikép fejezetében kiemelt helyen szereplő „mélyzöld homály” (NÁDAS Péter, *Emlékiratok könyve*, I. kötet, Pécs, Jelenkor, 353.) kifejezését, amely *A fotográfia szép történetében*, bár talán nem olyan hangsúlyos helyen, szintén előkerül. NÁDAS Péter, *A fotográfia szép története* = N. P., *Vonulás: Két filmnovella*, Pécs, Jelenkor, 2001, 118.

⁴ Kornélia és Carl nézik magukat egy „tóka”-ban: „Elérik egymás kezét a víz felett, s egyensúlyukat veszítve loccsannak bele. A hang és a kép most sem találkozhatnak. Előbb a kéj rettenetének, majd a rettenet kéjének ordításai.” NÁDAS, *A fotográfia...*, i. m., 144. Az *égi és a földi szerelemlről* nagyszabású Ovidius-olvasata ismeretében (amely megírása és a filmnovella születése között feltehetően igen csekély az időbeli távolság) továbbgondolható a párhuzam; Kornélia és Carl ez esetben a Narcissus-történet modern újraírásának hősei volnának, akik tragédiája immár nem (víztükör-)kép és hang, hanem fényképes rögzítés és írás öszegegyeztetetlenségéből fakadna.

⁵ BALASSA, i. m., 473.

⁶ Vö. *Az égi és a földi szerelemlről* autóbusz-példázatával: „A másik személy emberi minőségének értékeléséhez azonban mindig egy olyan harmadik személy virtuális jelenlétére volt szükségük, akiről mindkettőjüknek volt véleménye.” NÁDAS Péter, *Az égi és a földi szerelemlről*, Bp., Szépirodalmi, 1991, 37.

⁷ *A fotográfia szép története* első oldalán közli a felhasznált, idézett szerzők listáját, amelyen szerepel Helen

A *fotográfia szép történetében* azonban az én hasadtsága nem az emlékiratok összerendezhetetlenségének, megírhatatlanságának kudarcában, mint inkább a főhős nő örületében, pontosabban az örület nyomán a (kül-)világ torzuló, elbizonytalanodó érzékelésében artikulálódik. Kornélia örülete ugyanakkor mintha fotográfiai célkitűzéseiből, illetve ezek kudarcából eredne.⁸

A főhős nő története a sokatmondó *Lelkében felemelkedik* című fejezettel kezdődik, melyben a léggömb jelképiségét a „pattanásig feszülő” idegek és a kötélzet közötti párhuzam is aláhúzza.⁹ A léggömb a lélek testtől („a testem börtön”, mondja Kornélia Károlynak) – a haszontalan „kéj” fogságából¹⁰ – való elszakadást ígéri.¹¹ A léghajózás férfias vállalkozásában (Kornélia is „kifejezetten férfiasan van öltözve”¹²) mintha kettéválna Kornélia és a mérnök szándéka. A mérnök, akinek tudományos eltökéltsége igen jól illeszkedik a novella történeti díszleteihez, „gyűjt”, „összevet” és „kimér”, míg Kornélia célja, aki ezen eljárásban a „törvényt” és az „Istent” hiányolja: „[e]gyre magasabbra, egyre távolabbra. Ne legyen mondat, érzés, mozdulat, melyre ne néznénk alá a madarak távlatából.”¹³ Mindkettejük érdeklődésében közös és jellegzetes a világra vetett tekintet. A léggömb esélyt ad arra, hogy fentről „mindent” lássanak; a repülés egy külső, totális nézőpont, a megvalósult „descartes-i optika” ígérete. Ez a látószög, amely itt a testtől való elszakadás iránti reménytelen vágyakozás manifesztációja, tulajdonképpen a hagyományos realista irodalom narratív alapttechnikája is, amely a filmnovella fiktív történetiségével egy időben, a fotográfia technikájától valószínűleg nem függetlenül¹⁴ alakult ki.

Ezen a ponton válik különösen jelentéssé, hogy a léghajóutazás, de voltaképpen

Hessel; a filmnovellával egy évben készült el Nádas *Helen* című esszéje, amelyben Hessel életével és annak jelentőségével foglalkozik (NÁDAS Péter, *Helen* = N. P., *Esszék*, Pécs, Jelenkor, 2001, 194–221.). Az életrajz – pontosabban Henri-Pierre Roché önéletrajzi regényének – felhasználásával François Truffaut rendezett filmet (*Jules et Jim*, 1962).

⁸ A primárius, tudjuk meg, éppen a főhős nő elméjének épségét megőrzendő kobjozza el az „apparátust”: „Kihasználtam gyöngességét, bizony elkoboztattam az apparátusát. Ne is reménykedjen semmiben. Se a szörnűy Henriette, se az édes kis Milena nem árulja el, hogy hová, milyen titkos faliszekrénybe rejtették el. Kevesebbtől nem is lett volna érdemes megfosztani. Arra ítélem, hogy két szép szemével nézzen, s amit lát, az ujjackáival tapintsá. Ha akarja.” NÁDAS, *A fotográfia...*, i. m., 148.

⁹ *Uo.*, 101.

¹⁰ Nem túl finoman utalva az onánia már az *Emlékiratok könyve* kapcsán is említett motívumára: „[c]sak a saját faszomba kapaszkodhatom.” *Uo.*, 102.

¹¹ *Uo.*, 113.

¹² *Uo.*

¹³ *Uo.*, 107, 104.

¹⁴ A fotográfia szerepéről a realista látásmódban legrészletesebben lásd Rolf H. KRAUSS, *Photographie und Literatur: Zur photographischen Wahrnehmung in der deutschsprachigen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2000; Philippe ORTEL, *La littérature à l'ère de la photographie: Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2002, 171–190; valamint egy némileg más megközelítésmóddal dolgozó átfogó munkát, Irene ALBERS, *Sehen und wissen: Das Photographische im Romanwerk Émile Zolas*, München, Fink, 2002.

A *fotográfia szép történetének* egésze Adalbert Stifter 1840-es *A kondor* című elbeszélésének újraírása, vagy, követve a műfajválasztás intencióit, „megfilmesítése”.¹⁵ *A kondor* – anélkül, hogy ezzel a különös elbeszélés részletesebb elemzésébe bocsátkoznánk – szintén a „madárperspektíva” szervezi: nemcsak Cornelia¹⁶ nézhet le a földre a léghajóról, Gustav is felülről figyeli a várost, és ezt rögzíti a szöveg zárlatában a Párizsban kiállított képek egyike is: „nagy város képe, felülről látva – házak tornyok, templomok tömegével a holdvilágban úszva”.¹⁷ Gustav is felülről lát rá a városra, mint Cornelia, ugyanakkor tekintetük mintegy keresztezi is egymást, amennyiben Gustav, legalábbis a bevezető *Éjjeli kép* tanúsága szerint, inkább a holdat, majd, miután feltűnt a láthatáron, a léghajót fürkészi. Vagyis felfelé, a messzeségbe tekint, míg Cornelia „egyenesen a levegős mélységbe”, a földre néz, „hogyan nem talál-e ismerős helyet”.¹⁸ A két tekintet így egymás tükörképévé válik, amelyek kölcsönös kudarcban metszik egymást: Gustav éppúgy nem tudja befogni tekintetével a messzeséget, ahogy Cornelia megszédül a – számára adott – távolság tapasztalatától. Az elbeszélés erre a komplementer, mégis szubverzív ellentétezésre épül, amelyet az éles időbeli, de még inkább fokalizációs elbeszélői váltások tesznek hangsúlyossá;¹⁹ Gustav égiteste a Hold, amely bevilágítja az éjszakát (a záró fejezet a két festményt „holdképnek”²⁰ nevezi), és apró esti fényekkel – a szegény mosonó, illetve a festő lámpájával²¹ – lép párbeszédbe, miként az én-elbeszélő Gustav a „becsületes, jó”²² kandúrral. Amikor feltűnik a léghajó, mint egy „gondolatjel az égen”,²³ mintegy felülírja a holdvilágot; az éj nappalba fordul, a szöveg pedig elhagyja Gustav én-elbeszélését, vagyis a „naplót”, amelyből „az előbbi rész szóról szóra van véve”,²⁴ hogy a léghajó belsejéből közvetíthessen. Cornelia így már a Naphoz kerül közel, amely azonban érezhetően a megrettenő nő látószögéből tárul fel: „és végre a nap fenyegető égitestnek, kivágott korongnak, hullámzó, fehérre olvadt fémnek látszott, sugarak és melegség nélkül: így bámult megsemmisítő fényével az örvényből – anélkül, hogy akár egy kicsiny fényt is megőrzött volna ezekben az üres terekben; csak a ballonra és a hajóra meredt

¹⁵ A Stifter-intertextus lokalizálásáért Kelemen Pálnak tartozom köszönettel.

¹⁶ A következőkben Stifter elbeszélésére utalva a német eredeti írásmódját követem, amikor a női főszereplőre hivatkozom, így megkülönböztetve *A fotográfia szép története* Kornéliájától.

¹⁷ Adalbert STIFTER, *A kondor*, ford. BENEDEK Károly, Bp., Franklin, 1907, 34.

¹⁸ *Uo.*, 14–15.

¹⁹ Vö. Michael WILD, *Wiederholung und Variation im Werk Adalbert Stifters*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 2001, 21–34. Az egymást kiegészítő ellentételekre épülő szöveg kapcsán joggal merül fel az a lehetőség, hogy a bonyodalmat a társadalmi nemi szerepek feszültségeként értelmezzük, azaz Cornelia női szerepéből való kitörésére való törekvés és kudarc történeteként olvassuk az elbeszélést. Vö. Sabine SCHMIDT, *Das domestizierte Subjekt: Subjektconstitution und Genderdiskurs in ausgewählten Werken Adalbert Stifters*, St. Ingbert, Rührgig Universitätsverlag, 2004, 104–130.

²⁰ STIFTER, *A kondor*, i. m., 34.

²¹ *Uo.*, 6.

²² *Uo.*, 35.

²³ *Uo.*, 8.

²⁴ *Uo.*, 10.

egy éles fény, amely kísértetszerűen emelte ki a gépet az őt körülvevő éjszakából és az arckokat halottakéhoz hasonlóra rajzolta, mint egy laterna magicában”.²⁵ A fényképtech- nika feltalálásával gyakorlatilag egy időben született szöveg az idegen(-szerű) élménye- ként, a „halál hírnökeként” idézi meg a laterna magicát, ezt azonban nem elsősorban a légballoon-utazás technikai-mérnöki kontextusa, mint inkább Cornelia „férfiás” törek- véseinek, világmegismerő vágyának kudarca hívja elő, amelyet, mintegy újraírva az Ika- rosz-mítoszt, az éltető nap önmagából kifordulása, kiüresedése és halálos fenyegetés- sé alakulása jelképez. A laterna magica-szerű nap és a holdvilágos éjszaka – amelyek a szöveg „fényviszonyait” szervezik, valamint párbeszédbe lépnek a romantika hagyomá- nyának képi világával²⁶ – motívumának központi szerepe azonban meginog: az elbeszé- lői hang markáns jelenléte és a hangsúlyosan perspektivikus szerkesztés elbizonytala- nítják a romantikus kép stabilizálódását.

Ezzel párhuzamosan a szerelmi szál erőteljes temporális indexet kap a csók pilla- natnyiségában: „két emberélet legboldogabb pillanata megérkezett és – elmúlt”.²⁷ Ez a temporalitás íródik be Gustav két festményének esztétikájába is; a holdvilágos látképek az elmúlt szerelemre emlékeztetnek, amelyet érdekes módon a beszédszerűség, a hang metaforikája jelenít meg: „Hogy érezte agyában ez ártatlan, szemérmes képnek csillo- gását, mint egy lélek csendes szemrehányásait, melyek most hallgatnak, de mégis mint fényugarak beszélnek, melyek mélyebbre hatnak, melyek mindig itt vannak, mindig vi- lágítanak és soha el nem hallgatnak, mint a hang.”²⁸ A kondor zárata így kevésbé a roman- tikus szerelemideál beteljesülését, mint inkább a romantikus elvagyódás képi rögzíthető- ségét kérdőjelezi meg, ahol a „kép” nem csupán a festményre, hanem önreflexív módon az elbeszélés képiségre, a „láttatás” lehetőségeire is vonatkozhat; a kép szimbolikus állan- dóságának helyébe az elmúlt visszaállíthatatlanságának, vagyis az ezt megkísérlő repre- zentációk szükségszerű tökéletlenségének, a „megtörtént hatalmának”²⁹ tapasztalata lép.

A *fotográfia szép története* tehát nemcsak A kondor cselekményének fő mozzanata-

²⁵ Uo., 17. A fordítást jelentős mértékben módosítottam, ugyanis a kissé idejétmúlt, de többé-kevésbé meg- bízható magyar szöveg itt az egyszerűsítés mellett mintha tudatosan „lágýítaná” Stifter megfogalmazá- sát: egyfelől megőrzi a napot alanyként ott, ahol pedig az eredeti már egy (kísérteties hangulatú, éppen ezért) nehezebben meghatározható forrásból érkező fényről beszél, másfelől egész egyszerűen nem em- líti az „üres tereket” („wesenlosen Räumen”), a halottakra történő utalást („totenartig zeichnend”), va- lamint – az éppen a fényforrás elmozdulása miatt lényeges – „laterna magica”-hasonlatot. Vö. Adalbert STIFTER, *Der Kondor* = A. S., *Gesammelte Erzählungen* I., hg. Walter HOYER, Leipzig, Dieterich'schen Verlagsbuchhandlung, 1954, 19.

²⁶ WILD, i. m., 33. A romantikus költészet „fényviszonyairól” a technikai médiumok megjelenése felől lásd KÉKESI Zoltán, *Mint hír a dróton* (Babits: *Mozgófénykép*; Kassák: *Utazás a végtelenbe*) = *Induló modernség – Kezdődő avantgárd*, szerk. BEDNANICS GÁBOR, EISEMANN György, Bp., Ráció, 2006, 264–275.

²⁷ STIFTER, *A kondor*, i. m., 27.

²⁸ Uo., 35.

²⁹ A magyar fordítás („Nyugodtan és hidegen állt lelke előtt a tények hatalma, mely soha, de már soha meg nem változtatható”, Uo., 36.) némileg önkényesen „tényekként” adja vissza az eredeti „Geschehenen” kife- jezést. Vö. STIFTER, *Der Kondor*, i. m., 32.

it veszi át, hanem bizonyos tekintetben prózapoétikai sajátosságait is továbbbírja. A film-novellát egyfelől jellemzi a töredékes, elliptikus szerkesztésmód, amelyet Balassa Péter elemzése a szöveg (fény)képszerűségeként azonosít és a fotográfia metaforáját kiaknázva igen részletesen be is mutat, ³⁰ másfelől, ezzel szoros összefüggésben, saját szerűvé teszi a nyelvi referencialitás és a narrátori autonómia elbizonytalanítása is. Nem világos, hol kezdődnek Kornélia képzelgése, akinek a képzelete az orvos szerint „oly nagyra nőtt, hogy maga [...] sem tudhat[ja], mi történik vele [...] valóságosan”;³¹ Károly–Karol–Carl kiléte zavaros,³² éppúgy, mint a „sebesült erdész”, aki többször előbukkan a szövegben – talán ő az, akinek megsebesítését társai az első csoportképen tettetik.³³ A filmnovella eseményszála legalább három sík, három narratív struktúra között modulál: a figurák párbeszédének tere folyamatosan (leírásokon keresztül hozzáférhető) fényképekké alakul, a képek ugyanakkor megelevenednek. Mindez kiegészül egy „imaginárius film” síkjával is, amennyiben például a narrátori „hangok” – néha nehezen beazonosíthatóan – szétválnak „hallható” narrációvá, illetve (az el nem készült filmen) „látható”, azaz tulajdonképpen „rendezői utasítások”-ként funkcionáló részekké, amely utóbbiak néha épp a hang és a kép szétcsúszására figyelmeztetnek. Ugyanakkor egyes mondatok (mint például a többször visszatérő „Van egy hang”) ellenállnak e forgatókönyvet imitáló szerkezetnek.

Az elbeszélés tehát nem tárulkozik fel az olvasói tekintetnek, ahogy a léghajó-út is kudarcba fullad. A veszélyes kísérlet eredménye csupán „szellemalakok, látomás”,³⁴ a fényképezés technikája nem a mérnök és az orvos racionális megfontolásaihoz, hanem a főhős nő képzelődéséhez kapcsolódik. Kornélia az általa „látottakat” kívánja rögzíteni (az apparát elkobzása után fejben³⁵), amely látás tehát imaginációként, képzelődésként értendő; az orvos éppen azt akarja elérni, hogy ehelyett „a két szép szemével” nézzon.³⁶ Kornélia azonban nem jár sikerrel: „Mert a sötétség a fényt nem fogadja be. A kép ezt írja ki. Hol sötétségbe lök, hol fényre hoz. A kép megtart. Minden mindig megváltozik. Ezt a szörnyűséget nem lehet elviselni.”³⁷

A fénykép megtart, az ábrázoltak változását, az idő folyását nem képes rögzíteni, bár

³⁰ BALASSA, *i. m.*, 473–483, különösen 474.

³¹ NÁDAS, *A fotográfia...*, *i. m.*, 140.

³² A halottnak hitt Károly különös díszletek között, egy temetőben tűnik fel, majd megjelenik a rá megszólalásig hasonlító Carl (*Uo.*, 146.) – a névváltozatok, amelyek variálódását a szöveg egyik dialógusa külön hangsúlyozza („Miért nem mondta ki soha a valódi nevem?”, *Uo.*, 139.), akár a Kornélia név variációiként is érthetők.

³³ „Egyikük hanyatt fekszik a ledöntött törzsön, a másik kettő úgy tesz, mintha nagy komoly ábrázattal a derekánál fűrészelné el emezt, ő meg úgy, mintha kínok kínját kéne kiállnia, a többiek viszont mindeközben a lencsébe vigyorognak.”; később azonban két alkalommal is „sebesült erdész”-ről van szó. *Uo.*, 126, 168, 176.

³⁴ *Uo.*, 110.

³⁵ A „fejben fényképezéshez” lásd a jóval később íródott, *Világló részletek* című esszé agg mesterét, Akahitot, aki „immár évtizedek óta kizárólag az agytörzsére fényképezett”. NÁDAS Péter, *Világló részletek*, Új Forrás, 2010/9, 4.

³⁶ NÁDAS, *A fotográfia...*, *i. m.*, 150, 147–148.

³⁷ *Uo.*, 121.

Kornélia tervét nem adja fel: „Ha legalább három órán át nyitva tartom, akkor nemcsak a hold fényét rögzíti, hanem a fény útját az idővel. Valami olyasmit, ami szabad szemmel nem látható. És akkor megint van egy bizonyítékom.”³⁸ Ez a bizonyíték azt igazolná, hogy Kornélia víziói valóságok, azt, hogy léteznek „képek” a primárius által kizárólagossá tett érzékszervi percepció³⁹ és a nyelv értelemadó utólagossága között, amelyet az író Carl védelmez a főhősnővel szemben.⁴⁰ Kornélia számára a fénykép mutat, jelent valamit (ezt a primáriussal szemben kell hangsúlyoznia⁴¹), mégsem nyelvként, szimbólumként működik, „valamiképpen közös természetű azzal, amit ábrázol”.⁴² Roland Barthes ugyan határozottan fényképek nézőjeként, nem készítőjeként nyilatkozik, megfigyeléseit összegezve a fotót „örült igazságként” jellemzi, amely akkor örült, „ha realizmusa teljes, ha szabad így mondani: eredendő, ha riadt tudatunkba az Idő fogalmát hozza vissza”.⁴³ Kornélia fényképektől, fényképezéstől nem leválasztható örületében mintha felismerhetővé válna Barthes gondolatmenete. A párhuzam azonban szükségképp csak érintőleges: Barthes esszéjében az „örület” említése ugyan egyáltalán nem meglepő, mégis inkább marginális, csak nyomatékosítja a vázolt, alapvetően episztemológiai problémát (a tekintélyes Barthes-recepcióban sem gyakran fordul elő, hogy a *Világoskamrát* kifejezetten a zavar, megbomlás, kétségbeesés dokumentumaként olvassák). A *fotográfia szép történetében* azonban tulajdonképpen Kornélia örülete határozza meg a világhoz való hozzáférés feltételeit; a szöveg referencialitásának bizonytalanságai, a fénykép-, álom- illetve fantázialeírások rétegzettsége mind a megbomlott elme működéseiként értelmezhető.

A fényképek, a barthes-i *ez volt* noéma értelmében csak a már elmúltat, az elmúlást ábrázolhatják – a „Halál ügynökei”,⁴⁴ amely metafora jelen esetben mintegy kibontja Stifter megidézett elbeszélésének kísérteties laterna magica-hasonlatát. Kornélia utolsó fotójával a halált (Carl halálát) rögzíti, akárcsak a novella elején szereplő férfi, aki tulajdonképpen ugyanazon az úton, a szerelem és a halál stációján keresztül jut el a felvételig,

³⁸ *Uo.*, 171. – A Hold fényképezésének tudomány- és kultúrtörténetéhez lásd Carol ARMSTRONG, *Der Mond als Fotografie = Diskurse der Fotografie: Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Bd. 2, hg. Herta WOLF, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003, 359–384.

³⁹ „Arra ítélem, hogy két szép szemével nézzen, s amit lát, az ujjacskáival tapints. Ha akarja. Vagy akár az ajkával, a nyelvével is. Ha akarja. Érezze, hogy mindent megtehet. Ha akarja. Még az is a hatalmában áll, hogy ne akarja. Ez lenne a szabadság íze, Kornélia.” NÁDAS, *A fotográfia... i. m.*, 147–148.

⁴⁰ „Én a szavakhoz érzéseket társítok, s csak aztán az érzésekhez a képeket.” *Uo.*, 171. Nem véletlen, hogy Kornélia kísérletét Carl megszakításokkal hajtja végre, így az éjszaka egységét megörökíteni hivatott felvétel egymásra fotografált szegmensek halmazaként valósul meg: „Arra gondoltam, hogy az időt helyesebb lenne fázisokra bontani, s ezért félóránként kinyitottam és bezártam. Így talán jobban láthatóvá lesz, ami annyira a lelkén feküdt. De még ezzel sem voltam egészen elégedett, mert amikor felkelt a nap, teljesen önállósítottam magam, s rövid időre ismét megnyitottam.” *Uo.*, 175.

⁴¹ „Téved. Ha nem leplezi, akkor ezzel, ha fedezékbe vonul, akkor azzal árulkodik. Olyan képek nincsenek, amelyek semmit nem mutatnak.” *Uo.*, 131.

⁴² Roland BARTHES, *Világoskamra: Jegyzetek a fotográfiáról*, ford. FERCH Magda, Bp., Európa, 2000, 80.

⁴³ *Uo.*, 117, 123.

⁴⁴ *Uo.*, 81, 96.

mint Kornélia. A férfi története kerettörténet: a záró fejezetben Kornélia jégbe fagyott tetemét kiemelő helikopter (mintegy profanzált „kondor”) nyitja az elbeszélést, antropomorfizált tekintete (amely a léggömbből vizsgálódó Kornélia perspektíváját előlegezi) mintegy keresi a férfit, „kit sikerülhetne megragadnia”,⁴⁵ másrészt megismétli-előrevetíti Kornélia tragédiáját. A főhős nő jégbe fagyott teste talán nem marad fenn az örök-kévalónak (hiszen „a jég vészesen csöpög”⁴⁶), törekvése, vágya, vagyis „örülete” állandónak mutatkozik, amennyiben megismétlődik,⁴⁷ mintegy újjászületik a férfi sorsában.

A férfi, aki padlásszobájában készül önmaga halálát, „saját sötétségét”⁴⁸ lefényképezni, *A kondor* Gustavjának alakmása. A festő az „éjjeli csendet” várja, amikor elül a város, a „kellemetlen esti embertömeg”⁴⁹ zaja, amikor az ezüstös hold látványa veszi át a hatalmat: „A hold végre felemelkedett a tetők fölé és a magas kében csillogott, fénylett és csillámlott és az egész égen szerte áradt a világosság, az összes felhőkből ezüst ragyogott [...]”⁵⁰ – ez az a látvány, amelyet a két festmény, Gustav „holdképei” az elbeszélés végén megjelenítenek. Nádas filmnovellájában a fényképész „belső” hangzavarral küzd: „Arra az órára, percre vártam, melyben elhalnak bennem végre a csatázó szavak, a mondatok többé nem zúgnak és nem zenélnek, nem beszélek és nem beszélnek és nem beszél, se Istennel, se Isten, se szerelmesemmel, se szerelmesem, mikor senki, mikor csak kép marad.”⁵¹ A férfi monológja nem csupán határozottan „belsővé” teszi a Gustavot zavaró zajt és nyomatékosítja hang és kép ellentétét, de mintegy vitát is folytat a festővel: tagadja Istennel és a szerelmessel való párbeszédet, vagyis tulajdonképpen azt, ami Gustav számára a holdvilág, majd a pirkadati léghajó képében reményt ad. Mindeközben a holdfény ezüstje, amelyet *A kondor* leírása többszörösen kiemel, a filmnovellában a fotográfia fényérzékeny rétegének ezüstötvözetébe vált: „Jómagam a pirkadatra vártam, de képzeletemet nem tudtam csillapítani. Jön a pirkadat, magasan áll a hold, érzékeny ezüstszemcsék rögzítik földi árnyamat.”⁵² A fénykép a romantikus kép helyébe lép; az elvágyódás immár nem egy holdvilágos tájkép jelképiségében jelenik meg, hanem a fotográfia magát az elmúlást rögzíti. Gustav tájképeit, amint

⁴⁵ NÁDAS, *A fotográfia...*, i. m., 97.

⁴⁶ *Uo.*, 192.

⁴⁷ Ez az ismétlés körkörössé teszi az elbeszélést, egyfajta freudi ismétlési kényszerit imitálva, amelyről – más kontextusban – Balassa is beszél (BALASSA, i. m., 480.: „És éppen a rögzítés ismétléskényszere az, ami ennek az időtlenítő és elkerülhetetlen akarásnak az illuzórikusságát leplezi le.”), és amely Lacan *tuché*-vel kapcsolatos fejtegetéseinek is alapja (Jacques LACAN, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, 66.). Az ismétlést a kultúra „örömeiv” által uralt szimbolikus mezejéről való kitorés, jelen esetben a rögzítés, a fénykép valósága utáni vágyakozás kényszeríti ki, amelyet Freud halálösztönnek (*Todestrieb*) nevez. Sigmund FREUD, *A halálösztön és az életösztönök*, ford. Kovács Vilma, Bp., Múzsák, 1991; vö. BARTHES, i. m., 96.

⁴⁸ NÁDAS, *A fotográfia...*, i. m., 99.

⁴⁹ STIFTER, *A kondor*, i. m., 5.

⁵⁰ *Uo.*

⁵¹ NÁDAS, *A fotográfia...*, i. m., 98.

⁵² *Uo.*, 101.

azt Stifter elbeszélése világossá teszi, szintén az elvágódás, a be nem teljesült szerelem (jel)képiesülése teszi széppé; a fotográfia ellenben (és talán ebben áll „szép története”), amikor magát a halált – vagy, mint Kornélia esetében, a hold útját az égbolton – akarja képpé tenni, nemcsak továbbírja a romantikus hagyományt, hanem tagadja is: az elmúlás eseményszerűségét, időbeliségét teszi láthatóvá, vagyis csak a megörökítés, a kimelevítés, a képpé válás lehetetlenségét rögzítheti. A folyamatos elmozdulás (Kornélia és a férfi fotográfiája is „bemozdul”⁵³) ebben az értelemben vett „szépsége” így kapcsolódik a „szabálytalanság”, „betegség” *Emlékiratok* könyvében megismert esztétikájához.⁵⁴

TAMÁS LÉNÁRT

Der Silberrauch des Mondlichtes und die empfindlichen Silberkörnchen der Fotografie.
Péter Nádas' Die schöne Geschichte der Fotografie und die spätromantische Tradition

Die Studie befasst sich mit einem der weniger bekannten Texten von Péter Nádas, *Die schöne Geschichte der Fotografie* unter intertextuellen Vorzeichen: die Novelle wird in Bezug auf ihren wohl wichtigsten Intertext, auf Adalbert Stifters frühe Erzählung, *Der Condor* analysiert. Die vergleichende Analyse soll zeigen, wie die motivischen und narrativen Strukturen bei Nádas moduliert, neu geschrieben und problematisiert werden. Das Hauptmerkmal fällt dabei auf die Veränderungen der optischen Motivik, die bei Stifter noch durch die symbolhaften Himmelskörper, Mond bzw. Sonne gelenkt werden. *Die schöne Geschichte der Fotografie* übernimmt diese Symbolik, ergänzt sie jedoch mit der fotografischen Technik, sowie mit den „inneren” Bildern der vom Wahnsinn gedrohten Protagonistin – beide als potenzielle Dispositive bzw. Problematisierungen der Stifterschen Lichtmetaphorik.

⁵³ *Uo.*, 99, 169.

⁵⁴ Lásd pl. *Emlékiratok könyve* I. 7. (a *Szabálytalanságom szépségei* című fejezet), valamint a „szép” hangsúlyos említését a falikép-fejezetben (*Uo.*, 353.), illetve a Gyldenborg-fénykép „szépségéről” szóló passzust (*Uo.*, II. 284.), valamint BALASSA, *i. m.*, 474.

BÓDI KATALIN

Vér-kép

(A vér alakzatai Pierre Corneille *Cid* című drámájában)

Pierre Corneille *Cid* című drámája sajátos formában veti fel kép és szöveg kapcsolatának problémáját: a szereplők megszólalásain keresztül a szöveg ugyanis folyamatosan szembesíti olvasóját a vér látványával. A vér tematizálása rendkívül összetett, mivel különféle allegorikus jelentéseivel megmutatja a dráma végeredményben fel nem oldható konfliktusát és összekapcsolja a dráma alapfogalmait; történeti-antropológiai horizontot nyitva ezzel az emberkép, s hozzá kapcsolódva a család, a szerelem és az erőszak reprezentációjára irányuló interpretációnak. A korabeli, klasszikus elvek jegyében rögzült színházi dramaturgia az illendőség követelményének előírását követve nem tette lehetővé a vér fizikai megjelenését a színpadon annak elsődleges jelentései miatt (halál, erőszak). A vér metaforikus alakzata így szükségképpen rá volt utalva a szavak képi reprezentációs potenciáljára, ami a hüpotiposzisz alakzatának domináns jelenléte által Corneille drámájában is megmutatkozik. A szereplők számos esetben élnek a láthatóvá tétel deskriptív figurájával, aminek azonban nem csupán dramaturgiai funkciója van a cselekmény előremozdításának folyamatában (ahogyan tehát szükségképpen be kell számolni a színen nem megmutatható eseményekről), hanem sajátos retorikai-esztétikai szerepet is betölt. Retorikai funkciója a meggyőzésben és a szánalomkeltésben, esztétikai funkciója pedig a borzalom és a szépség együttes megjelenítésében van, ami nem független a korabeli barokk festészet némely, szinte kizárólagosan bibliai témaválasztásától.

A *Cid* elemzéseit rendszerint irányító (és egyben korlátozó) kérdés, mely a család és a szerelem konfliktusát lát(tat)ja a dráma mozgatójának, lényegesen tágabb horizontba kerül, ha a vér allegóriáinak és látványának megfigyelése irányába mozdítjuk el az interpretációt. Természetesen fogalmi problémával is számot kell vetnie az ilyen elemzésnek, hiszen kép és szöveg kapcsolatának vizsgálatában a hüpotiposzisz és az ekphraszisz alakzatai sokszor nehezen különíthetők el egymástól, mivel azonos céljuk van – jóllehet a tárgy, melyhez kapcsolódnak, mediálisan különböző. Az ekphraszisz ugyanis kifejezetten képek (vagyis műalkotások) leírását tekinti tárgyának. Elvileg helyük is különböző, mert míg a hüpotiposzisz jellemzően elbeszélő szövegek része, addig az ekphraszisz önálló műfajú szöveggént is működik (még ha a műfaji kérdés nem is tisztázható könnyen).¹ A hüpotiposzisz „szándéka szerint láthatóvá tesz”² va-

¹ Kibédi Varga Áron szerint az ekphraszisz „intertextuális és parazita metaműfaj, léte valamely más művészi formához kapcsolódik”. KIBÉDI VARGA ÁRON, *A realizmus alakzatai (Zeuxisztól Warholig)*, ford. HÁZAS Nikoletta = *Az irodalom elméletei IV.*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor, 1997, 139.

² *Uo.*, 137.

gyis képszerűen írja le a befogadó számára a látás által közvetlenül nem hozzáférhető látványt, így lényegi eleme a közvetítés vágya és a hatáskeltés, ami természetesen az ekphrasziszok sajátja is. Az eltérő médiumokhoz kapcsolódó két alakzat abban bizonyosan érintkezik, hogy a látványt diskurzussá formálja, így pedig – az érzék azonossága eredményeként – szükségképpen van közös metszete a használt szókincsnek. Ezen belátásokat tudatosítva elemzésemben mégsem a hüpotiposzisz (és az ekphraszisz) médiumelméleti problémáit helyezem a középpontba – vagyis nem az a célom, hogy a kép vagy a látvány elbeszéléssé alakításának nehézségeire reflektáljak a médiumváltás során keletkező és eltűnő jelentések megfigyelésével. Azt próbálom inkább megmutatni, hogy a *Cid* drámanyelve miként él a nyelv képi potenciáljával, vagyis azt, hogyan alkotják meg a szereplők szavai a drámában a színre nem vihető vér látványát. Corneille darabjában nincsenek ekphrasziszok, viszont feltételezhető, hogy a mindenkori néző (és/vagy olvasó) a maga „gondolati képeinek”³ megalkotása során nem tud elvonatkoztatni a 17. századi barokk festészetben előszeretettel tematizált vér (és egyáltalán a vörös szín) látványától, amely, különösen a Judit- és a Salome-témájú képtípusban, hatásosan egyesíti a szépség és a borzalom ellentétét. Ezért tartom érdemesnek (és az értelemképző olvasás számára reménykeltőnek is) ebbe a kérdésirányba megnyitni gondolatmenetemet.

Nedvek, nemesek, szentek

Ahhoz, hogy a fentebb megjelölt perspektívából olvassuk Corneille darabját, számot kell vetnünk a vér kultúrtörténeti kontextusával, amely egyértelműen a 17. századi ember történeti antropológiai státuszát teheti világosabbá. Ebből az irányból válhat jelentéssé és értelmezhetővé, miért is jelenik meg a vér szó negyvennégyezer a dráma szövegében különféle metaforikus jelentéseket hordozó nyelvi kontextusokban, amelyek ehhez az emberi testnedvhez a hétköznapi és a professzionális (pl. orvosi) viszonyulás folyamatos – és diskurzusteremtő – változásait mutatják az európai kultúrtörténetben.

Corneille korában megkérdőjelezhetetlen élettani-antropológiai alaptézis volt a nedvkórtan elmélete és gyakorlata. Ehhez kapcsolódott a galénoszi⁴ emberkép, egy olyan szintézist jelentő antik teória, amely nemcsak a korabeli orvosi praxisokban realizálódott, hanem – elsősorban – annak a hasonlóság elvén működő komplex filozófiai rendszernek az alkalmazását jelentette az emberi testre, amely az isteni és az embe-

³ *Uo.*, 139.

⁴ Galénosz (Kr. u. 2. sz.) görög származású római orvos, aki Hippokratész nyomán foglalja össze a nedvkórtan rendszerét, közismertséget pedig a négy emberi alaptermészet leírása ad neki. Galénosz újkori hatástörténete emellett anatómiai gyakorlati tudásának is köszönhető. Vö. Londa SCHEIBINGER, *Csontvázak a szekrényben: A női csontváz első ábrázolásai a 18. századi anatómiában*, ford. PÓTÓ Júlia, *Sic Itur ad Astra*, 2008, 58. szám, 25–26.

ri világ összefüggéseit és megértésének lehetőségeit tette elbeszélhetővé.⁵ A galénoszi narratívában az ember az őt alkotó négy nedv (vér, nyálka, sárga epe, fekete epe) egyensúlyrendszere alapján tanulmányozható, amely folyadékok nemcsak a Földet alkotó négy elemmel (föld, víz, tűz, levegő), hanem az egyes testrészekkel és karakterjegyekkel, az évszakokkal és a napszakokkal, valamint az életkorokkal is összefüggésben vannak. Ezt az organikus összetartozást az idő ciklikusságával, vagyis az ismétlődő állandósággal is lényegi kapcsolatba hozza ez az antropológiai narratíva. A vér az összefüggések hálójában a levegő eleméhez, a tavaszhoz és a fiatalsághoz kapcsolódó forró-nedves testnedv, amelynek dominanciája a szangvinikus alkat meghatározója, túltengése pedig különféle betegségeket okoz. Éppen ezért lehet például a szerelemről mint abnormális állapotról beszélni, amelynek fiziológiai tünetei és a betegségekre jellemző lefolyása van. A menstruációs vér vagy a szüléssel együtt járó vérzés, illetve a hozzájuk kapcsolódó fizikai fájdalmak is allegorikus jelentést kapnak ebben a diskurzusban, méghozzá – értelemszerűen – az eredendő bűn kontextusában.

A vér azonban a középkori és a kora-újkorai európai kultúrában nemcsak orvostörténeti szempontból volt lényeges, hanem a társadalmi struktúra elgondolásának alapfogalma is lett, hiszen a családdal öröklődő nemesi (és minden más) státuszt vérségi kötelék, vagyis a származás biztosította. A vér biológiai fogalmán alapult az a metafora is, amely ehhez a genealógiai szóképhez olyan jellegzetesen kapcsolódik: eszerint a nemesi vér a királyért ontott vér is, ami a hűséget és a hősiességet egyaránt kifejezi. Nyilvánvaló, hogy a test fiziológiai és filozófiai megismeréséhez szükséges nedv és a nemesi vér szemantikai tartalmai mellett az európai kultúrában meghatározó szerepe van a vértológiai jelentéseinek, a krisztusi áldozati vér metaforikájának, amely a keresztény ember számára a megváltást tette – a szó szoros értelmében – láthatóvá. Krisztus vére a ha-

⁵ Foucault a klasszikus episztémét megelőző időszak tudásszerkezetét a hasonlóságok különféle alakzatainak (*convenientia*, *aemulatio*, analógia, szimpátia) leírásával mutatja be: „A XVI. század végéig a hasonlóság fontos szerepet töltött be a nyugati kultúra tudásában. Nagyrészt a hasonlóság kormányozta a szövegek exegézisét és interpretációját: ez szervezte meg a szimbólumok játékát, és tette lehetővé a látható és láthatatlan dolgok megismerését, a hasonlóság irányította a dolgok ábrázolásának művészetét. A világ önmagába fonódott: a föld megismételte az eget, az arcok tükröződtek a csillagokban, a füvek pedig szárukban rejtették el az embereknek fontos titkokat. [...] Tehát olyan tudás ez, amely egymásra támaszkodó megerősítések halmozása útján haladhat, és így is kell haladnia. Éppen ezért, e tudás már alapjaiban homokszerű. Elemei között az egyetlen lehetséges kapcsolat a hozzáadás.” Michel FOUCAULT, *A szavak és a dolgok*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Bp., Osiris, 2000, 35, 49. Lényeges számot vetni azzal, hogy a hasonlóságokon alapuló orvoslás és egyáltalán az antropológia tudományában is alkalmazott hasonlóság-elv még a Foucault által klasszikusnak (17–18. század) és modernnek (a 19. századtól) nevezett episztémében is hosszasan megmarad a populáris tudásban, még a modern, kísérleti orvoslás időszakában is, ami pedig a fertőtlenítésnek, a fájdalomcsillapításnak és a laboratóriumi tudásanyag (pl. mikroszkopikus, bakteriológiai vizsgálatok) alkalmazásának köszönhetően radikálisan más emberképet teremtett. A nedvkórtan (elsősorban a négy – szangvinikus, melankolikus, flegmatikus, kolerikus – alaptermészet feltételezésével) a modernitásban a populáris tudásanyagba kerül át, és az asztrológiával, illetve a keleti tanok sajátos adaptálásával párhuzamosan az áltudományos és egyszerre ál-transzcendens világmagyarázatok jelentős táborát erősíti.

lál és a feltámadás, a szenvedés és a megigazulás jelölője, ám nem lényegtelen, hogy ez a vonatkozás teljes mértékben kimarad a *Cid*ből, hiszen a dráma világában hangsúlyosan a királyhoz való viszony, illetve a király által megszabott törvények irányítják a család struktúrájába betagozott individuuum cselekvéseit.

Eredet, szépség, borzalom

A *Cid* exozicciója a klasszikus drámaszerkezet követéséből adódóan – azzal, ahogyan a nemesi vérben az előkelőség mellett a hősiességet, a lelki nagyságot mutatja meg – pontosan tematizálja a drámában majd kibontakozó konfliktusokat. Elvira a vér fogalma köré rendezi Sancho és Rodrigo bemutatását, ami a magyar fordításban sajátos hiányként mutatkozik meg, ugyanis éppen a vér szó marad ki Xiména nevelőnőjének megszólalásából. A fordítás és az eredeti szövegrész összevetésének célja mégsem a szemantikai veszteség felmutatása, ugyanis Nemes Nagy Ágnes magyar *Cid*-szövege – azzal, hogy a vér szavát elhagyva, annak már metaforikus jelentéseit, vagyis a család származását, a királyhoz való hűséget, a hősiességet hozza szóba – a metafora jelentéshorizontját teszi nyelvi eseményé:

„Méltók rá, mind nemes, hű és rettenthetetlen,
Ifjak, de látni már szemükben őseik
Újra feltámadó, fényes erényeit.”⁶

„Tous deux formés d'un *sang* noble, vaillant, fidèle,
Jeunes, mais qui font aisément dans leurs yeux
L'éclatante vertu de leurs braves aïeux.”⁷

A vér szónak ez az első előfordulása sajátos sűrítés, dramaturgiai és szemantikai tekintetben egyaránt: Sancho és Rodrigo jellemzése a hősiesség és az uralkodó iránti hűség mellett magában foglalja a hevesiséget, a szenvedélyességet, ami a szerelem sajátja is. A Xiména iránt rajongó fiatal férfiak ellentéte mindezzel együtt sem meghatározó a darabban, hiszen a konfliktust – nagyon leegyszerűsítve – a vér önmagában hordozza: Rodrigónak, mikor apját sérelem éri, szerelme és a család becsülete között kell döntenie; persze – a nemesi hősi eszmény kitüntetettségeinek következtében – döntése

⁶ Pierre CORNEILLE, *Cid*, ford. NEMES NAGY Ágnes = *Klasszikus francia drámák*, Bp., Európa, 1984, 22, I/1. A továbbiakban erre a kiadásra hivatkozom az idézetek után a zárójelben megadott oldalszámmal és a felvonás/jelenet megjelölésével. A későbbiekben csak a magyar fordítást idézem, mert több ilyen típusú szóelhagyás a vérről vonatkozóan nincs a szövegben. Mindemellett természetesen nem feledkezhetünk meg a francia és a magyar szöveg különbségeiről, de azok kifejtése nem tárgya a tanulmánynak.

⁷ Pierre CORNEILLE, *Le Cid*, Paris, GF Flammarion, 2009, 85. (Kiemelés tőlem. B. K.)

nem lehet kétséges. A darabban gyakori alakzat a párhuzam, amely hol megkettőződés-ként, hol ellentétként érthető, amit a tükörszerű dramaturgiai viszonyok felismerése tehet egyértelművé. Egyrészt a tematikában (leegyszerűsítve: család-szerelem), másrészt pedig a szereplők viszonyrendszerében (Rodrigo és Sancho mint Xiména két szerelme-se; Gomez és Diego mint a két ellenséges, de lényegében ugyanazt az eszményt megjelenítő apa; Xiména és az infánsnő mint Rodrigo szerelmei) válik már szinte túlzot-tan is tisztává ez a struktúra. A vér (egyszerre látványként és poétikai alakzatként értett) képisége az első felvonás végén, a konfliktus kikristályosodásában érvényesül elemen-táris erővel, amikor egyértelművé válik, hogy a heves vitában megsértett Don Diego becsületét – általa pedig a család hírnevét – meg kell bosszulni, ami azért válik felforga-tó dramatikus konfliktussá, merthogy Rodrigónak szerelme apján kell elégtételt venni.

Don Diego felszólításában a kimondott szó cselekvésként érvényesül, hiszen a vér szó – a teljes és a hiányos metaforák felsorakoztatásával – egyesíti a becsület, a hősiesség, a (le)származás, a fiatalság, a halál és az indulat jelentéseit:

„Pompás haragra gerjed!
E méltó felelet csitítja kínomat,
Vérem szerint való e nemes indulat;
Ifjúságom e gyors haragban újraéled.
Jöjj, vérem, jöjj, fiam, becsületem te véd meg;
Állj bosszút.
[...]
Ilyen sértést csupán vérrel lehet lemosni;
Halj meg, vagy öld meg. És, hogy ne áltasd magad:
Félelmetes vitéz ellen indítalak.
Én láttam őt sűrű vérrel s porral takartan,
Félelmet, rettegést szítva seregnyi hadban” (30–31, I/5.)

A vér metaforájának kibontásával a nyelv képi potenciálja eleve aktiválódik, ráadásul a látás tematizálásával az ellenfél leírása átcsúszik annak a szereplőnek a megmutatásába, aki a jelenetben nincsen a színen.

Abban, hogy a *Cid*-vita középponti kérdése a valóságosság és az illendőség dilem-mája (hogyan szeretheti egy tisztességes lány az apja gyilkosát), illetve a műfaji tisztaság kérdése (a tragédia/komédia eldönthetetlensége, a hármasság hiánya) volt, valójá-ban a klasszikus drámához való viszony került a középpontba.⁸ Dramaturgiai szempont-ból bizonyosan zökkenéseket okoz az, hogy az elodázásban Xiména és Rodrigo szerelme – minden tragikus esemény ellenére is – esélyt kap a beteljesülésre (Rodrigónak egy évig kell a csatamezőn bizonyítania hősiességét), illetve az, hogy a család becsületéért vívott

⁸ A *Cid*-vitáról a valóságosság tárgyában Gérard Genette értekezik: Gérard GENETTE, *Vraisemblance et motivation* = G. G., *Figures II.*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, 71–99.

harc mellett a szerelem is többféleképpen hordoz cselekménybonyolító funkciót (a királyhoz való hűség mellett hangsúlyos, hogy Xiména és Rodrigo szerelmére is ketten-ketten vágnak); a vitában ezért is vádolták regényességgel a darabot.⁹ Ugyanakkor – amennyiben az értelmezést a vér tematizálása és képpé alakítása szempontjából próbáljuk elvégezni – éppen ez a látszólag széttartó cselekményvezetés és sajátos fordulatosság teszi rendkívül koherenssé a darabot. A fenti idézet második szakasza egyrészt anticipáció (ahogyan maga a vér szó minden előfordulása is az, hiszen előrevetíti a szereplők mindenkori, eleve előírt cselekvéseit), másrészt pedig megjelöli a vér képi megjelenítésének, képként történő leírásának középponti jelentőségét. A mindenkori befogadó számára vitathatatlanul a „Nem gyűlöllek, tudod” (58, III/4.) mondat marad a darab dramaturgiai tetőpontja, illetve tematikai csúcspontja is, hiszen ebben a sűrítésben egyesül és válik világossá a család és a szerelem feloldhatatlan konfliktusa. Don Gomez fenti portréjában a hős alakja a vér és a por (vagyis a víz és a föld elemeinek) előtérbe helyezésével jelenik meg, ami a párbajban megölt gróf testének leírásában majd szintén érvényesül.

Elemek és folyadékok – a Cid hüpotiposziszai

Don Diego leírása ellenségéről, Don Gomezről olyan dramaturgiai elem a darabban, ami, Xiména idézett vallomása mellett, bizonyosan kiemeli a képiség szerepét és előrevetíti Xiména rendkívül összetett leírását a halott apa testéről. A király elé lépő lány megszólalásának retorikai tétje a szánalomkeltéssel együtt a meggyőzés: a családon esett sérelemre való figyelmeztetés és a vétkes megbüntetésének követelése. A megszólalások egymásra következésében (Xiména, Don Diego és a király, Don Fernando) látványosan megmutatkozik az a szereplői és tematikai szinten érvényesülő tükörszerkezet, amely – a nézőpont megváltoztathatóságának elvén – minden cselekvést és minden jelentést relatívvá tesz:

„Xiména:	Tégy igazságot.
Don Diego:	Ó! Mentségemet itéld meg!
Xiména:	Büntesd merényletét egy ifju vakmerőnek: Uralmad támaszát támadta ez a tett, Meggyilkolta apám.
Don Diego:	Apját bosszulta meg.

⁹ A vita egyik izgalmas mellékszála a korabeli regényekhez kapcsolódó reflexió: Mme de la Fayette regényét, a *Clèves-hercegnét* hasonló érveléssel bírálják a valóság és az illendőség fogalmának középpontba helyezésével, vagyis egy drámaelméleti eszményt kérnek számon a regényen. Lásd például Bussy-Rabutin levelét Mme de Sévignéhez: *Les lettres de Messire Roger de Rabutin, Comte de Bussy, Lieutenant Général des Armées du Roi, et Mestre de Camp, Général de la Cavalerie Française et Etrangere*, Nouvelle Édition, Seconde Partie, Paris, 1720, 267.

Xiména: Megvédi a király alattvalói vérét.
 Don Diego: A jogos bosszuért sosem járt büntetés még.” (46–47, II/8.)

Ez a párbeszéd vezet át a vér és a szöveg képisége szempontjából leginkább lényeges szakaszhoz, ahhoz a jelenethez, melyben Xiména engedélyt kap a királytól saját igaza elbeszélésére. Xiména monológja a panasz és a szánalomkeltés performatív diskurzusai mellett a hatáskeltés különösen eredményes eszközével él, amikor is úgy beszél el fájdalomát, hogy a halott apa alakjára koncentrálna középpontba helyezi a látás tevékenységét. Beszámolója a tekintet mozgásához igazodik, s a szinkrón látvány időbelivé alakított narrációjában az ismétlés és a fokozás alakzataival is élve a vér köré rendezzi a befogadó számára képpé alakuló leírást:

„Felség, apám halott; vérét láthattam én,
 Mely bőven bugyogott hős, kevély kebelén,
 E vért, mely falaid biztosította máig,
 E vért, mely annyiszor nyerte nehéz csatáid,
 E vért, mely, hullva is haragtól párolog,
 Hogy másokért csupán, s nem érted ontatott.
 S mit nem mert ontani száz háború veszélye,
 Rodrigo, íme, a földet borítja véle.” (47, II/8.)

A halott gróf leírásában a vér a királyhoz való hűség allegóriájává tágul és absztrahálódik, s a Diego által korábban adott jellemzéshez hasonlóan itt is megnyílik a látványból kibomló narráció, melyet a vér szó által körülhatárolt szemantikai mező – a királyhoz való hűségben bennefoglalt hősiesség – enged kibontani. A vér mint testnedv, az élet és halál együttes jelölője anyagi mivoltában válik látvánnyá, ami – talán nem túlzás így fogalmazni – Xiména szeme láttára válik a nemesi erények jelölőjévé. Akárcsak Diego leírásában, itt is a vér és a föld jelenik meg (fentebb por és vér borítja Gomezt a csata jelenetében), de radikálisan az ellentétükbe forduló jelentésekkel: élet helyett halál, csatazaj helyett csend, mozgalmasság helyett mozdulatlanság, felbolydulás helyett lomha elfolyás. Xiména ebben az első, szánalomkeltő-meggyőző leírásban – amint saját szomorúságának hangsúlyozásával erősíti az apát megjelenítő képet – visszatér önmagának, vagyis a tekintetet birtokló személynek a megjelenítéséhez. A látás mint fizikai érzék egyszerre érzéki, érzelmi és intellektuális folyamattá alakul, amely Xiména beszédében azáltal kap jelentést, hogy saját figuráját keretként helyezi a látvány köré. Az első leírás lezárásában a test képi tapasztalatának diskurzussá alakítása kap hangsúlyt:

„Odafutottam én, erőtlen, sápadón,
 S ott letem holtan őt. Bocsásd meg bánatom,
 Felség, nem bírja már hangom e bús beszédet,
 A többit sóhajom s könnyem beszélje néked.” (47, II/8.)

Az elérzékenyülés testi tünetei, a sóhaj és a könny ugyanannak az antropológiai rendnek a részei, amely az emberi testet, az egészséget és a viselkedést a négy elem és a folyadékok egyensúlyának kölcsönhatásában gondolja el. A diagnózist megállapító orvos számára a test látványa, kiszáradása vagy éppen folyadékkal való túltelítettsége, a bőr színe, a különböző testnedvek állaga és színe (köztük az izzadás és a sírás) olyan jelek, amelyek a beteg állapotát beszélnek el. De nem csak az orvosi nyelv él ugyanezzel a szókinccsel. A 17. századi drámaszövegek, illetve a század második felétől megjelenő levéregények is hasonlóképpen jellemzik a szenvedő embert, különösen a szerelmi témát feldolgozó szövegek élnek a felbolyduló vér, a hulló könnyek, a sóhajok és az ájulások dramatikus megjelenítésével.¹⁰ Xiména elnémul a fájdalomtól, s leírásának utolsó sora („A többit sóhajom s könnyem beszélje el néked”) a szomatikus tünetek megjelenésével helyettesíti a halott test leírását, amivel párhuzamosan megszólalásának retorikai funkciója, vagyis a király meggyőzése beteljesül.

Ebben a beszédhelyzetben tér vissza Xiména a halott test leírásához, amelyben a megfigyelés fókusza kitágul. Míg először a vér fizikai látványa és a hozzá kapcsolódó allegorikus jelentések kibontása történt meg, ebben a szakaszban a halott test maga válik láthatóvá és leírhatóvá. A test látványa egyszerre radikálisan borzalomkeltő és szép, mert a szem által érzékelt dolgok ebben az esetben is a nyelv által nyernek jelentést és alakulnak narrációvá:

„Amint mondtam, Uram, apám holtan találtam.
Tárt volt keble, s hogy könnyörtelen legyek,
Porba írta a vér kötelességemet;
Vagy inkább hős szive, túl kényszeren, halálon,
Sebén át szólt nekem, igazát kérte számon;
S hogy meghallhassad őt, igazságos király,
Hangom kérte a seb, ez a szomorú száj.” (47, II/8.)

A halott test fizikai valója csak egymással összefüggést létrehozó részeiben válik láthatóvá, ami egy szó szerinti értelmezésben tagadhatatlanul meghökkentő hálózatba ren-

¹⁰ Bessenyei György *Galant levelek* című munkája – aminek a megírásához a szerző francia szépirodalmi szövegeket és a 17–18. században rendkívül népszerű levelezőkönyveket, levélgyjteményeket használt – azért különösen jó példa, mert a lelkiállapot testi tünetekkel való leírása mellett reflektál az átélt fájdalom szöveggé alakítására is, ami a nedvkörtán antropológiai tézisei felől válik értelmezhetővé, amellet természetesen, hogy ezek a frázisok régóta jelen vannak a hétköznapi beszédben és a populáris tudásban: „A legény mozdulás, és felelet nélkül meg állot, ekkor gondoltam, no már megesett, sebbe vagyunk, és nékem viselni kel magamat – de azt tudtam azonba’ e’ hartz mellet, hogy füsté lések, ’s széllyel gőzölgök a’ Levegő égbe [...] a’ szívé el-olvad, folyini indúl minden vér eretskébe [...] meg halok ha így tart.” (BESSENYEI György, *Galant levelek* = *BESSENYEI György Összes Művei, Színművek*, szerk. BÍRÓ Ferenc, Bp., Akadémiai, 1990, 666–667, I. levél, Szidalisz, Berenisznek.) „Nagy erőltetést kell tennem magamba, annak a’ fájdalom özönének el-fojtására, melly minden szempillantásba pennámra omlik, magamtúl szégyenlem, hát tölled hogy ne semminémü böltsség, semmi dolog nem tsendesithetnek, – segitts ha lehet, szeress, és panaszold sorsomat.” (*Uo.*, 669, III. levél, Párménió, Lindorhoz.)

deződik. Ugyanakkor ezek a teljes testet felidéző részek Xiména monológjában olyan metonimikus láncolatba vonódnak, amely, ha nem is képes a borzalom hatását kiiktatni, a képet konkrétan szöveggé alakítja. Nyilvánvalóan paradoxonként hathat ez a kijelentés, hiszen a kép eleve csak a szavak által adott mind az olvasó, mind a színjáték nézője számára, aki a színház terében és aktuális konvenciói alapján, az előbbihez hasonlóan, csak közvetetten, egy szereplő elbeszélése által értesülhet az illendőséget sértő látványról. Mégis feloldható ez az ellentmondás, ha az erőszakkal elpusztított test leírásában arra figyelünk, hogy a metonimikus láncban Xiména az általa érzékelt látványhoz a nyelvi megnyilatkozás különféle változatait kapcsolja. A porba ivódó vér írássá alakul az ő képolvasásának a hangsúlyozott értelmezői pozíciót is magában foglaló folyamatában („hogy könyörtelen legyek”), amit aztán tovább fokoz a seben át megszólaló szív megjelenítése („Vagy inkább hős szive, túl kényszeren, halálon, / Seben át szólt nekem”), amely végül Xiména közvetítésével válik hangzó szóvá („Hangom kérte a seb, ez a szomorú száj”), a király meggyőzésének eszközévé. Az apa és a család védőbeszéde az ismétlésnek és fokozásnak a darabban különösen erősen érvényesülő poétikai rendjébe illeszkedő felszólítással zárul:

„Apám tehát halott; a megtorlást esengem,
Nem is csak magamért, de a te érdekedben.
Sokat vesztesz vele: magasrangú vezért,
Bosszuld halállal őt és vér által a vért.” (48, II/8.)

Ugyancsak a vér kerül a középpontba a mórokkal vívott csata leírásában, melynek dramaturgiai funkciója Don Rodrigo hősiességének, vagyis nemeshez méltó viselkedésének bizonyítása. Kibédi Varga Áron hüpotiposzisz-értelmezésében a fogalom történetét feltárva rámutat arra, hogy ez az alakzat „nemcsak a leírást, hanem az elbeszélést is képpé alakítja”,¹¹ olyan képpé, mely – a *trompe-l'oeil*-jel ellentétben – élőlényeket is ábrázol, s így a történelmi táblóval vetélkedik. Így pedig az sem véletlen, hogy retorikai kézikönyvekben mindig is előszeretettel hoznak példaként az alakzat bemutatására patetikus és erőszakos eseményeket. A *Cid*-ben a tengerparton zajló összecsapás valóban történelmi táblóvá alakul. A hüpotiposzisz által hozzáférhetővé tett látványban a dagályban a fenyegető erőt jelentő víz eleme erősíti fel a vér uralmát:

„Lassan dagad a víz, s együtt az ár s a mór
Közös erővel ott a révig felhatol.
[...]
Szorítjuk szárazon és vízen visszaverjük,
Köztük kardunk nyomán száz vérpatak fakad,
Mielőtt szembeszáll, mielőtt észbe kap.

¹¹ KIBÉDI VARGA, *i. m.*, 137–138.

De szétzilált haduk rendezik a vezérek,
 Félelmük elcsitul, és merszük újraéled,
 A dicstelen halál szégyene csakhamar
 Beléjük lelket önt, és szűnik a zavar.
 Megvetik lábukat, villan a görbe szablya,
 S vérünkkel vérüket omlón egybeszakasztja,
 S a partfőveny s a rév, s a flotta és az ár
 Egyetlen vérmező, hol tombol a halál.” (70, IV/3.)

Rodrigo elbeszélése természetesen az események időbeli lezajlását követi, de az idézet lezáró szakaszának kívülre helyezett magaslati perspektívája egyetlen képbe merevíti az összecsapó seregek látványát, kifejezetten közel hozva ezt a szakaszt az ekphrasziszhoz. A poliszindeton alakzatának köszönhetően az események diakroniája szinkron látványba sűrűsödik, amit a vér egyszerre fizikai (borzalomkeltően ömlő) és egyszerre metaforikus (halált, hősiességet, szenvedést, félelemkeltést kifejező) jelenléte tesz szemlélhetővé. Rodrigo tehát így, a vér által válik a mórok Cidjévé:

„Két foglyod, két király mégis módját találta,
 Cidjüknek hívtak ők a fülem hallatára,
 És mert Cid nyelvükön annyit tesz, mint nagyúr,
 Óhajtom e dicső címet jutalmadul.” (68, IV/3.)

Míg Xiména hüpotiposzisaiban a hatáskeltés és az élmény átadásának vágyában egyértelműen jelen van a látványt leíró személy, addig Rodrigo, annak ellenére, hogy résztvevője a csatajelenetnek, kívül helyezkedik a zajló cselekményből az általa adott leírás folyamatában, ahogyan egyértelműen tablóvá alakítja a királynak adott beszámolóját.

Véres festmények – exkurzus

A 17. századi barokk festészetben két bibliai témának (Judit lefejezi Holofernészt, Salome Keresztelő Szent János fejével) köszönhetően a képzőművészeti alkotásokon a vér vizuálisan is megtapasztható, mintha a drámákban képviselt illendőség-elv tiltásai itt kerülnének feloldásra. Krisztus vérenek látványa a passiót tárgyozó festményeken természetesen a keresztényi témákat feldolgozó festészettel egyidős, de a Megváltó vére a bibliai szövegnek és a keresztényi hit alaptéziseinek nyomán olyan allegorikus teológiai tartalmakkal bír, amelyek a legtöbb esetben elfedik annak közvetlen antropológiai jelentéseit. Bár Judit és Salome történetének ábrázolása korántsem korlátozódik a *Cid* századára, a korábbi, 16. századi témafeldolgozásokhoz képest a barokk festészetben bizonyosan felerősödik a képeken a borzalomkeltés, mégpedig éppen azért, mert a lefejezés pillanatának ábrázolása magával hozza az emberi vér és a szenvedő emberi test

meghökkenítő látványát. Míg Krisztus vére a megváltást implikálja, Holofernéz és János vére az emberi élet elpusztítására, a büntetésre és a feltámadás lehetetlenségére utal. Mindezzel együtt is fontos különbség a két téma feldolgozásában, hogy míg János esetében a testtől elválasztott fej látványa kap hangsúlyt (sok esetben egyébként az átmetezett torok szerkezetének pontos anatómiai megmutatásával), addig Holofernézt a fej lemetzésének pillanatában, a vér brutálisan kiáradó zuhatagában látjuk. Caravaggio s az őt követő iskolák festészetében különösen felerősíti a vér vizuális tapasztalatát a sötét háttér és az előteret hangsúlyossá tévő vörös leple kontrasztja.

Caravaggio, valamint Artemisia Gentileschi *Judit lefejezi Holofernézt* témájú képei¹² hatásosan szembesíthetnek a *Cid*-ben szöveggként hozzáférhető vér látványával. A három kép különböző hangsúlyokkal válik Judit deuterokanonikus könyvének illusztrációjává. Caravaggio festményén Holofernéz vére bő pataként áramlik lefelé, s a szenvedő férfitestet a háttér vörös leple teszi hangsúlyossá. A kép jobb oldalán álló Judit és szolgálója némiképpen elkülönülve, a férfitől való távolságot Judit karja által megszabva, a szépség és a rótság, a fiatalság és az öregség reprezentálóiént vannak jelen, a kép nézőjének tekintetét is vezetve. Artemisia Gentileschinél a három alak összetartozása sokkal hangsúlyosabb: festményének mindkét változatán az itt fiatal, életerős szolgáló Holofernéz fölé magasodva, őt erővel leszorítva, intenzív küzdelemben látható. Judit, Caravaggio változatától eltérően, durván, erővel markolja a fejet, hogy azt leszorítva át tudja metszeni a torkot. A későbbi változaton a vér kiemeltebb szerepet kap, ahogy a díszes, hatalmas kard nyomán több sugárban fölfelé fröcsköl.¹³

¹² CARAVAGGIO, *Judit lefejezi Holofernézt*, <http://www.wga.hu/art/c/caravagg/03/17judit.jpg>, 1598, olaj, vászon, 145x195 cm, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Róma; ARTEMISIA GENTILESCHI, *Judit lefejezi Holofernézt*, <http://www.wga.hu/art/g/gentiles/artemisi/judit0.jpg>, első változat, 1611–1612, olaj, vászon, 158,8x125,5 cm, Museo Nazionale di Capodimonte, Nápoly; ARTEMISIA GENTILESCHI, *Judit lefejezi Holofernézt*, <http://www.wga.hu/art/g/gentiles/artemisi/judith.jpg>, második változat, 1612–1621, olaj, vászon, 199x162 cm, Galleria degli Uffizi, Firenze.

¹³ Artemisia Gentileschi festményeinek értelmezésében rendszerint előkerül a festőnő élettörténete, akit fiatal lányként az apja, Orazio Gentileschi által fizetett festőtanára megerőszakolt. A lányt a per során kínzásoknak és megalázó orvosi vizsgálatoknak vetették alá, de végül felmentették a prostitúció vádjá alól. Részben ehhez az életrajzi kontextushoz kapcsolódik Caravaggio és Gentileschi képeinek különbségeihez fűzött kommentárom. Feltételezésem szerint az okozza a jelentős eltérést a két festmény között, hogy a két festő a Judit-történet más-más vonatkozására helyezi a hangsúlyt, azzal együtt, hogy azonos pillanatát emelik ki a történetnek. Caravaggiónál, aki a patakozó vér ellenére is megőrzi a képen a nyugalmat és a testek közötti távolságot, kivonva a testek fizikai küzdelmét a látványból, Judit a homlokát ráncolva, Holofernéz fejét magától a lehető legmesszebb eltolva, de mégis nyugalomban metszi át a férfi torkát. Caravaggio Juditja a Jeruzsálemet megmentő bátor özvegy, pontosan annak a szöveghelynek az ábrázolásával, ami a lefejezés pillanatát beszéli el: „Mindnyájan eltávoztak Holofernéztől, és nem maradt a hálósobában se kicsi, se nagy. Judit odalépett Holofernéz ágya mellé, s így szólt szívében: »Uram, minden erőnek Istene, tekints ebben az órában kezem művére s magasztald fel Jeruzsálemet! Itt van ugyanis a pillanat örökséged megmentésére, művem végrehajtására, ellenségeid eltiprására, akik fölkeltek ellenünk.« Ezzel az ágy oszlopához lépett, amely Holofernéz fejénél volt, fogta [Holofernéz] kardját, majd ágyához érve megragadta fején a haját és így szólt: »Adj erőt, Uram, Izrael Istene a mai napon!« Aztán minden erejével kétszer lesújtott a nyakára és levágta a fejét.” (Jud. 14, 4–8.)

Caravaggio és Gentileschi Judit-festményein a vér vizuális tapasztalata elsősorban az emberi test fizikai valóságát mutatja a képekkel való szembesülés pillanataiban, ugyanakkor a szenvedés és a halál antropológiai alaphelyzeteit is felidézi a szemlélő számára. A képeken jelenlévő szépség és borzalom a vérben és a halálban vizuális tapasztalatként teszik hozzáférhetővé a *Cid* hüpotiposziszait. Ugyanakkor nem tekinthetjük a szöveget a képek alárendeltjének, hiszen a Judit-festmények értelmezéséhez éppen szövegek, történetek ismeretére van szükség: ez a finom szövetű, bonyolult hálózat teszi hozzáférhetővé az újkori Európa emberképét, amelyben a vérnek nemcsak történeti-antropológiai, hanem (szövegekben és képekben egyaránt hozzáférhető) esztétikai funkciója van.

KATALIN BÓDI

Les allégories du sang dans Le Cid de Pierre Corneille

Selon l'anthropologie de l'époque classique, l'être humain n'est pas seulement considéré comme „un roseau pensant”, mais également comme un corps déterminé par ses caractères physiques, notamment par ses quatre humeurs héritées de la médecine antique, parmi lesquelles le sang exprime avant tout les passions. Dans le drame de Pierre Corneille, le sang a un rôle capital dans l'interprétation : il n'est pas seulement le moyen d'exprimer les sentiments intenses des personnages, mais également l'idée centrale de la pensée philosophique de l'œuvre. Le sang devient ainsi la métaphore de la noblesse d'épée, de la loyauté au roi, de l'héroïsme sublime et de la naissance noble, cependant, par les hypotypes faites par les différents personnages (Diègue, Chimène, Rodrigue), le sang acquiert une position esthétique dans les images construites par le texte. La beauté et la terreur apparaissent à la fois dans l'imagination – ce qui fait référence à la peinture baroque, notamment à celle de Caravage et d'Artemisia Gentileschi – pour montrer ensemble l'importance du corps humain dans la compréhension de l'anthropologie détectée dans l'art de l'époque classique.

Artemisia Gentileschi Juditja viszont egy olyan nő, akit meg akartak erőszakolni: „Holofernesz szíve dobogni kezdett és a lelke egészen megzavarodott. Heves vágy fogta el, hogy egyesüljön vele, hisz attól a naptól kezdve, amikor meglátta, várta az alkalmas pillanatot, hogy elcsábítsa.” (Jud. 12, 16.) Ezt a vágyat bünteti meg kíméletlenül az asszony, akin semmiféle gyengeség nem tükröződik. A képen tehát sűrűsödik Holofernesz korábban elbeszélte szándéka és a büntetés pillanata, ami Judit történetét olyan szempontból formálja át, hogy nem Jeruzsálem megmentésére, hanem a testet ért erőszakra, a nő kiszolgáltatottságára esik a hangsúly, éppen azzal együtt, hogy a képen radikálisan felborul férfi és nő hagyományos erőviszonya.

SÁNDORFI EDINA

Az archívum színes árnyai – avagy a rezgés mediális archeológiája

(Thomas Bernhard *Goethe mekhal* című írásának margójára)

Vajon mi a közös egy archiváriusban, egy archeológusban és egy építészen? Nagyon egyszerű a válasz: etimológiailag mindhárom szó visszavezethető az *arche/archein* szótőre, illetve a kezdettel, az alapkővel és ezáltal közvetlenül vagy közvetetten, de egyfajta mérőónnal is kapcsolatban állnak. Ráadásul mindháromat Goethe-nek hívják. Vagy mégsem?! A következőkben azt vizsgálom, miképp felel meg Goethe az archeológus-archivárius klasszikus képének, illetve az ezzel szemben támasztott követelményeknek, továbbá azt, hogyan válik az élő Goethe a Goethe-korszaknak nevezett periódus paradigmaalkotójává, és – paradox módon – egyben lerombolójává. „A kezdőpont (*arche*) újra és újra auratizál majdnem minden diskurzust. Már mindenkor ismerünk eredet archetípusokat, amelyek valamiféle paradicsomi állapotot képviselnek, az Aranykor *status naturalis*ától kezdve az Elíziumon át a tejjel-mézzel folyó Kánaánig. Az *arche* az alapítás mítoszait hozza létre, a személyes identitástól kiindulva egészen az értelmet adó kollektív történelemig.”¹

Az *arche* tehát kezdetet, eredetet, forrást jelöl, s az „*archein*” igéből ered, amely vizont kísérletet is jelent. Az *arche alapvetően* és immanensen magában hordozza a törést, ezért az építkezés és az alapozás is már valami előre adottnak a feltárása. A kezdet soha nem igazi kezdet egyfajta *a priori* értelmében, hanem már mindenkor megtört, felhasadt: ám mégis arra tesz kísérletet, hogy újra meg újra önmagába gyűljön.² „Ez az a pont, amelyen az alapvető jelölő mint minden rámutatás végpontja ígéretként megjelenik, ám azon nyomban le is lepleződik mint olyan, amely az egész jelrendszert egy csapásra szétzúzná. Minden jel kiállítja, de ugyanakkor vissza is vonja önmagát.”³ Az *arche* fogalomnak ez a (tö)rése és a transzcendens jelölő közvetett jelenvalóságán alapuló definíciója ugyanakkor ebben a kontextusban szembeállítható egy másik közkeletű vélekedéssel, mely szerint az eredet eredményes uralása garantálja a klasszikusok sikerét. A kérdésem így hangzik tehát: Goethe valóban igazi klasszikus, aki birtokolja az eredetet, vagy pedig arról lenne szó, hogy a vállalt feladat megghiúsul, mert a soha meg nem ismételt, soha nem korszerű eredet mindenkor megvonja magát? Az igazság valahol a kettő között rejlik, *in medio*...

¹ Martin ANDREE, *Archäologie der Medienwirkung: Faszinationstypen von der Antike bis heute*, München, Fink, 2006, 392. (Ha nincs külön jelezve a fordító a lábjegyzetben, akkor a fordítások minden esetben a sajátjaim. S. E.)

² Vö. Ludge SCHWARTE, *Philosophie der Architektur*, München, Fink, 2009, 15.

³ Jacques DERRIDA, *Grammatologie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1994, 456.

Thomas Bernhard 1982-ben, a *Die Zeit*ban megjelent *Goethe sctirbt* (Goethe mekhal) című elbeszélése az abszolút eredet(i) illúzióján alapszik, amit az is alátámaszt, hogy a szöveg látszólag kéziratként, mindenféle korrektúra nélkül, tipográfiai, nyelvi-stiláris hibák tömkelegével látott napvilágot.⁴ Az egész szöveg az élet/halál, eredeti/hamisítvány, saját és idegen, illetve reális *versus* irreális nagyon keskeny határán mozog, és Goethe mind ez ideig titokban maradt hagyatékeként értelmezendő, amelynek valódiságát még homály borítja. Elbeszélését Thomas Bernhard az írófejedelem halálos ágyánál történetekre visszaemlékező, részben fiktív szemtanúk szimbolikus dokumentumaként állítja az olvasó elé. Ha azonban kicsit szemügyre vesszük ezt a helyzetet, valami más is megmutatkozik. A „legnagyobb német”, Goethe utolsó kívánságában elsősorban egy minden további helyesbítés és korrekció nélküli *korrektúra*, a kanonikus felülírása jelenik meg. Goethe ugyanis még halála előtt „színről színre” kívánja látni Wittgensteint, az „osztrák bölcslőt”, a „legeslegtisztelteméltóbb férfit”, „aki számára a legfőbb, a csúc”. Az én-elbeszélő, aki névtelen szem- és fültanúja az írófejedelem halálos ágya mellett játszódoó jeleneteknek, anamorfikus szerzőjévé válik egy apokrif, látszólag összevissza, torz és kusza írásnak, amely Goethe haláláról, a halálát megelőző eseményekről, illetve kinyilatkoztatásokról szól. Eckermann, Riemer és Kräuter mindössze beékelődő, összekötő formulaként („így Riemer”, „így Kräuter”) jelennek meg, akiket a titokzatos elbeszélő ismétlődően (be)idéző. Johann Peter Eckermann *Gespräche mit Goethe* (1836), illetve Friedrich Wilhelm Riemer *Mitteilungen über Goethe* (1841) című műveit, azaz a kanonikus, a „középponti perspektívát” képviselő életrajzi kiadásokat ez az idézettechnika lényegében felülírja. Eckermann szó szerint el is űzi Goethe, hogy aztán a szöveg végén névként, nevének folyamatos ismétléseként térjen vissza.

A filozófus Wittgenstein, aki Goethe géniusának holt árnyék-szellemeként kísért Bernhard szövegében, saját maga is egész életében küzd a szinte kényszeres önkorrek-túrával. Számptalan olyan szövegvariánsa létezik, amelyek egymásból következnek, egymást támogatják, feltételezik. A *Philosophische Bemerkungen* előszavában Wittgenstein metaforikusan utal az építkezés, a gondolatok felépítésének egy másfajta módjára: „Ez a könyv azok számára íródott, akik barátságosan viszonyulnak szellemiségéhez. Ez a szellemiség valami egészen más, mint az európai vagy az amerikai civilizáció nagy áramlata, amelyben mindannyian benne állunk. Ez a haladásban, az egyre nagyobb és komplikáltabb szerkezetek megépítésében nyilatkozik meg, míg az a másik a tisztaságra, az átláthatóságra törekszik, legyen bármiféle struktúra. Ez előbbi a világot a perifériáról – a maga sokszínűségében – akarja megragadni, amaz viszont a középpontban, a lényegben. Épp ezért ez az egyik megképzett formát a másokra halmozza, kvázi fokról-fokra halad egyre tovább, míg az a másik ott marad, ahol van, és mindig ugyanazt akarja

⁴ Thomas BERNHARD, *Goethe sctirbt*, *Die Zeit*, 1982. 03. 19. Magyarul: Thomas BERNHARD, *Goethe mekhal*, ford. GYÖRFFY Miklós, Jelenkor, 2011/7–8, 721–730. (A továbbiakban az idézetek oldalszámait a főszövegben, zárójelben közlöm. S. E.)

megragadni.”⁵ Láthatjuk, hogy a szellem két különböző építkezési szokásának metaforájával az érzékelésnek és az ábrázolásnak két paradigmáját taglalja Wittgenstein. Egy olyan építészről (*Architekt*) beszél, aki mindent tisztáznai, tökéletesíteni szeretne, transzparenssé tenni, aki tiszta formalitásként gondolkodik az épített világról, de mellé állítja az ún. építőmestert (*Baumeister*), aki a perifériális, a homályos struktúrákat részesíti előnyben. Az idézet még további kérdéseket is felvet, különösképpen a lényeg (az általános) és a periféria/részlet/különös ellentéte szempontjából, s tovább vezet Goethe korrigált metamorfózis elméletéhez és mediális szimbólumértelmezéséhez, amelyekre a későbbiekben még röviden visszatérek.

Goethe Bernhardenál látszólag istenként jelenik meg, akinek mindenható és irreális kívánságai is lehetnek. Isteni teremtként és építőmesterként mégis szüntelenül az események függelékeként tűnik fel: Goethe már nem úr a saját házában, de Wittgenstein is trónfosztottá válik. Nem véletlen, hogy Markus Janner ironikusan a két *Über-Väter* (apa fölötti apa) kivégzésekként olvassa a szöveget. „A Bernhard által tervszerűen moderált szerepjátékban a döntő mozzanat a szubverzió, a gondolati kollízió virtuális aspektusa. Az átláthatóság és a struktúra alapjának művészi megjelenése egy ajándékul kapott pohár, mely Goethét Wittgensteinnel ábrázolja.”⁶ Ez a fajta transzparencia azonban fokozatosan homályossá válik, ugyanis a látszólagos szimbolikus kollízió elhalványul: az író és a filozófus nagy találkozása elmarad. A *Vonzások és választások* című regényben Eduard egészen hasonlóan vélekedik saját maga és Otília kapcsolatáról: a levegőbe feldobott és onnan szerencsés véletlen folytán egészben visszahulló pohár neveik kezdőbetűjével a tökéletes egységet szimbolizálja számára. A szimbolikus (értelme) azonban végül mégis átalakul, módosul a regényben: egy eredendő differencia mutatkozik meg, két cserép, amelyek alapvetően, eredendően széttörttek. „Mert a *symbolon* a törés révén keletkezik [...] és majd csak a hasadás által konstituálódik az, ami a későbbiekben [...] szimbólumként funkcionál. [...] Az egy-ségbe forrasztás és az egymásra találás azonban nem az interpretáció, hanem az érzékinek, a szemrevételezésnek (*Anschauung*) az eredménye. [...] A *symbolon* lényege, hogy ráutal a tapasztalásra, az *aisthesisre*. [...] A *symbolon* nem mond semmit [...], *megmutatón* (*zeigend*) jár el.”⁷

Bernhard szövegében is kézenfekvő, hogy elsősorban nem az igazságot kimondó irodalomról vagy a kanonizált weimari klasszika írófejedelméről szól. Sokkal inkább az irodalmi-poétikai-filozófiai „tájék” ábrázoló újrafelosztása, amennyiben Goethe már nem az elmúltnak, az archaikusnak szentel nagyobb figyelmet, hanem egyfajta köztes

⁵ Ludwig WITTEGENSTEIN, *Philosophische Bemerkungen, Vorwort*, Werkausgabe Bd. 2, hg. von RUSH RHEES, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, 7.

⁶ Vö. Markus JANNER, *Der Tod im Text. Thomas Bernhards Grabschriften: Dargestellt anhand von frühen Erzählversuchen aus dem Nachlaß, der Lyrik und der späten Prosa*, Frankfurt am Main, Lang, 2003, 286–287.

⁷ Dieter MERSCH, *Die Sprache der Dinge: Semiotik der Signatur bei Paracelsus und Jakob Böhme = Signatur und Phantastik in den schönen Künsten und in den Kulturwissenschaften der frühen Neuzeit*, hg. Martin ZENCK, Tim BECKER, Raphael WOEBES, München, Fink, 2008, 49. (Kiemelés tőlem. S. E.)

jelen-létnek: a Mostban megmutatkozó eljövendőnek, egy olyan Mostnak, ahol minden egybegyűlik, ahol ő maga végeredményben megszüntetve megőrződik. Goethe fiktív figurája arra készül, hogy házát, vagyis a saját Kamrájával szomszédos szobát felajánlja Wittgensteinnek, aki így Goethe örökösévé lép elő. Csakhogy ekkor már Wittgenstein maga is halott: paradox módon pár nappal korábban hal meg, mint Goethe. Így az el-rendezés/végrendelkezés és a szó szerinti, illetve szimbolikus kilátások üres tere jön létre. Mindez azonban nem egy megmutatkozás (*Sich-Zeigen*) logikus elrendezéseként nyilvánul meg, hanem egy *aperçu* keretében, miközben az eredeti mint önmaga idegensége meg is rendül. Dieter Mersch több helyen is hangsúlyozza, hogy a mutató (*Zeigen*) fogalmának és nyelvi gesztusának jegyében Wittgenstein életművében jelen van egyfajta kontinuitás, amit azonban megszüntetve megőrzésként ért.⁸ A *Tractatus*ban – amelyet egyébként a *Goethe mekhal* Goetheje mintegy kvázi bibliaként a párnája alatt tart⁹ – „[s]zinte mindvégig olyan diszkontinuus tételezésekkel van dolgunk, melyek tagolása koncentrikus körökhöz hasonlít, s így folyamatosan tágítják a mélységüket, miközben rögtön vissza is húzódnak középre. [...] Mégis van ennek a folyamatos tisztulási munkának egy hirtelen, motiválatlannak tűnő tematikus váltása, amely váratlanul átcsap valamiféle metafizikusba, és átvezet az etika, az esztétika és a misztika nagy témáihoz. Olyan megállapítások, melyek inkább elstetettnek és *aperçus*szerűen összekapottnak tűnnek, hogy aztán végül az önfelszámolás gesztusával egy grandiózus paradoxonban végződjenek, amely [...] minden filozófia vége, miközben ezt az értelmetlenség mindent átfogó gyanújának teszi ki. [...] Itt valaki nyilvánvalóan végső igazságokat nyilatkoztat ki – mindez teljességgel ellentmond a *Vizsgálódásoknak* (*Untersuchungen*), amelyek csupán felmutatni igyekeznek és óvatosan fogalmaznak meg kérdéseket, vagy a »példák kitalálásával« az olvasót mint beszélgetőpartnert ebbe vagy abba az irányba próbálják terelgetni.”¹⁰ A tételezés Mersch szerint a hiány, a szakadék megmutatásával válik. Vagyis eszerint már Wittgenstein korai nyelvfilozófiája is a mondás és mutató nyomatékos megkülönböztetésén alapszik.¹¹ Ez a mutató-jelleg, amely kezdetben még eredetet jelöl, a későbbiekben átbillen: nem az eredetet veszi szemügyre, hanem a mutatót mint eredetet és véget egyben. Azaz az eredet mostjában előfeltételez egy önmagát erőként megmutató vég-eseményt.

Fontos megemlítenem, hogy a *Goethe mekhal* című szövegben Schiller és Newton is helyet kapnak, mégpedig Goethe ellentétes pólusaiként. Míg a kantianus Schiller *in effigie* idéződik meg, hiszen a Kamra éjjeli szekrényén egy portréja áll, amelyhez Goethe ironikus-szarkasztikus monológot intéz, addig Newton csak közvetetten vonó-

⁸ Dieter MERSCH, *Setzungen: Wittgensteins Stil im Tractatus = Sagen und zeigen: Wittgensteins „Tractatus”, Sprache und Kunst*, hg. Chris BEZZEL, Berlin, Parerga, 2005, 145–157.

⁹ „február végén szinte kizárólag, mintegy mindennapos reggeli gyakorlat gyanánt Riemerrel [...] a *Tractatus logico-philosophicus*-szal foglalkozott.” BERNHARD, *i. m.*, 721.

¹⁰ MERSCH, *Setzungen, i. m.*, 146.

¹¹ *Uo.*, 148.

dik bele a géniusz testamentumába. Schillert, talán nem véletlenül, a képén túl még a háza is reprezentálja, amelyet meghíusult projektként értékel Goethe („Szegény! Ház az Esplanade-on, mint nekem a Frauenplanon! Micsoda tévedés! Őt sajnálom...” 726), míg a fizikus a saját vizsgálati, kísérleti tárgya révén, mégpedig fény(játék)ként jelenik meg. Épp ebből adódik az írás legfontosabb és legmegdöbbentőbb kijelentése a személyvesztésre, az igazság meghamisítására vonatkozóan, mintegy csattanóként az elbeszélés zárlatában. A szöveg az én-elbeszélő vallomásával zárul, mely szerint ő, Riemer és Kräuter megegyeztek, hogy Goethe utolsó szavai a „mehr Licht!” voltak, és nem „mehr nicht!” „A vég nem esemény. Fényhasadék, tisztás” – olvasható Bernhard *Korrektúra* című regényében,¹² s ha ezt a befejezést párhuzamba állítjuk a *Goethe mekhal* anonim életrajzírójának végső vallomásával, emlékezetünkbe idéződik a heideggeri világlás (*Lichtung*) fogalma. „A tisztás/világlás annyit tesz, világlani, felhúzni a horgonyt, kiirtani az erdőt. Ez nem jelenti azt, hogy ahol a világlás világlik, ott világos van. A megvilágított maga a szabad, a nyitott, ám ugyanakkor az önmagában rejtőzködő megvilágítottja. [...] A világlást/tisztást nem szabad a fény felől, muszáj a görög nyelvből megértenünk. Bár a sötétség fény nélküli, de megvilágított. Arról van szó, hogy az el-nem-rejtettséget világlásként tapasztaljuk meg. Ez az el-nem-gondolt a gondolkodástörténet egészének elgondoltjában.”¹³ A fény megvonódásáról van tehát szó, ahol az üresség tisztása, Nyitottja nem fényként, hanem az el-nem-rejtettre való ráutalásként, a soha el nem gondolt sötétség megmutatkozásaként, átsejléseként jelenik meg. Ez nem csupán a Goethe-korszak és a századfordulós modernség közti paradigmaváltás, hanem az esztétika és a filozófia területén bekövetkező fordulat is: a képelmélet visszavezetődik a genezishez, a forráshoz, saját ősfenomenájához, a látás elméletéhez.¹⁴ A korrektúra az ősjelenség határ-tapasztalata, érzése: „ez maga a határ!”

De haladjunk szépen sorjában. A Bernhard-szöveg épp az archiváltat, a Goethére s az egész korszakra vonatkozó dokumentumokat kérdőjelezi meg alapjaiban. De miféle archívum fogalom munkál Goethe esetében? Ahhoz, hogy tiszta képet alkot-hassunk, és betekintést nyerhessünk Goethe archívumába, egy kitérőt kell tennünk, amelynek során az archívum kimozdításáról ejtünk pár szót. Michel Foucault két fajta *a priori* különböztet meg, amennyiben bevezeti a *formális/abszolút a priori* mellett a *történeti a priori* fogalmát is. Ez utóbbi kapcsán arra utal, hogy ez „nem az *ítéletek érvényességének feltétele*, hanem a *kifejezések valóságosságáé*”¹⁵ „Ráadásul ez az *a priori* nem szabadulhat meg a történetiségtől: nem képez időtlen struktúrát az események fölött, valamiféle mozdulatlan mennyben [...] nem pusztán valamely időbe-

¹² Thomas BERNHARD, *Korrektúra*, ford. HAJÓS Gabriella, Bp., Ferenczy, 1996, 309.

¹³ Vö. Martin HEIDEGGER, Eugen FINK, *Heraklit*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1970, 260.

¹⁴ Vö. Hans BELTING, *Florenz und Bagdad: Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, München, C. H. Beck, 2008, 9–23.

¹⁵ Michel FOUCAULT, *A történeti a priori és az archívum*, ford. PERCELZ István = M. F., *A tudás archeológiája*, Bp., Atlantisz, 2001, 164. (Kiemelés tőlem. S. E.)

li kiterjedés rendszere; maga is átalakulásnak kitett halmazt alkot.”¹⁶ A továbbiakban az archívum is újra definiálódik Foucault-nál: szerinte „nem valamennyi szöveg összessége, amelyet egy kultúra a saját múltja dokumentálására vagy a fenntartott identitása tanújaként őrzött meg”. Az archívum nem intézmény, sokkal inkább egy játék, s mint olyan esemény jellegű. A lehetséges mondatok szerkesztési rendszerét kijelölő nyelv és a kiejtett szavakat passzívan egybegyűjtő korpusz között elhelyezkedő *archívum* külön szintet határoz meg: azét a gyakorlatét, amely kijelentések sokaságát megannyi szabályszerű eseményként hívja elő, megannyi feldolgozásra és átalakításra váró dologként.

Az archívum elemzése tehát egy olyan kitüntetett területet ölel fel, amely egyszerre van hozzánk közel, de mégis elrugaszkodik saját aktualitásunktól. „Létezés-küszöbét az a szakadás iktatja be, amely bennünket elválaszt attól, amit már nem vagyunk képesek mondani, és ami kívül esik diszkurzív gyakorlatunkon; önnön nyelvünk külső felével kezdi, [...] kiragad bennünket folytonosságainkból; eloszlatja az időbeli önazonosságot, amelyben azért szeretjük magunkat szemlélni, hogy a történelemből kiűzzük a töréseit [...]. Azt állapítja meg, hogy nem vagyunk egyebek, mint különbözőség [...]: történelmünk az idők különbözősége, énünk a maszkok különbözősége.”¹⁷ Foucault tehát a töredezettségről beszél az archívum mibenlétét keresve, a maszkok eredendő különbségéről, egyfajta ürességről. Miközben a tudás archeológiája – miképp Wolfgang Ernst megjegyzi – „(szöveg)rétegeken keresztül ássa le magát a szilárd alapokig”, addig az archívum a hallgatás helye, „mérhetetlen üresség, a ki nem mondottak hatalmas tere”.¹⁸ Vagyis Foucault számára az archívum nem a már elhangzottak nyomainak katalógusa, nem elmentett információk merevlemeze, hanem a szemantikán „túli” vagy azt megelőző, körülölelő sötét szegély, szél, eleven maszsa,¹⁹ amely minden konkrét és aktuális megszólalást körbevesz, (le)határol. Giorgio Agamben még tovább megy, amennyiben az archívum ki nem mondottját, a nyelv kívülségét kiegészíti a szubjektum ürességének mediális reflexiójával: „Az archívummal ellentétben, ami a ki nem mondottak és az elhangzottak közti relációk rendszere, bizonyítéknak/tanúságtételnek nevezzük a *langue* bentje és kintje közti relációk rendszerét, azaz a mondható és nem mondható közöttijét, a kimondás potenciálja és létezése köztesét [...]. Miközben az archívum konstitúciójának előfeltétele, hogy a szubjektum hatályon kívül helyeződik, pusztá funkcióvá vagy üres pozícióvá redukálódik, és eltűnik a kimondások anonim füstfelhőjében, addig a bizonyíték/tanúságtétel számára a szubjektum üres helye válik döntő kérdéssé.”²⁰

¹⁶ *Uo.*, 165.

¹⁷ *Uo.*, 170.

¹⁸ Wolfgang ERNST, *Das Rumoren der Archive*, Berlin, Merve, 2002, 29–30.

¹⁹ Vö. Giorgio AGAMBEN, *Was von Auschwitz bleibt: Das Archiv und der Zeuge*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003, 125.

²⁰ *Uo.*, 126.

Goethehez visszakapcsolódva már itt elmondhatjuk, hogy számára az archiválás, az antikhoz való visszatérés nem a kimondhatóságról tanúskodik, hanem alapjában véve arról, hogy ami archivált, az kvázi soha nem mondható ki igazán. Ezzel szemben átetszhet, áttűnőn megmutatkozhat. Goethe az építőmester, aki alapköveket rak le, helyeket alapít, előtereket (*Propyläen*), passzázsokat, melyek elvezetnek azokhoz az archívumokhoz, amelyeknek a tartalma soha nem lepleződik le. Schillerhez írott levelében talán nem véletlenül említi nagyapja házát a szimbolikus alappéldájaként. A ház maga ekkorra már csupán egy szemétdomb (*Schutthaufen*). Mintha épp a lerombolásban, a széteső nyomokban mutatkozna meg a szimbolikus a legadekvátában.²¹ Goethe tehát nem archivárius, de nem is archeológus a szó szoros értelmében. Amit ő tesz, az nem szubjektív vizsgálódás, de nem is objektív rendszerezés, hanem a stílus életre keltése a modor (*Manier*) és az egyszerű utánzás közöttjében: a szubjektumot érintő/bevonó (*subjektbezogen*) tapasztalás.²² Goethe esetében nem a kimondhatóság *a priori*ja kerül előtérbe, hanem az ábrázolhatóság szem-tanúi, az archívum megmutatkozó üressége és a pillanatnyi-eleven megnyilatkozás.

Gondoljunk elsőként a *Goethe mekhal* című szövegben található utalásokra, amelyek a terek (a Kamra, az épületek és városok) mellett egy markáns határérzetre, küszöb-érzésre vonatkoznak, melyet jól mutat az ablak mellett állás jelenete, ahol az ablak keretként szolgál a perspektivikus kilátás torzításához. Goethe paradox módon az ablaknál, határon állva érvel a természet és a Kamra belsőépítészeti megvalósulása közti egységgel, amely két egymással szembeállított pólus, az állítás és annak ellentéte, de amely mégiscsak Egy. Közben hirtelen észreveszi a „megfagyott dáliát”, a lehetséges ősfenomént, amely – utalva Wittgenstein *A bizonyosságról* című művére – egyszerre áll *A Kétkelő és a Nem-kétkelő* helyett: „Nézzé csak, Kräuter, ott ez a megfagyott dália! kiáltott fel állítólag Goethe, és hangja olyan erőteljes volt, mint régen, *Ez A Kétkelő és a Nem-kétkelő!*” (725 – kiemelés az eredetiben). A megfagyott dália (ős)képe Schillert is megidézi, illetve kettejük kezdődő barátságát egy szerencsés-szerencsétlen/boldog-boldogtalan esemény kapcsán.

A weimari időszak és a klasszika közös periódusa, „projektje” több értelemben is fordulópontot jelentett Goethe életében. Ekkortól datálhatóan összefonódott életében a természettudományos érdeklődésből fakadó tevékenysége és az esztétikai-irodalmi működése. Schiller és Goethe személyesen a Jénai Természettudományos Társaság egy rendes ülésén találkoznak, amely a természettudományos gyűjtemények és újdonságok népszerűsítésén fáradozik. Miután mindketten sietősen távoznak még az ülés vége előtt, az előcsarnokban beszédbe elegyednek, Schiller hevesen kritizálja a természet vizsgálatainak elaprózó módját, amelyre Goethe válasza a következő volt a *Glückliches Ereignis*

²¹ Vö. Johann Wolfgang von GOETHE, *Briefe*, Bd. 2, Briefe 1786–1805, München, C. H. Beck, 1988, 298.

²² Vö. Johann Wolfgang von GOETHE, *A természet egyszerű utánzása, modor, stílus*, ford. GÖRÖG LÍVIA = *Johann Wolfgang Goethe válogatott művei: Irodalmi és művészeti írások*, szerk. PÓK LAJOS, Bp., Európa, 1985, 297–303.

című szöveg alapján: „valószínűleg léteznie kell egy másik módszernek is, amely a természetet nem különálló részekre bontva, egyes elemeiben elkülönítve vizsgálja, hanem a hatásában, elevenen, az egésztől kiindulva a részek felé igyekezve ábrázolja [...], így igazán beleélve magam, előadtam neki a növények metamorfózisát, és hagytam, hogy néhány jellemző vonással megjelenítsek szeme előtt egy szimbolikus növényt [...]. Amikor azonban a végére értem, [Schiller] csóválta a fejét és azt mondta: »Ez nem tapasztalat, ez egy idea.« Én erősködtem, bizonyos értelemben sértődöttem, mert a lehető legélesebben mutatkozott meg az a pont, amely minket elválasztott egymástól, [...] így hát összeszedtem magam és folytattam: »Nagyon örülök, hogy vannak ideáim, anélkül, hogy tudnék róluk, sőt még saját szememmel is látom őket.«²³ Schiller a továbbiakban Kantot is megidézi, amikor reagál Goethe koncepciójára: „Miképp lehetséges olyan tapasztalás, amely megfelel bármely ideának? Hiszen abban rejlik ez utóbbi sajátos volta, hogy soha nem eshet vele egybe egyetlen tapasztalat sem.” Goethe elgondolkozik ezen, és átmenetileg levonja a tanulságot: „Ha ideának tartja, amit én tapasztalatként mondtam el, akkor bizonyára kell lennie a kettő között valaminek, ami közvetít, vonatkoztatja a kettőt egymásra.”²⁴ A két pólus, a tapasztalati, érzéki szemlélés (*Anschauung*) és az ideák a priori volta nem összeegyeztethető egymással a szó szoros értelmében. „Senki nem tagadhatta, hogy a két ellentétes szellemi pólust a Föld átmérőjénél is élesebb határ választja el egymástól, mert mindkettő érvényes önmagában pólusként, de épp ezért nem eshetnek egybe. Mégis lehet köztük valamiféle viszony [...]»²⁵

Schiller és Goethe eredetfelfogása és esztétikai kapcsolódása a „tisza forrás” koncepciójához láthatóan összeegyeztethetetlen: az eszme és a tapasztalat differenciája. Az „írófejedelem” és természettudós azonban nem elégszik meg ennyivel. A következő években folytatódik Goethe „látásprojektje”. A tapasztalás elevenségében Goethe a valóságot akarja megmenteni a medúzaszerűnek tartott észelvű teóriákkal és a rögzített emlékezetkultúra tradíciójával, a historicitás poros papírhalmazával szemben. Paradoxnak látszik, de a görög antikvitáshoz való visszatérése sem konzervatív akadémizmust jelent, hanem épp a jelenben tart, önmagában nyugszik: hisz az Egykor folytonos teremtődésként, önmagába gyűlő Mostként konstituálódik Goethe historikum-fogalmában, ahol a múltként feltalált, archivált mozzanatok egy permanens feszültség- és rezgésmezőben elevenednek meg a szemlélő számára.

Schilleren kívül maga Kant is nagy hatással van Goethére ebben az időszakban. Bár bizonyos értelemben előítéletekkel, de igen szorgalmasan olvassa például az *Ítéloerő Kritikáját*. Az *Anschauende Urteilskraft* című rövidke írásában ennek a 77. §-át, pontosabban egyetlen szöveghelyét vizsgálja.²⁶ Kant az értelem két típusát különíti el: az

²³ Johann Wolfgang von GOETHE, *Glückliches Ereignis* = GOETHE, *Natur*, hg. Carlgeorg STOFFREGEN, Zürich, Droemersch Verlaganstalt, 1962, 95.

²⁴ *Uo.*

²⁵ *Uo.*, 94.

²⁶ Johann Wolfgang von GOETHE, *Anschauende Urteilskraft* = GOETHE, *Werke*, Hamburger Ausgabe, Bd. 13, München, C. H. Beck, 1994, 30–31.

intellectus archetypus (eredendő értelem) és az *intellectus ectypus* (származtatott értelem) kategóriáit. Kant, amint ez másutt (vö: *De mundi*, 10. §) többször egyértelművé válik, kizárólag az eredendő, az isteni Lényt fogadja el *intellectus archetypus*ként: szerinte egyedül Isten az, aki képes gondolati úton, gondolati szemlélődés útján tárgyakat teremteni. Az isteni szemlélődés intuitív-eredendő (*intuitus originarius*), mellyel szemben az emberi tapasztalat legfeljebb származtatott lehet (*intuitus derivativus*), de semmiképpen sem teremtő az isteni teremtés értelmében. Goethe ezt másképp látja, amikor Kant legliberálisabb kijelentéseinek egyikéről beszélve, ezt Kant ironikus félreka csintásaként értve, fenntartja az *intellectus archetypus* lehetőségét az emberi gondolat számára is, s úgy véli, mégiscsak részünk lehet az isteni teremtésben. Mégpedig nem pusztán azáltal, hogy erényeket gyakorlunk, vagy az Istenbe vetett tiszta hit segítségével, hanem szellemi résztvevőivé válhatunk az *eredeti* (tehát nem a diszkurzív, rögzített képekhez kötött, leképező) szemlélésnek, ábrázolásnak (*intuitus originarius*), amennyiben méltóvá válunk a mindenkor megújuló, rezgésként újjáteremtődő természet (*natura naturans*) szemlélésére. Ábrázoláson az ösképek „természetszerű ábrázolását” érti Goethe, amire „nyughatatlanul törekszik” ő maga is. Ez a szemlélet- és ábrázolásmód egyfajta *aperçu*: a szubjektum és az objektum *köztesében* fellelhető szubjektumra vonatkoztatottság (*Subjektbezogenheit*). Sem képleírásról, sem pedig a természet (képeinek) másolásáról nincs szó tehát, végképp nem valamiféle fogalmi reflexiójáról a már eleve adottnak: sokkal inkább arról az amediális folyamatról, melyben az ősfenomen mint rezgés megjelenik. Nem isteni teremtésről van tehát szó, hanem az (isteni) idea, az ősfenomen áttünni engedéséről a jelenségbe (azaz, Kant terminusát alkalmazva, az empirikus szemlélődés meghatározatlan tárgyába). Goethe számára a valódi művészet nem annak eszköze, hogy valamit tisztán leképezzünk. Ez azért sem lehetséges, mert aktív résztvevői vagyunk az érzékelés folyamatának, odavonz és elvarázsol bennünket a tárgy. Az abszolút soha nem ragadható és érthető meg, legfeljebb „látható és megragadható alakokban” pillanatokra élénk tűnhet.

Ha most továbblépünk, hogy szemügyre vegyük Goethe szimbólum fogalmát, a *Maximen und Reflexionen* című gyűjteményben a következő definícióra bukkanunk: „A szimbolika a jelenséget ideává, az ideát képpé változtatja, mégpedig úgy, hogy az idea a képben mindenkor vég nélkül hat tovább, és elérhetetlen lesz, és, bár minden nyelven kifejezhető, de mégis kimondatlan marad.”²⁷ Az így életre hívott képek az ideának adnak tehát helyet, ahol az elevenen megmutatkozhat, úgy, hogy közben nem transzformálódik. Szemben például az allegóriával, ahol a jelenség először fogalommal, majd pedig képpé alakul át, ahol a fogalom bár korlátozott, határok közé szorított, de mégis a maga teljességében megtartott és mindenkor ki is mondható.²⁸ A szimbolikus képek „eminens esetek”, vagy miképp a *Nachträgliches zu Philostrats Gemälden* című

²⁷ Johann Wolfgang von GOETHE, *Maximen und Reflexionen* = GOETHE, *Werke*, Hamburger Ausgabe, Bd. 12, München, C. H. Beck, 1994, 470.

²⁸ Vö. *Uo.*, 470–471.

szövegben olvasható: „ez maga a dolog, anélkül, hogy a dolog lenne, és mégis a dolog; egy szellemi tükörben összerántott *kép*, mégis azonos a *tárggyal*. [...] ([A]z allegória) talán szellemesen vicces, de leginkább retorikai és konvencionális, és annál tökéletesebb, minél inkább közelít ahhoz, amit szimbólumnak nevezünk. [...] [M]ivel az [...] szavakkal nem kifejezhető.”²⁹

A példákbl megmutatkozik, hogy egyfajta reprezentációval van dolgunk, de nem annak a „normál” típusával, hiszen a reprezentáció lehetőségét az is korlátozza, hogy a valódi szimbólum mint „köztes” (*Dazwischenseiendes*), mint médium mindenkor meg is vonja magát: sem a képpel, sem pedig a tárggyal nem esik egybe, nem azonos velük. Sokan utaltak már allegória és szimbólum paradox viszonyára Goethe értelmezésében (Hans-Georg Gadamer, Walter Benjamin, Christian Moser). Bár Goethe szépen elhatárolja őket egymástól, amikor két egymásnak fordított tükörként kezeli őket, több Goethe-interpretátor mégis igyekszik a plasztikus-materiális szimbólumot a retorikai-immateriális allegória mint a szimbólum másika irányában kimozdítani. A legtöbben úgy vélik, hogy Goethe a szimbólum szót használja ugyan, de inkább a nyelvi-retorikai allegória (benjamini, derridai) értelmében, amely permanens időbeli megkésettséget, abszenciát és ürességet implikál. Lássunk azonban tisztán: a goethei szimbólum, amely „kizárólag a megfigyelésen alapul”, sokkal inkább egyfajta „harmadik” az allegória és a szimbólum hagyományos bipoláris felosztásával szemben. Paracelsusról és Jakob Böhméről írt tanulmányában Dieter Mersch utal arra, hogy az eredeti szimbólum fogalom, azaz a széttört cserepek összeillesztéseként adott *symbolon*, az egység megtörténése, megmutatkozása, amely egység azonban a diverzitáson alapul. Ez, illetve Paracelsus *signatura*-elmélete adhatja Goethe szimbólum fogalmának alapjait.³⁰ Nem szemiotikai jelről van tehát szó, hanem egy olyan fenoménről, amely, bár a távollétben (*in absentia*) tartja önmagát, mégiscsak újra meg újra megmutatkozik. Goethe szimbólum fogalmát értelmezve eseményszerűségről beszélhetünk, egy olyan megjelenésbe jövőről (*zur Erscheinung kommen*), ahol valójában semmi különös nem jelenik meg fixált formaként. A goethei szimbólum kevésbé a cassireri szimbolikus forma, mint inkább egy pregnáns mozzanat, egy (a)mediális hely, az üresség telítettsége, a telítettség üressége, amely folyton-folyvást megvonja önmagát. Nem az abszolút eredet poétikai-retorikai médiuma, hanem az alteritás helye, a mindenkor leendő (*immer werdende*) másiké. A szimbólum ilyen értelemben a médium amediális volta, a határ, ahol minden önmagába gyűlik, s ahol a másik mégis másikként mutatkozhat meg.

Röviddel azután, hogy megpillantotta az ablakon keresztül a megfagyott dáiát, Goethe egy sort idéz Hölderlin verséből, amelyet ironikus módon csak az anonim

²⁹ Johann Wolfgang von GOETHE, *Nachträgliches zu Philostrats Gemälden = Goethes Kunstschriften*. Band II., hg. Max HECKER, Leipzig, Insel, 1923, 548–549.

³⁰ Vö. Dieter MERSCH, *Die Sprache der Dinge: Die Semiotik der Signatur bei Paracelsus und Jakob Böhme = Signatur und Phantasik in den schönen Künsten der frühen Neuzeit*, hg. Martin ZENCK, München, Fink, 2008, 61.

én-elbeszélő ismer fel: „A szélben zörög a szélkakas, mondta Goethe, *honnan van ez?*” (725 – kiemelés az eredetiben). Hölderlin *Az élet felén* című híres költeménye, melyet a Bernhard-szöveg Goethéje itt „szóba hoz”, ellentétpárookra épül, és a természet diszharmoniajáról tanúskodik. A természet Egy-ségének aiszthetikus-érzéki megtapasztalásán keresztül az első versszak a föld és az ég, az emberi és az isteni tisztán bensőséges-szimbolikus egységét ábrázolja, a második versszak viszont a hirtelen lezárást az épített falak előtt, a nyelv nélküli elnémulást, amely a szélkakas, illetve az eredetihez hűebb fordításban, a zászlók vasas-fémes, törekenyen vádló anyagában végződik: „Die Mauern stehn / Sprachlos und kalt, im Winde / Klirren die Fahnen”. („Falak merednek / szótlan s hidegen a szélben / csörögnek a zászlók.” Kosztolányi Dezső fordítása) A szimbolikus Egy-ség helyére a határok törekeny szimbiózisa áll cezúraként: a kifejezésnélküli, a nyelv nélküli hallás és látás ösfenoméjje.

Alighanem Heidegger is valami hasonlóra utal, amikor a dolgoknál elidőzés kapcsán a négyességről beszél, a lakozás megtörténéséről: „A föld megmentésében, az ég elfogadásában, az isteni várásban, a halandó vezetésében valósul meg a lakozás, mint a négyesség négyféle megóvása. Megóvni annyit tesz, mint a négyességet a maga lényegében megoltalmazni. [...] A lakozás már eleve sokkal inkább mindig a dolgoknál való tartózkodás.”³¹ Heidegger idézett tanulmánya nem véletlenül említi a lakozásként értett építés lényegeként a híd példáját, amely egybegyűjt: a görög *metaxu* értelmében egy olyan médium, amely maga a közép és középben tart. „A híd magában, ha igazán egy híd, sohasem és először csak egy híd és csak híd és csak utólag szimbólum. És ugyanennyire nem egy előzetes szimbólum abban az értelemben, hogy valamit kifejezésre juttat, ami szigorúan véve nem tartozik hozzá. Ha a hidat szigorúan vesszük, akkor sohasem mutatkozik, mint kifejezés. A híd egy dolog és *csak az*. Csak? Mint ez a dolog összegyűjti a négyességet.”³² A híd tehát tisztán materiális szimbólum, egy tárgy-szimbólum, amely az egybegyűlés médiumaként mutatkozik meg; pontosabban, ahol a médium önmagát amediális szimbólumként prezentálja. Így válik a szimbólum paradox módon határrá, ahol minden egymásba gyűlik, és mégis szétszakad. Épp a szubjektum pozíciójának megrendülése a tét. Az építkezés lakozás, ami azonban újra visszahelyezés az emberi/isteni/föld/ég négyességébe. A négyesség azonban nem áll az ember rendelkezésére, a ház sokkal inkább a négyesség közti repedésekben (*in den Fugen des Gevierts*) mutatkozik meg.³³ A négyesség himnuszát, azaz az építés mint lakozás, a természethez hangolt aiszthetikus megtapasztalás tételezését – melyet Heidegger nem véletlenül Hölderlin költészetének lakozás metaforája nyomán dolgozott ki – követi a „hideg” (*kalt*), „néma” (*sprachlos*) fal képe. Az el-

³¹ Martin HEIDEGGER, *Bauen Wohnen Denken* = M. H., *Vorträge und Aufsätze*, Gesamtausgabe Bd. 7., Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 2000, 146. Magyarul: Martin HEIDEGGER, *Építés, lak(oz)ás, gondolkodás*, ford. SCHNELLER István = SCHNELLER István, *Az építészeti tér minőségi dimenziói*, Kecskemét, Librarius Kft., 2002, 262.

³² HEIDEGGER, *Építés...*, i. m., 264.

³³ Vö. BACSÓ Béla, *Az ember helye: Megfontolások Heidegger „Bauen Wohnen Denken” című írásához* = B. B., *Kiállni a zavart: Filozófiai és művészetelméleti írások*, Budapest, Kijarat, 2004, 143–157.

némulás amediális médiumaként (*sprachlos*) ez a fal azonban meglátásom szerint mégis a szimbolikus Másikának diszharmonikus, csodálatra méltó „egységéhez” vezet. A mondás transzcendens szimbóluma helyén, amely a textuális reprezentáció közvetített kijelentése, a hallás és látás érzéki rezgése áll a *signatura* eredeti értelmében: a csörgő, csikorgó zászló (*Klirren die Fahnen*) az egység új szimbóluma, amely amediálisan mutatkozik meg. Nem közöl semmit önmagán kívül, nem közvetít, nem reprezentálja az egységet a mindenségben, de megmutatkozik benne és általa; sőt, felhangzik benne és általa mintegy permanens materiális-amediális törekenységben, a csikorgásban.

Dieter Mersch egyik legutóbbi kéziratoss cikkében a mediális megközelítésének két különböző formájáról értekezik.³⁴ Úgy véli, hogy a kulturális diskurzusban a médium központi szerepe a szimbóluméhoz és a performativitáséhoz mérhető. Mind a valós, mind a szimbolikus egy folytonos, nem megkerülhető mediációs folyamat eredménye, amelyhez hozzátartozik, hogy a mediális egy soha meg nem szűnő rés nyomait tartalmazza, illetve rá van utalva valamiféle lezárhatatlanságra, s mindez meg is pecsételi a kulturális gyakorlatot. Ebben rejlik az a probléma, melyet az átvitel metapozíciója (kvázi a híd metaforája) kapcsán vizsgál, s szembeállít egy másik paradigmával. Létezik tehát a *metaxu* (Arisztotelész médium fogalma, ’közép’, ’középen lenni’ jelentésben), a *trans*-port, az *Über*-tragung paradigma, amely a közvetítés, a transzparenszé tevés fogalmait rendeli a médiumhoz.

Ám létezik egy másik is a *dia*-, *per*-, illetve *durch*- prefixek alapján. A görög *diaphane*, azaz áttetsző, átsejlő ugyancsak Arisztotelész *De anima* című szövegéből való, s a medialitás episztemológiájában egy még korábbi hagyományra vezethető vissza. Egy *metabasis* helyén, azaz egy olyan átmenet helyett, ami egy másik rendbe vezet, a *diabasis* követi, amely szintén átmenetet jelent, de ez mégis az anyagban megy végbe, mégpedig úgy, hogy olyan passzázásokra van szüksége, amelyek konkrét architektúrákra épülnek.³⁵ Mersch a továbbiakban a médiumot a *dia/per* prefixumok szemantikája alapján a performativitáshoz kapcsolja: „Ugyanez a megkülönböztetés érvényes a *transformare* és *performare* esetében is: az első alapján változtat meg, miközben teljesen új alakokkal van dolgunk, míg ez utóbbi valamit megmutat, megtestesít [...]. Nem az átváltozás tehát az eredménye, hanem a szó szoros értelmében az oda-állítás/szem-elé-állítás (Dar-stellen/ábrázolás). Ezért nem az átvitel (*Über-Tragung*) vagy a *metapherein* mint a mediáció paradigmatis folyamatok az érvényesek, hanem az *experien*, az experimentális olyan formái, amelyek által (*durch/per*) valami láthatóvá válik, megjelenik.”³⁶ Merschnek ezek a felismerései és tézisei alátámaszthatják Goethe szimbólum fogalmának módosított medialitását és annak megértését: „Másképp, mint a *diaphane* meglévő latin fordítása transzparenciaként,

³⁴ Vö. Dieter MERSCH, *Meta/Dia: Zwei unterschiedliche Zugänge zum Medialen* (kézirat személyesen a szerzőtől).

³⁵ Vö. *Uo.*, 17–18.

³⁶ *Uo.*, 19–20.

amely feltételezi, hogy az önmagában homályos létező egy fátylon vagy egy ernyőn keresztül felismerhetővé válik, a diaphane valójában magára a láthatóvá tevés helyére utal [...]. Nem egy nem-látható válik láthatóvá egy másik által, hanem maga a láthatóvá tevés marad láthatatlan. [...] Nem önmagában látható, áll a *De Animában*, hanem a számára idegen színek révén.³⁷

A kanonikus, „helyes” nyelvvel szemben a „Zweifelnde und das Nichtzweifelnde” vagy a „Nkhtzweifelnde”³⁸ látszólag Bernhard, pontosabban az anonim szerző tévesztései, helyesírási hibái. A torzított íráskép a kijelentés ellenpólusa: a polarítások fokozatosan eltompulnak, és mégis tovább léteznek, megőrződnek. Schiller vagy Kant fogalmi képei sokkal inkább egy *intellectus ectypus* fordításai, transzformációi: allegóriák. A kép náluk diszkurzív marad, önkényes jel. Mindez Goethe esztétikai elméletében és gyakorlatában egy korrigált szimbólum fogalmat eredményez, ahol a szimbólum nemcsak vertikálisan, metamorfikusan szukcesszív, amely átvezet, transzcendál, hanem ana-morfikus, horizontálisan szimultán módon növekszik és terjed ki.

Az ősnövény és ősfenomén *szimbolikus* kérdése Goethe metamorfózis elméletében csúcsonylik ki, amelyet azonban idővel saját maga a szerző ír felül. Korrigált metamorfózis elmélete egy másik típusú tapasztalás irányába mutat, amely sokkal inkább a (világos)kamra alkonyati pislákoló fényének látásmélete, mintsem a központi fényforrás centrális képelmélete felől értelmezhető. Jocelyn Holland mutatott rá arra, hogy Goethe metamorfózis elmélete mint sajátos vertikálitás elmélet, és ennek felülírása, módosítása, az ún. spirális forma vagy spirális tendencia elmélete, mint tétel és ellentétel, azaz mint a polarítások konstrukciója értendő.³⁹

Goethe több szövegében is említi a két tendenciát, miközben más fontos fogalmakat is beemel a diskurzusba: „Természetes rendszer, ez egy ellentmondó kifejezés. A természetnek nincs rendszere, élete van, sőt ő maga az élet és egy ismeretlen középpontból egy felismerhető határhoz vezető következmény. Épp ezért a természet vizsgálata is végtelen: az egyes apró részletekbe hatolón, felbontva, vagy az egészet tekintetbe véve is el lehet járni a vizsgálat során. A metamorfózis gondolata nagyon tiszteletreméltó idea, de egyben az egyik legveszélyesebb adomány is odaátrol. A formátlanságba vezet, szétzúzza a tudást, feloldja azt. A *vis centrifuga* erejéhez hasonlít, és el is veszne a végtelenben, ha nem létezne egy ellenerő [...]. Egy *vis centripeta*, amelynek legvégsősorban semmiféle külső megjelenésre nincs szüksége.”⁴⁰ A *Spiraltendenz der Vegetation* (A vegetáció spiráltendenciája) című cikkében a metamorfózist a maskulin, a spirális tendenciát pedig a női, tápláló, folyton növekvő, mégis könnyen romlandó aspektusaként aposzt-

³⁷ *Uo.*, 20.

³⁸ Györfly Miklós fordítása nem hozza létre a magyar szövegben ezeket a nyelvhelyességi hibákat.

³⁹ Vö. Jocelyn HOLLAND, „Eine Art Wahnsinn”: *Intellektuelle Anschauung und Goethes Schriften zur Metamorphose = „Intellektuelle Anschauung”: Figurationen von Evidenz zwischen Kunst und Wissen*, hg. Sybille PETERS, Martin Jörg SCHÄFER, Bielefeld, Transcript, 2006, 85–92.

⁴⁰ Johann Wolfgang von GOETHE, *Probleme = GOETHE, Werke*, Bd. 13, München, C. H. Beck, 35.

rofálja. S bár a kettő egymással nyilvánvalóan szembeállítható, de paradox módon azért, hogy „egy magasabb értelemben újra egyesüljenek”.⁴¹

Hartmut Böhme a történetfilozófia kontextusában vizsgálja a spirális tendenciát, ami a Bernhard szöveg kapcsán lehet mérvadó számunkra. Böhme a történész Kurt Breysiget idézi, aki szerint a spirálnak az a tulajdonsága, hogy egyes elemeire soha nem jellemző a mozgás azonossága. „Az egész tekintetében fenntartható a spirális forma, miközben a mozgás egyes szakaszaiban, az irányváltásokban [...] folyton eltér a mozgás fő irányától [...]. Amikor a mozgás egy *c* pontba érkezik, akkor nem az *a* pontot ismétli meg azonos módon, hanem a *c* egy másik szinten van jelen, bár szerkezeti hasonlóságokat mutat *a*-val. Ezzel egy újabb problémát érint, [...] mégpedig az ismétlés és az újdonság, az identitás és a differencia, az általános és a szinguláris kérdéseit. [...] Így a spirál háromdimenziós volta egyértelművé teszi, hogy minden egyes ismétlés bizonyítékkul szolgál a másság megismétlésére. Ez a másság nem az események ontologikus megismételhetetlenségén alapul, hanem a hasonló generális differenciáján.”⁴² Goethe szimbólum fogalma és ősfenoménn értelmezése épp ennek a spirálnak a mintája felől értelmezhető.

Térjünk most vissza Thomas Bernhard Goethéjéhez. Az elbeszélés Goethe-figurája szellemileg korlátolt, beszűkült figuraként nyilatkozik meg a történetben, aki felhagy azzal, hogy a nemzet szimbolikus médiuma legyen. Látszólag utolsó terve is meghiúsul, nem találkozhat Wittgensteinnel, mert az már napok óta halott. És bár az elbeszélő végül ellentétébe fordítja azt a kanonizált hagyományt, melyet – mint kiderül – a szellemiség atyjának, a fényt a kiteljesedés metaforájaként használó felvilágosult Goethének tisztán körvonalazódott képe érdekében tartanak életben, ez is csupán féligazság. A lényeg a szövegben nem közvetítődik, hanem a kimondás szellemének alkonyán megmutatkozik. *Lichtlos gelichtet*. Miután a haldokló Goethe ironikusan kétségbe vonja saját nagyságát, s megpróbálja egész eddigi tevékenységét új fényben feltüntetni: „*Amit költöttem, az kétségkívül a legnagyobb volt, de egyben az, amivel néhány évszázadra megbénítottam a német irodalmat. [...] Végeredményben minden, ha még oly nagy is, csak legbensőbb érzésem kibocsátása volt [...], de semmiben sem voltam én a csúc[s] [...], így a németeket [...] jól lóvá tettem. De milyen színvonalon!*” (725 – kiemelés az eredetiben.)

Miképp is vált Goethe ilyen *szemfényvesztővé*, a felvilágosult fény paradigmájának rombadöntőjévé? A weimari klasszika időszakában Goethe nagyon aktívan és komolyan foglalkozik az optikai vizsgálódásokkal. Számtalan cikket ír, melyek aztán a *Színtan* paralipomenájaként válnak fontossá később. Hartmut Böhme Goethe hermetizmusa kapcsán utal arra, hogy mindez nagyon jó stratégia Goethe számára, hogy emlékezetbe idézze mindazt, ami elkerülte a korszak szellemi tudatosságát, a korszak szellem figyel-

⁴¹ *Uo.*, 148.

⁴² Hartmut BÖHME, „*Der Dämon des Zwiewegs*”: Kurt Breysigs Kampf um die Universalhistorie = Die Geschichte der Menschheit. Bd. 1: Die Anfänge der Menschheit, Neuausgabe der 2. Aufl., hg. Kurt BREYSIG, Berlin, 2001, S. V–XXVII.

mét. Az antikvitás Goethe számára a „lét teljességéhez közelít”. Ezt a létállapotot szegezi szembe a felvilágosodás korának céltudatos racionalizmusával, Kanttal és Newtonnal. Az ókori ptolemaioszi világkép, a világ érzéki megtapasztalása a szem segítségével állítódik itt szembe Newton technicitásával, a fény mesterséges megtörésével: *aisztéziszis* versus *tekhné*. Miközben az ókorban a természetet az érzékszerveinkkel, mindenféle technikai segítség nélkül a test rezgései, érzéki megtapasztalásai révén tártuk fel, addig idővel a természet megismerése a jelenség mediális előállításává degradálódik: „a fény természetét egy mesterséges szerkezet által előállított jelenségen, mesterséges körülmények között vizsgálják”.⁴³ A *Beiträge zur Optik* című jegyzeteiben Goethe arról beszél, hogy az inflexió, a refrakció és a reflexió a szín megjelenésének három különböző feltétele, amelyeket azonban soha nem tekinthetünk okoknak. A fényt ezek a feltételek nem bontják fel, nem vezetnek vissza komponenseihez: „[a] színek a fényen keltődnek, nem pedig a fényből fejleszthetők. Amikor megszűnnek a feltételek, akkor a fény ismét színtelenné válik, mint azelőtt. És nem azért, mert a színek visszatérnek a fénybe, hanem azért, mert egyszerűen megszűnnek létezni. Miképp az árnyék is színtelenné válik, ha a második fény hatása megszűnik.”⁴⁴

Amit Goethe Newton-kritikájában górcső alá von, az nem a kísérletezés mint olyan, hiszen ezt ő maga is folytatja, hanem „az experimentum crucis, a kísérletek elrendezésének matematikai univerzalizálása”. Úgy véli, a kísérletek sokaságában rejlik a lényeg, ugyanannak a jelenségnek számtalan prezentációjában. „Az eleven természetben semmi nem történik, ami ne állna összeköttetésben az egésszel, még ha a tapasztalataink mégoly izoláltan jelennek is meg, s még ha a kísérletek csak izolált faktumoknak tekinthetők is.”⁴⁵ Ha pedig valaki közvetlenül szeretne bizonyítani valamit a kísérletek alapján, vagy egy elméletet alátámasztani, akkor a „tapasztalattól az ítéletig, a megismeréstől az alkalmazásig vezető átmeneti útszakaszon” ott ólálkodik „minden belső ellensége”, hogy „váratlanul legyőzze a cselekvő, vagy akár csendes, minden szenvedélytől mentesnek tűnő megfigyelőt”.⁴⁶ Goethe sokkal inkább egy „magasabb szintű tapasztalatról” beszél, amelyet összekapcsol a tiszta fenomén és az ősfenomén fogalmakkal is. Ez a típusú tapasztalás nem a matematikai, mechanikus tudomány megközelítése, sokkal inkább dinamikus, eleven szemlélete a természetnek, amely maga is mozgásban lévő és alkotón teremtő, mint maga a természet. Így goethei értelmében a szimbólum is a kísérletek permanens egymásutánjában mutatkozik meg mint tiszta fenomén. Tapasztalat tehát, nem pedig utólagos-diszkurzív reflexiója az általános, az egész ideájának. Ez a tiszta fenomén/szimbólum „soha nem izolálódik, hanem jelenségek folyto-

⁴³ Hartmut BÖHME, *Lebendige Natur: Wissenschaftskritik, Naturforschung und allegorische Hermetik bei Goethe* = H. B., *Natur und Subjekt*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988, 255.

⁴⁴ Johann Wolfgang von GOETHE, *Beiträge zur Optik, Schriften zur Farbenlehre 1790–1807*, hg. von Manfred WENZEL, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1991, 106–107.

⁴⁵ Johann Wolfgang von GOETHE, *Der Versuch als Vermittler*, Hamburger Ausgabe Bd. 13, München, C. H. Beck, 1994, 17.

⁴⁶ *Uo.*, 14–15.

nos egymásutániségában mutatkozik meg. Ahhoz, hogy ábrázolhatóvá váljon, az emberi szellem meghatározza az empirikusan billegőt, kizárja a véletlent, elkülöníti a nem tisztát, az összekuszáltat felgombolyítja, azaz felfedi az ismeretlent. [...] Itt nem okok után kutatunk, hanem feltételek után, amelyek között megjelennek a fenomének⁴⁷

Newton-kritikájában Goethe ismételten építésként és archiváriusként jelenik meg: a *Színtan* előszavában a híres fizikus elméletét régi várként írja le, amelynek romjainál ő, Goethe valami egészen mást épít. Nem folytatja tehát az elődök építkezését, akik egyre csak kiegészítgették, csinosították Newton alapelméletét, hanem a csúcsra törés helyett, a fény transzparenciája helyén az opacitásra helyezi a hangsúlyt. Szarkasztikus, ironikus megjegyzései Newton várát illetően eltorzítják a klasszikusról alkotott kanonizált képünket is. Goethe Newton hatalmas elméleti komplexumát szemétdombra hajítja, s ezzel az Egész és az ókor ideáját is. Az építőmester Goethének azonban nem csak az a feladata, hogy porig alázzon, hogy földig romboljon, hogy visszatérjen az alapokhoz, hanem az is, hogy a megmaradt építőanyagokat „elrendezze” és „szabad teret nyerjen”.⁴⁸ A továbbiakban Goethe már archiváriusként jelenik meg, aki reményt keltőn hoz fényt a sötétbe, miközben nemcsak a fény, de az árnyék is fontos szerephez jut. Goethe így ír saját módszeréről: „ahelyett, hogy anyagot szolgáltatna a történelemnek, fordításokból, kivonatokból, saját és mások ítéleteiből, utalásaiból, értelmezéseiből áll, egy gyűjtemény.”⁴⁹ Egy archiváriustól eltérően nem az anyagok korrekt elrendezésén, katalogizálásán dolgozik, hanem üres, kitöltendő helyekként ráhagyja azokat az olvasóra: „egyéb-ként ezek az anyagok, ha nem is érintetlenül, de feldolgozás nélkül talán sokkal kellemebbek a gondolkodó olvasó számára, amikor önmaga a saját egyéni módján alkot hat belőle kényelmesen egy Egészet.”⁵⁰

Ha most röviden szemügyre vesszük Newton és Goethe színtanának különbségeit, akkor láthatjuk, hogy Newton a fehér fényt analizálja, elemeire bontja. Goethe számára azonban a technikai eszközök nélküli természetes látás és tapasztalás a mérvadó, amelyre a szem a leginkább alkalmas, amely még ha kicsit homályosan és torzítva is, ám mégis közvetíti az információt. A közvetítés azonban más természetű, hiszen a fehér fényt nem töri meg közvetlenül Goethe, hanem ősfenoménként kezeli, amely engedi megjelenni a színeket. „Ezért az első szín, ha egyáltalán színnek lehet nevezni, a fehér. Ez az, ami az átlátszóhoz adódik, s mivel minden test átlátszó természeténél fogva, így elsőként a homályos következik, és a test a legcsekélyebb féynél is láthatóvá válik” – írja *A színek rendje (Die Ordnung der Farben)* című munkájában. A láthatatlan-áttűnő, *diaphane* fény a misztikus-ideális eleven megjelenésének helye, önmaga idegenségévé válik, perforálódik. Az ősfenomén (fehér fény) nem tagolódik tovább színekre, szín-

⁴⁷ Johann Wolfgang von GOETHE, *Erfahrung und Wissenschaft*, Hamburger Ausgabe Bd. 13, München, C. H. Beck, 1994, 25.

⁴⁸ GOETHE, *Farbenlehre...*, i. m., 319.

⁴⁹ *Uo.*, 320.

⁵⁰ *Uo.*

spektrumokra, mint Newtonnál, azaz nem archívuma a színes fényeknek, hanem önön médiumává alakul, amennyiben a szem számára diametrikusan/diaoptikusan, perspektivikus-anamorfikusan (mindig a kép szegélyén, soha sem középen) megmutatkozik. A fehér fény a színek elevene helye, ahol azok a fény és árnyék polaritásában, spirálként folytonosan egy magasabb szintre lépve újból és újból megmutatkoznak. Míg Newton számára a fény egy arbitrális jel, Goethe számára egy olyan szimbólum, amelyen előtűnni látszanak, nem pedig dekomponálódnak a színek. Arról a titokzatos, eleven-pillanatnyi rezgésről van szó, amely szembeállítható a különösnek a fogalmi megragadás által általánossá degradálásával, amely – mint láttuk – a szimbólum és allegória megkülönböztetésének is egyik fontos aspektusa. A látás tehát nem kényszeres, nem valamiféle nem-láthatónak a láthatóvá tétele, hanem fordítva: arra szolgál, miképp maradhat láthatatlan a láthatóvá tétel.

Goethe az *Entoptik* fogalmában foglalja össze a fénytöréssel, a kettős fény elméletével foglalkozó természettudományos téziseit. Az entoptikai vizsgálatot pedig sokszor igyekszik összhangba hozni az írás, a *poietika* mindennapos gyakorlatával is. Az entoptika fogalma egy másik típusú látást takar, az optika kritikai vizsgálatát, ahol az optikai-perspektivikus szemléletmód kérdőjeleződik meg. A szemben végbemenő kettős fénytörés áll mindennek a háttérében, azaz a perspektíva megtörése a tárgyak belsőjében. Az entoptika jelenségét Goethe megfelelően tartja arra, hogy jellemezze vele nemcsak saját alkotói, ábrázolási stílusát, de az emlékezés, az eredethez való visszatérés kísérletének bizonyos típusát is. A *Wiederholte Spiegelungen* (Ismételt/Ismétlődő tükröződések) című rövidke írásában összekapcsolódik egymással a lírai emlékezés különös helye és az entoptika. Goethe az utóbbiból áttemelt szimbólumot használja arra, hogy beszéljen saját tapasztalatairól, amelyekre a Friderike Brionhoz fűződő különös szerelme terén tett szert. „Itt, ezen a bizonyos értelemben elhagyatott helyen születik meg annak lehetősége, hogy valami valószerűt újra előállítsunk, hogy az ott-lét (*Dasein*) és az áthagyományozódás romjaiból egy második jelenvalóságot teremtsünk [...]. Gondoljuk csak meg, hogy az ismétlődő morális tükröződések a múltat nem csupán elevenen tartják, hanem még arra is képesek, hogy egy magasabb létre emeljék, s így felidézzék azokat az entoptikai jelenségeket, amelyek szintén nem halványodnak el egyik tükörtől a másikig, hanem épp ellenkezőleg, majd csak így lobbannak be igazán.”⁵¹ Ez a lepusztult, elhagyatott hely, tele romokkal, törmelékkel adekvát tere a valószerű jelenvalóságára tett eleven kísérletnek. A rom amediális médiumként mutatkozik meg, amely nem közvetít semmit, hanem önmagát mutatja fel, lánggra gyúl saját önmegvonódásának pillanatában, az elhalványulás paradoxonában.

Térjünk végül vissza gondolati elkalandozásaink ihletadó forráspontjához, a *Goethe mekhal* című Bernhard-íráshoz. *In medio*: már önmagában paradox, mert a médium mindenkor megvonja magát, kimozdul, eltorzul, mindenkor elmozdul a cent-

⁵¹ Johann Wolfgang von GOETHE, *Wiederholte Spiegelungen* = GOETHE, *Werke*, Hamburger Ausgabe Bd. 12, München, C. H. Beck 1994, 322–323.

rumból, folyamatosan menekül, úton van: per-forálódik, per-formálódik. Goethe meghal, Goethe kísért. Az ősnövény szemtanúja vakká válik, aki saját szemfényvesztése áldozataként elvakítva, homályos szemmel áll ott és csodálkozik. Vajon valóban ez az a kép, amelyért évszázadok és generációk rajongtak, vajon a géniusz képe megegyezik-e a valósággal, vajon a kép egybeesik-e az eredettel? Faust-Goethe halálának szimbolikus szemtanúi az elidegenedés, éntelenítés belső feszültségét testesítik meg: a lelkiismeret-furdalást, amitől szenvednek. Vajon a fehér fény heterogén vagy inkább homogén, amely azonban mindenkor függ a körülményektől: mindig más fényben, más színben mutatkozik meg? Vajon a diverzitás kezdettől adott-e, s a fény prizma segítségével színekre bontható-e, azaz transzparenssé tehető-e? Vagy épp fordítva: az érzéki-erkölcsi, szimbolikus-pillanatnyi/szempillantásnyi szemtanúként, homályos-ködös (*opak*) körülményként újra meg újra performatív módon mutatja magát színes fényként. Ilyen és ehhez hasonló kérdések köröznak spirálisan, dia-bolikusan Bernhard szövegében és annak (szöveg)környezetében. A géniusz fény-képéhez hozzátartoznak annak árnyoldalai is. A közvetítés klasszikus médiuma, amennyiben a nemzet, a nemzeti irodalom szimbólumává válik, elidegenedik önmagától. Az idegen befészkei magát a médiumba. Fény és árnyék... *Mehr Licht?! ... mehr nicht...*

EDINA SÁNDORFI

Die bunten Schatten des Archivs– oder die mediale Archäologie der Resonanz
(Anmerkungen zu *Goethe schtirbt* von Thomas Bernhard)

„Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild“. Die auf diese Weise ins Leben gerufenen Bilder bieten einen Ort für die Idee an, wo sie eher wie durch eine Passage, im Übergang, lebendig, „unendlich wirksam“, schwunghaft aber schon immer „unerreichbar“ weiterwirkt, durchscheint, ohne je transformiert zu werden,

Das Bild in diesem Sinne ist das Symbol für Goethe. Die symbolischen Bilder sind also „eminente Fälle“, die in allen Sprachen unaussprechlich bleiben. Die Begriffsbilder von Kant und Newton, der beiden Antipoden Goethes, sind vielmehr Übersetzungen, Transformationen eines „*intellectus ectypus*“, sodass „der Begriff im Bilde immer noch begrenzt und vollständig zu halten und zu haben und an demselben auszusprechen sei“. Das Bild selbst bleibt also diskursiv, ein willkürliches Zeichen, eine Allegorie. In meinem Beitrag versuche ich den medialen Symbolbegriff Goethes zwischen dem Diskursiv-Archivarischen eines *intellectus ectypus* und der entoptischen Erinnerung „in einer gewissermaßen verödeten Lokalität“ eines *intellectus archetypus* anhand von Textauszügen Goethes zu skizzieren.

TAKÁCS MIKLÓS

Se kép, se hang?

A trauma képi narrativitásának kérdése W. G. Sebald *Austerlitz* című regényében

„Sebald öt éve halott, ám hatása egyre erősödik, s mára már valóságos kult-figurának számít”¹ – írja Bán Zsófia, aki Sebald-tanulmányaival maga is sokat tett azért, hogy ez a kultusz az azóta eltelt hét évben is tovább erősödjék itthon. A szerző óhajának megfelelően (részben Sebald hatására) valóban megindult a magyar kultúrában a kísértetiesről, illetve a traumatikusról szóló beszéd,² sőt, a németekénél jóval hosszabb lappangási idő után Magyarországon is egyre többen kezdenek el nyomozni saját családjaik elhallgatott történetei után, így Bán Zsófia is. Egy esszéjében elmeséli, hogy kimondatlanul is úgy cselekedett, mint Austerlitz: 2004-ben felkereste a theresienstadti volt gettó múzeumát, mert édesanyja családját 1944-ben oda hurcolták el. A kiállított fotók láttán nyomasztó érzés keríti hatalmába, melynek okát csak később érti meg: „Azért rettegtem az őket ábrázoló fényképpel való találkozástól, mert más családi fényképekkel ellentétben, itt nem ismerném a *képhez tartozó történetet*.”³ György Péter Sebald-olvasata szerint ez az emlékezésre alkalmatlan emlékezet esete, amikor nem tudjuk az életet történetté formálni.⁴

Különös, hogy a szándékoltan nem professzionális *Austerlitz*-olvasás is ugyanilyen hatásról számol be.⁵ Mindez megfigyelhető Vajda Mihály naplójegyzeteiben, ahol gyakran aktuális olvasmányélményeiről is beszámol röviden, és előkerül Sebald regénye is. Erős hatással van rá, bár először nem akarja saját kisgyerekkori emlékeit előhívni: „...nálam éppen fordított a helyzet: sok mindent tudok, csak éppen képek és

¹ BÁN Zsófia, *Veverka, avagy az emlékezés fortélyai* (W. G. Sebald Kivándoroltak és Austerlitz című regényeiről) = B. Zs., *Próbacsomagolás* (Esszék), Pozsony, Kalligram, 2008, 38.

² *Uo.*, 39.

³ BÁN Zsófia, *A hiány negatívja: Családi fényképek a privát és a közösségi emlékezetben* = B. Zs., *Próbacsomagolás*, i. m., 138. [kiemelés az eredetiben – T. M.]

⁴ GYÖRGY Péter, *Öt történet* (W. G. Sebald: Kivándoroltak), ÉS, 2006. június 30., 27., <http://regi.sofar.hu/hu/node/57553> (Letöltés ideje: 2013. május 20.)

⁵ Ez a hatás olyan erős, hogy még a kortárs magyar képzőművészetben is találunk példát a produktív recepcióra. Szüts Miklós festőművész 2011-ben megnyílt önálló kiállítása *Sebald utazása* címet viselte, saját bevallása szerint is az *Austerlitz* volt az a könyv, amely miatt „beleszeretett a szerzőbe”, és ez a „szerelem mai napig tart”. *A mánia tartósnak bizonyult*” (Czenkli Dorka interjúja Szüts Miklóssal), Magyar Narancs, 2011/8, 44. http://magyarnarancs.hu/film2/a_mania_tartosnak_bizonyult_-_szuts_miklos_festomuvesz-75601 (Letöltés ideje: 2013. május 20.) Számtalan festménye címében feltűnik Sebald neve, de ezek természetesen már vállaltan egy fiktív Sebald utazásának a képei. (Néhány ezek közül megtekinthető a festő weboldalán: <http://szm.hu/festmenyek/2010>. A fenti távlat ismeretében például egyáltalán nem véletlen az, hogy a 18-as sorszámú képet Szüts a *Sebald egy régi fényképet talált* címmel látta el.)

érzelmek nincsenek. S hely sincs, ahol előhívhatnám a képeket és érzelmeket.”⁶ A háritás mégsem sikeres, mert a következő bejegyzésben máris megbánja, hogy valamikor felkereste egykori lakásukat, amelyből még hároméves korában, 1938-ban elköltöztek. A már nem létező épület emlékét öntudatlanul is a Sebald-próza egyik központi alakzatával, a kísértetiessel ragadja meg: „Ez a lakás is a kísérteteim közé tartozik már. Kísértetlakás: elbújik a megsemmisülése mögé, nem tudok neki kérdéseket feltenni.”⁷ Talán már az első mondatoknál, a Bán Zsófia-parafrazisnál világossá kellett volna tenni: a kísérteties, a freudi *unheimlich* nem véletlenül lesz szinte az első asszociáció Sebald fényképekkel teli regényeivel kapcsolatban. Egyfelől ugyanis a kísérteties a trauma elválaszthatatlan kísérőjelensége, mivel a trauma „értelmezhetetlen jelentermeléssé, a kísérteties terepévé teszi a világot”,⁸ másfelől pedig „a fénykép mint kísértetjárás nagyon régi keletű metafora”.⁹ Ebből az is következik, hogy szerkezetileg maga a trauma és a fénykép is hasonló, mert egy múlt idejű eseményt rögzítenek ki az időben, de úgy, mintha az folyamatosan megisméltődhetne.¹⁰

Palimpszesztek

Sebald művei így nemcsak narratív módon válnak „traumaregénnyé”,¹¹ hiszen azon egyedi jellegzetességük, hogy számos fekete-fehér fotó szakítja meg a szövegek folyamatoságát, a fénykép médiumán keresztül is megalkotják a traumatikus látásmód olvasó által is megtapasztalható nyugtalanító hatását (hogy egy talált fényképen ott van egy darab múlt a kezünkben, de nincs kontextusa, nincs hozzárendelhető története).

⁶ VAJDA Mihály, *Szókratészi huzatban*, Pozsony, Kalligram, 2009, 302.

⁷ *Uo.*

⁸ BERTA Erzsébet, *Architektúra és trauma (Daniel Libeskind berlini Zsidó Múzeumának és W. G. Sebald Austerlitz című regényének térpoétikai párhuzamai*, *Studia Litteraria*, 2012/3–4, 151.

⁹ KOVÁCS Edit, *Az eltűnt hiány fotografiai metaforái W. G. Sebald Austerlitz című regényében = Az eltűnt hiány nyomában: Az emlékezés formái*, szerk. GANTNER B. Eszter, RÉTI Péter, Bp., Nyitott Könyvműhely, 2009, 120–133, 128.

¹⁰ Ulrich BAER, *Spectral Evidence: The Photography of Trauma*, Cambridge – Massachusetts – London, MIT Press, 2002; idézi: BÁN Zsófia, *Emlékezés és/vagy konstrukció: Családi képek W. G. Sebald Austerlitz című regényében = Exponált emlék: Családi képek a magán- és közösségi emlékezetben*, szerk. BÁN Zsófia, TURAI Hedvig, Bp., Műkritikusok Nemzetközi Szövetsége (AICA) Magyar Tagozata, 2008, 69–74, 70.

¹¹ A következőket értem ez alatt a műfajmegjelölés alatt: a „traumaregény” (mely először az első világháború után jelenik meg) felmutatja a traumatikus tapasztalat narratopoétikai következményeit, mivel ráébreszt az elbeszélés lehetetlenségére, hogy nem lehet erről beszélni, vagy ráirányítja a figyelmet a beszéd kikényszerítettségére, amely úgy tűnhet, hogy épp ellentétes a traumát körülölelő csenddel, és nem is lehetne az adott tárgyra vonatkoztatni. Ez a második jelenség hasonlít a traumáról létrehozott nagy kollektív elbeszélésekre, amelyek így viszont önkényesnek is tűnhetnek. A traumatikus esemény elbeszélhetősége (vagy nem-elbeszélhetősége) olyan összetett problémahalmazokhoz vezet, mint a téves emlékezet kérdése vagy általában az emlékezet ábrázolhatósága, amely nemcsak a narratopoétikának, hanem a történet-tudományak is kihívást jelent.

Azt kívánom tehát bemutatni, hogy a többi „traumaregénytől” eltérően az *Austerlitz* nemcsak a szavak szintjén reflektál a trauma ábrázolhatatlanságára. Azaz nemcsak elbeszélni nem lehet, hanem képpel sem lehet felmutatni ezt a múltbeli emléket – és mégis folyamatosan erre kényszerül a címszereplő és az elbeszélő egyaránt.

A regény kettős elbeszélésstruktúrával rendelkezik. Az először megszólaló elbeszélő, aki az első harminc oldal után gyakorlatilag szinte teljesen átadja a szót a címszereplő Jacques Austerlitznek, nem azonosítható könnyen. A bevezetőben tett egy-két személyes megjegyzése, illetve Austerlitz hosszú elbeszéléseit megszakító kommentárjai alapján lehet tudni, hogy Németországban született, de Angliában él. S bár nagyon hasonlít Sebaldhoz, mégsem azonos vele teljesen, mert többet nem tudunk meg róla. Ez annak köszönhető, hogy az elbeszélés csakis Austerlitzre koncentrál, az elbeszélő a saját magával történt események közül szinte csak azokról tesz említést, amelyek Austerlitzzel kapcsolatosak, hogy hol találkoztak, hol látogatta meg. Így a csak egyedül meglátogatott helyek részletes leírásának (mint a breendonki erőd és az antwerpeni Nocturama), amelyek kitérnek a többi történet közül, mindenképpen többletjelentést kell tulajdonítanunk, különösen az erődnek, mert az elbeszélés majdhogynem ott kezdődik és ott is zárul.

Austerlitz dominanciájának az lehet a magyarázata, hogy neki a Shoshana Felman és Dori Laub bevezette fogalom értelmében *tanúságot kell tennie*.¹² Bán Zsófia szerint ezt egyáltalán nem a kép vagy az (elbeszélői) hang biztosítja, hanem a meghallgattatás ténye,¹³ ami közvetve maga a regény elolvasása is lehet. A médium, a regénybeli hallgató (az elbeszélő) személye ezért egyáltalán nem érdekes, a címszereplő viszont önmagáról eleinte az erős elfojtás miatt nem beszél: „Austerlitzzel jóformán lehetetlen volt az embernek önmagáról, illetve róla, Austerlitzről beszélni”.¹⁴ Több évtizedes nyomozás után deríti ki, hogy egyike azoknak a zsidó gyerekeknek, akiket vonattanszportokkal 1939-ben Prágából menekítettek ki, és az akkor négyéves kisfiú soha többé nem látta szüleit. Ezt egyértelműen nevezhetjük traumatikus eseménynek, amely a hosszú csend után még erősebb pusztítást végzett Austerlitz pszichéjében: „Mit sem használt, hogy ráletem zavarodottságom okára, hogy képes voltam magamat, az elmúlt sok-sok év távolán át, mégis a legnagyobb élességgel, megszokott életéből egyik napról a másikra kiszakított gyerekként látni: az értelem nem bírta legyűrni azt a szüntelen elfojtott, most azonban erőszakosan felszínre törő érzést, hogy eltaszítottak, eltöröltek.” (245.)

Austerlitz nemcsak Prágát keresi fel kényszeresen a kilencvenes években, hanem Terezínt/Theresienstadtot is, mely erődvárost a németek gettónak alakították át, és édesanyját is feltehetőleg itt tartották fogva. Illetve ugyanezért utazik Párizsba, mert

¹² Vö. Shoshana FELMAN, DORI LAUB, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York – London, Routledge, 1992.

¹³ BÁN, *Emlékezés...*, i. m., 74.

¹⁴ W. G. SEBALD, *Austerlitz*, ford. BLASCHTIK Éva, Bp., Európa, 2007, 36. A továbbiakban a regényből vett idézetek oldalszámait a főszövegben, zárójelben közlöm. (T. M.)

ott pedig feltehetőleg édesapja bujkálhatott egy ideig a második világháború első szakaszában. „[Ú]gy éreztem [...], mintha apám változatlanul Párizsban volna és úgy mond csak a megfelelő alkalomra várna, hogy mutatkozhasson. Óhatatlanul ilyen érzések fognak el olyan helyeken, amelyek inkább a múlthoz tartoznak, mintsem a jelenhez.” (274.) Ehhez a traumatikus tapasztalathoz Austerlitz sajátos térfelfogása is kapcsolódik, amelyet leginkább Michel Foucault *heterotópia* fogalmával lehet rokonítani.¹⁵ Számunkra most a legfontosabb aspektusa ennek a hétköznapi terektől eltérő, sajátos szabályokkal rendelkező valós tértípusnak, hogy bizonyos fajtái kizárhatják az empirikus időt, azaz *heterokróniákat* hozhatnak létre. Austerlitz feltűnően érdeklődik a pályaudvarok, könyvtárak és az erődök iránt. Szemében azok nemcsak a traumatikus esemény jelölőiként jöhetnek számításba, hanem egyben a trauma időtlenségének térbeli megtestesítőiként is. Nemes Z. Márió szerint a Sebald-regényekben maga a térérzékelés traumatizálódik, a tér magában foglalja saját „atopikusságát” is.¹⁶ A pályaudvarok például helyreállításuk óta hallgatnak háborús sérüléseikről, de a traumatikus látásmód továbbra is látja ezeket a „palimpszeszteket”, sőt, Dunajcsik Mátyás szerint „ebben a közegeben a holtak, a deportáltak és kivándoroltak szellemeinek megjelenése nem természetes, mint egy emlékhelyen, hanem kísérteties, [...] elmossa a város lakó hétköznapi élete és a történelmi borzalmak közötti határokat”.¹⁷

Átörökítések

Ezt a látásmódot a regény végére az elbeszélő is átveszi, mert Austerlitz hatására keresi fel a breendonki erődöt, és történetének teljes ismeretében már nem tud a regény végén másodjára is belépni az erőd kapuján. Valószínűleg immár ő is „irracionalisnak és ahumánnak”,¹⁸ „amorf betonmasszának” látja, amely esztétikumát, geometrikus alakzatát megint csak nem emberi perspektívából, hanem csakis madártávlatból engedni meg látni.¹⁹ Ennek az interiorizációnak a magyarázata nem vezet közvetlenül a trauma képi reprezentációjának problémájához, mégis fontos tisztáznunk, illetve azt is, hogy a két elbeszélői szöveg viszonyát hogyan lehet elhelyezni a traumakutatások kontextusában. Az elbeszélő tehát nem egyszerűen hallgatója a történetnek, hanem átél egy „szekunder traumatizációt”, mely Felman és Laub szerint elvárás is lehet a tanúságtétel hallga-

¹⁵ Vö. Michel FOUCAULT, *Eltérő terek*, ford. SUTYÁK Tibor = *Nyelv a végtelenhez: Tanulmányok, előadások, beszélgetések*, Debrecen, Latin Betűk, 1999, 147–156.

¹⁶ DUNAJCSIK Mátyás, NEMES Z. Márió, *Sebaldia (Megjegyzések a kísérteties urbanitásról W. G. Sebald műveiben)*, Műút, 2010020, 86. www.muut.hu/korabibilapszamok/020/seb.html (Letöltés ideje: 2013. május 20.)

¹⁷ *Uo.*, 85.

¹⁸ SCHEIN Gábor, *Labirintusok és egyenesek (W. G. Sebald: Austerlitz)*, Műút, 2008010, 77. www.muut.hu/korabibilapszamok/010/schein.html (Letöltés ideje: 2013. május 20.)

¹⁹ DUNAJCSIK, NEMES Z., *i. m.*, 86.

tójától.²⁰ Emellett az elbeszélőt büntudat is nyomasztja, melyet már a regény elején lévő (egyébként egyedüli) lábjegyzetben bevall: 1971. február 5-én leégett a luzerni pályaudvar, ahol néhány órával korábban ő is vonatra szállt, és olyan érzése támadt, hogy „én vagyok a bűnös, vagy legalábbis az egyik bűnös a luzerni tüzeset miatt”. (14.) A narrátor magatartását Bernhard Giesen konstanzi szociológus tettes-trauma fogalma teszi érthetővé. Giesen azt állítja, hogy a tettes-trauma nem az elkövetőket jellemzi igazán, hanem inkább egy olyan metafora, amellyel a háború után született, 1968-as diákmozgalmakat irányító német nemzedék kollektív lelkiállapotát lehet körülírni.²¹ Mondanom sem kell, hogy maga Giesen is ebbe a generációba tartozik (1948-as születésű). Sebaldnál viszont nem pusztán ennek a kategóriának a kibővítéséről van szó, ha azt mondjuk, hogy abba ő is beletartozik, hiszen a háború vége felé, 1944-ben született, mert „ő és regényhősei esetében tehát pontosabb katasztrófa *általi* születésről beszélni, mintsem trauma után született (*Nachgeborenschaft*) nemzedékről”.²² Bárhogy is fogalmazzunk velük kapcsolatban, kijelenthető, hogy a német nemzeti identitást a nézők („*bystander*”) tettes-traumája határozza meg, nem pedig a rémtettek valódi végrehajtói – azok lassan kihalnak, de a nézők büntudata generációkon átívelő jelenség, és identitásképző ereje lesz.²³ Az elbeszélő ebből a horizontból mondhatja azt a második világháború alatt náci lágerként használt brendonki erőd termeinek végiglátogatásakor, hogy az öröket, az SS-legényeket könnyen el tudja képzelni, mert maga e „sok családapa és derék fiú” (27.) között élt húszéves koráig. Maga Sebald is csak a keresztnévei monogramját használta, mert a Winfried Georg neveket náci neveknek tartotta.

Ez az egyik szála annak a folyamatnak, melynek során az egyéni trauma kollektív traumává, tettes-traumává válhat. A másik szálon viszont Austerlitz is médium lesz, mégpedig az áldozatok médiuma. Ez különösen akkor feltűnő, amikor a „mondta Austerlitz” kifejezéssel gyakran jelenlévő másik egyes szám első személyű elbeszélői szólama kiegészül például a „mondta Vera” immár Austerlitztől származó kommentárjával, például Prága német megszállásának elbeszélésekor, mellyel ez (az Austerlitz valaha volt dadusa által felidézett) kollektív trauma a személyesen keresztül újra elmondhatóvá válik.²⁴ Nemcsak személyek, hanem más médiumok is lehetővé teszik

²⁰ FELMAN, LAUB, *i. m.*, 57–58.

²¹ Vö. Bernhard GIESEN, *Das Tätertrauma der Deutschen: Eine Einleitung = Tätertrauma: Nationale Erinnerungen im öffentlichen Diskurs*, hg. Bernhard GIESEN, Christoph SCHNEIDER, Konstanz, UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2004, 11–53.

²² DUNAJCSIK Máttyás, NEMES Z. Márió, *Sebaldia (Megjegyzések a kísérteties urbanitásról W. G. Sebald műveiben; 2. rész)* Műút, 2010021, 66. <http://www.muut.hu/korabbilapszamok/021/sebaldi1.html> (Letöltés ideje: 2013. május 20.) Kiemelés az eredetiben.

²³ GIESEN, *i. m.*, 23.

²⁴ Bán Zsófia szerint viszont erős destabilizáló hatása van annak, ha egy történetet többszörös áttétellel kapunk meg. BÁN Zsófia, *Képek által homályosan: az emlékezés fortélyai W. G. Sebald Kivándoroltak és Austerlitz című regényeiben = Az eltűnt hiány nyomában...*, *i. m.*, 109.

azt, hogy a kulturális trauma az egyéni identitás részévé váljon. Austerlitz esetében azonban egyáltalán nincs így, hiszen ő hatalmas művészettörténeti tudása mellé nem szerzett modern történelmi tudást, mint ahogyan egy helyen fogalmazott, „[a világ számomra a XIX. század végével befejeződött”. (152.)²⁵ A terezíni Gettómúzeum meglátogatása ezért is hangsúlyos, hiszen itt „először alkottam magamnak fogalmat az üldöztetés történetéről, amelyet oly sokáig távol tartott tőlem a hárító mechanizmusom”. (213.) Ugyanennyit adott Austerlitznek H. G. Adler könyve a theresienstadti gettóról, az elbeszélőnek pedig a regény befejezésében Dan Jacobson írása saját rabbi nagyapja utáni kutatásáról, melyben viszont a freudi trauma narratívája kerül elő (racionális világunk bármikor beomolhat az alatta lévő irracionalitás szakadékába).²⁶ Tehát a könyv is médium, amely átadhatja mások traumatikus tapasztalatát (ez párhuzamba állítható Bán Zsófia már említett felvetésével, miszerint a tanúságtétel hallgatóját az olvasóval is azonosíthatjuk). A tár-émlékezet médiumai (könyvek, múzeumok, könyvtárak) ugyanakkor alkalmatlannak is bizonyulhatnak a funkcionális emlékezet működtetésére. Mint ahogyan azt egy Lemoine nevű könyvtáros ki is mondja a párizsi új Nemzeti Könyvtárról: „Az új könyvtárpépület [...] az olvasót mint potenciális ellenséget kizárni igyekszik, nem más, így, mondta Austerlitz, mondta Lemoine, mint kvázi hivatalos manifesztációja annak az egyre nagyobb határozottsággal fellépő igénynek, hogy véget vessenek mindannak, ami még a múltból él.” (301.)

Képek

S bár Lemoine és Austerlitz hosszasan beszélgetett „emlékezőképességünknek az információs technika elburjánzásával egyenes arányban történő leépüléséről”, (301.) az egyik ilyen médiumnak, a fényképnek mégis kitüntetett szerepet szán a szöveg az emlékezésben. A címlapon szereplő jelmezes kisfiú fotóját²⁷ (Sebald ragaszkodott hozzá, hogy minden kiadás borítóján ez a kép szerepeljen) Prágában kapja meg Věrától, a következő kommentárral: „Věra tovább beszél arról a megmagyarázhatatlanságról, ami az ilyen elfeledett fotográfiák sajátja. Az az érzésünk, mondta, mintha megreb-

²⁵ Dunajcsik Mátyás is idézi ezt a szövegrészletet, de más kontextusban: ő a helyreállított épületek felejtését (mintha nem lettek volna II. világháborús bombázások) állítja párhuzamba Austerlitznak ezzel a mondatával (DUNAJCSIK, NEMES Z., *i. m.*, 85.). Berta Erzsébet szerint pontosan ezért a pályaudvarok nemcsak „kísértetiesnek” tűnnek Austerlitz számára, hanem le is nyűgözik őt, mert mindenféle hálózatban „a megszakadt összefüggésnek legalább a pótlékaira ismerhet” (BERTA, *i. m.*, 160.). Azaz az elfojtáshoz szükséges fedőnarratívákat is merítheti innen.

²⁶ BERTA, *i. m.*, 165.

²⁷ A címlap sok helyen fellelhető az interneten, de a könyvbe „belelapozni” csak az Amazonon lehet: http://www.amazon.co.uk/Austerlitz-W-G-Sebald/dp/0241951801#reader_0241951801. (Letöltés ideje: 2013. május 20.) Az ott lévő kiadás harmadik oldalán található az a montázs-kép, amelyre még részletesen kitérek. Mivel érthető okokból az egész könyvet nem tették publikussá, a többi általam említett kép ott nem tekinthető meg.

benne valami bennünk, mintha hallanánk a kétségbeesés kis sóhajait, gémisséms de désespoir, így mondta Věra, mondta Austerlitz, mintha a képeknek maguknak is volna emlékezetük és emlékeznének ránk, arra, hogy mi, túlélők, és azok, akik már nincsenek közöttünk, milyenek voltunk azelőtt.” (196–197.) Austerlitz nem mer a képhez hozzáérni, nem tud megszólalni, nem tud gondolkodni. Önmaga eredetét, önállóvá vált emlékezetét nem tudja integrálni önmagába, a kép egy traumatikus úrt nyit meg, amelyen keresztül – Juliet Mitchell szavaival – „a személyiség kiürül”:²⁸ „mindig is úgy éreztem, hogy nincs helyem a valóságban, mintha nem is lennék, és sosem volt erősebb ez az érzés, mint azon az estén, ott, a Šporkova utcában, amikor áthatolt rajtam a rózsakirálynő apródjának tekintete.” (199.)

Ha az elbeszélést megszakító képeket katalogizálni szeretnénk, akkor a címlap-fotó az egyik legritkább, emlékfelidező csoportba tartozna,²⁹ mert a képek többségét Austerlitz készítette, de – mint azt a legtöbb kritika hangsúlyozza is – korántsem az elbeszélést illusztráló; ezek a képek nem feltétlenül referenciálisak, sokkal inkább metaforikusak.³⁰ Ezt a módszert követte a névtelen elbeszélő is, aki persze jóval kevesebb képet illeszt be a szövegébe, hiszen eleve kevesebbet beszél. Míg az elbeszélésnél egyértelműen elválasztható, hogy ki beszél, addig azt nem lehet eldönteni, hogy ki döntötte el, hogy a képek hol szerepeljenek, tehát ez már eleve hidat képez a két elbeszélő között. Ugyanakkor több olyan kép is van, amelyik nem tartozhat egyik fentebb felsorolt kategóriába sem, legfeljebb a tisztán metaforikusba, s ezért nem kérdéses, hogy a jelentésalkotásban is nagyobb a szerepük. Három fotót emelek ki ezek közül. Az elsőben az a meglepő, hogy Austerlitz csak egy elképzelt képről beszél, mégis megjelenik egy vándort ábrázoló fotó közvetlenül az imagináció megemlézése előtt: „Ami [az iratok közül] úgy-ahogy megállta a helyét, azt elkezdtem újrászabni és újrarendezni, hogy saját szemem előtt, akár egy albumban, újra felidéződjék a kép, amint a vándor áthalad a már-már feledésbe merült tájon.” (133.) Az imaginárius a fotó által nem a valósba kerül át, legfeljebb a fiktívbe, ahol egy olyan allegória része lesz, mely a szöveg egészét meghatározza: Austerlitz például nagyon vonzódik a bibliai pusztai vándorlás képeihez, és mindig hátizsákot és vándorcizmát visel – az otthontalan, identitáskereső allegorikus vándor alakja a német irodalom régi motívuma, itt viszont nincs megváltás, csak az örökös bolyongás.³¹

A második kép szintén allegorikusan olvasható, de immár a trauma kontextusában. Austerlitz abban a reményben, hogy felfedezheti rajta édesanyját, megszerez egy

²⁸ Juliet MITCHELL, *Trauma, felismerés és a nyelv helye*, ford. PÁNDY Gabi, HÁRS György Péter, Thalassa, 1999/2–3, 75. Ez már csak azért is lehet így, mert a korábbi és a mostani én között létrejött azonosság mellett a köztük lévő hasadás is fennmarad (vö. BERTA, *i. m.*, 164–165.)

²⁹ Bán Zsófia öt csoportját különbözteti meg ugyanis az *Austerlitz* fényképeinek: emlékmegerősítő, emlékfelidező, emlékcsináló, emlékhelyettesítő (mint az anyaképek) illetve szöveggeneráló hatású képek. BÁN, *Képek által homályosan, i. m.*, 111–112.

³⁰ Így például Kiss Noémi írása: *Mondta Austerlitz, mondta Sebald, Beszélő*, 2008/5, 125–128.

³¹ BÁN, *Veverka...*, *i. m.*, 42, 45.

nácik forgatta tizennégy perces filmtöredéket a theresienstadti gettóról, *Der Führer schenkt den uden eine Stadt* címmel ('A Führer várost ajándékozik a zsidóknak'). A siker érdekében egyórás lassított felvételt is készített, a manipulált ál-dokumentumfilmet így tovább manipulálja,³² s ezzel teljesen át is alakítja a képek érzékelését: az alakok nemcsak lelassultak, de életlenek lettek, a szalag sérülései „most szétfolytak egy-egy kép közepén, kitörölték azt és világosfehér, fekete pettyekkel teleszórt mintákat hoztak létre”. (263.) A trauma az ábrázolhatatlanság és ábrázolhatóság közötti oszcillációban valami hasonló helyzetet foglal el: az állókép és a mozgókép egyaránt koherens elbeszélések alapja lehet, a trauma hatására viszont ez a koherencia megbomlik, s akár egy lelassított film, teljesen átalakul, a hang, a kísérőzene például nyomasztóvá vált, „valamiféle úgyszólván szubterrális világban mozgott, borzalmakkal teli mélységekben, így mondta Austerlitz, ahová emberi hang sosem szállt még alá”. (266.)³³

A harmadik képcsoport tagjai (egyébként a szövegben megjelenő első képek) azért különlegesek, mert a négy részlet egymás mellé helyezve már inkább fotómontázs, tehát artistikuma sokkal nyilvánvalóbb, mint a többi „illusztrációként” is szolgáló kép esetében. A montázs narratív bevezetője szerint az elbeszélő a hatvanas évek második felében Antwerpenben ellátogat az akkor nyílt Nocturamába, mely az állatok éjszakai életét bemutatni hivatott terrárium. Ez az egyetlen esemény, amit megemlít Austerlitzcal való találkozása előtt. Visszaemlékezve leginkább az állatok nagy szemeire emlékszik, szöveggel és képpel egyaránt párhuzamot teremt a festők és filozófusok tekintete között, „akik pusztá szemlélődéssel és pusztá gondolkodással próbálnak áthatolni a sötétségen, ami körülvesz bennünket”. (6–7.)³⁴

A Nocturama a regény legfontosabb prospektív kicsinyítő tükre, hiszen elemei (a fordított „szubterrális” világ, az éjszaka, a bagoly) visszatérnek a szövegben más-más kicsinyítő tükrökben, mint például Austerlitz nevelőapjának, a walesi prédikátornak a Bibliából vett két szövegrészletében. Mindkét idézet már abból az időből származik, amikor a világossá vált, hogy a lelkész nem tudja túltenni magát felesége halálán. Az utolsó bejegyzése a százkettedik zsoltárból való: „I am like a pelican in the wilderness. I am like an owl in the desert.”³⁵ (54.) Az utolsó, be nem fejezett prédikációjából pedig csak a Jeremiás siralmaiból vett igeszakaszt volt képes felolvasni: „He

³² BÁN, *Emlékezés...*, i. m., 72.

³³ A film metamorfóza az eddigi magyar recepcióban is kiemelt figyelmet kapott, az idézett Bán Zsófia mellett Berta Erzsébetnél, Dunajcsik Mátyásnál és Kovács Editnél is: BERTA, i. m., 162; KOVÁCS, i. m., 129–130; DUNAJCSIK, NEMES Z., 2. rész, i. m., 63. Kovács Edit (az általam az előbb citált szövegrészlettel alátámasztva) és Dunajcsik Mátyás egybehangzóan amellett érvel, hogy a torzítással az élők így már szellemnek tűnnek (KOVÁCS, i. m., 130.), és megmutatkozik „kísérteties, alvilági realitásuk”. (DUNAJCSIK, NEMES Z., 2. rész, i. m., 63.)

³⁴ Kovács Editnél ez a részlet arra példa, hogy az olvasó ugyanabba a helyzetbe kerül a montázs rejtélyessége által, mint az elbeszélő és Austerlitz is: az utólagosság távlatának hiánya miatt a képeket senki nem tudja megfejteni (KOVÁCS, i. m., 125.).

³⁵ „A pusztai pelikánhoz hasonlítok, olyan vagyok, mint bagoly a romok közt.” (Zsolt 102,7) Az idézetek fordításai az 1975. évi új fordítású *Bibliából* származnak (Bp., Magyar Bibliatanács, 1977).

has made me dwell in darkness as those who have been long dead.”³⁶ (73.) Az éjszaka és a sötétben élő állatok tehát allegóriái a traumatizált embernek, aki immár nem képes normális „nappali életre”. A képmontázs egyediségét tovább fokozza, hogy a könyvben alig vannak emberekről készített fotók, mert Austerlitz szándékosan nem fényképez embereket: „azt viszont mindig illetlenségnek éreztem volna, hogy a kamera lenscséjét személyekre irányítsam. Kiváltképp az a pillanat bűvölt el mindig fotográfusi munkám közben, amikor az ember a levilágított papíron a valóság árnyait mintegy a semmiből előbukkanni látja, pontosan úgy, mint az emlékeket, mondta Austerlitz, melyek az éjszaka közepén merülnek föl bennünk, és ha valaki meg akarja ragadni őket, éppoly gyorsan elsötétülnek, akár az a levilágított kép, amelyet túl soká hagynak az előhívóoldatban.” (86.) A fényképezés tehát a traumatikus emlékezés modellje,³⁷ a „flashback” pedig olyan, mint a rosszul előhívott kép: előtör az elfojtás ellenére, de el is tűnik. De mi a helyzet a jól előhívott képekkel? Onnan ugyanúgy hiányoznak az emberek, mint ahogyan a traumatizált személy sincs jelen saját fizikai jelenében, mert a traumatikus esemény miatt egy imaginárius múltban él.

Katakrézisek

Van-e tehát hangja, van-e tehát képe a traumának? A választ a regény címének értelmezése adhatja meg. A szöveg ismeretében Austerlitz immár nemcsak „a small place in Moravia, site of a famous battle”³⁸ (77.), ahogy Austerlitz egyik tanára mondja, nemcsak a napóleoni sikerek egyik állomása 1805-ből. Mást is jelöl most már, hasonlóan a párizsi Gare d’Austerlitz vasútállomáshoz, amely ezt a dicsőséget a győztes kollektív emlékezet részévé tette, de amikor a náciak emellett a pályaudvar mellett tárolták a párizsi zsidóktól elrabolt javakat, az ott dolgozó foglyok csak Les Galeries d’Austerlitznek hívták. Azaz, ami addig a győzelem jelölője volt, felveheti a trauma jelölését is. Austerlitz neve így már talán az általa is meglátogatott auschwitzi források (230.) hasonló nevén keresztül tehát valami hasonlót jelöl mint az *Auschwitz* szó. Schein Gábor hasonló következtetésre jut, amikor emellett érvel, hogy a regényben a narratív identitás ahumán jelekbe kerül át, a legtipikusabb ilyen jelrendszer pedig éppen az ábécé. Austerlitz így az A betűből „lép elő”, de idetartozik Auschwitz elhallgatott neve is, amely visszhangzik is a címszereplő nevében.³⁹ Slavkov u Brna vagy Oświęcim nyilván nem részei az európai kollektív emlékezetnek, német nevüket pedig már egyáltalán nem a mai valós települések jelölésére használják. Ebből

³⁶ „Vaksötétbe helyezett engem, mint a régen meghaltakat.” (JSir 3,6).

³⁷ Kovács, *i. m.*, 123.

³⁸ Az eredeti német szövegben, így a regény magyar fordításában is angolul szerepel Penrith-Smithnek ez a magyarázata („egy kis település Morvaországban, egy híres csata helyszíne”).

³⁹ SCHEIN, *i. m.*, 76.

következőleg a válaszuk a feltett kérdésre az, hogy *a trauma hangja és képe tehát a katakrézis alakzatával írható le*. Már használták azokat a szavakat és azokat a képeket más valós dolgok jelölésére, de új, talán torzított formájukban felidézhetnek valamit abból a Nocturamából, abból a „szubterrális” világból, amit a trauma megteremt. Egy Sebald-interjúból kiderül, hogy erre még véletlenül sem valamiféle eufemizmus miatt van szükség, hanem éppen a trauma uralhatatlan hatása miatt: „Tisztában voltam vele tehát, hogy nem lehet közvetlenül írni az üldöztetés szörnyűségeiről annak legvégső formáiban, mert senki nem képes ép ésszel elviselni ezeknek a dolgoknak a látványát.”⁴⁰

Ez az uralhatatlanság nevezhető jelölhetetlenségnek, amit mégis valahogy jelölni kell – ezt foglalja magába a katakrézis alakzata. Valószínűleg Bán Zsófia ajánlatánál, mely szerint kép és hang helyett a meghallgattatás a tanúságtétel bizonyítéka,⁴¹ helytállóbb Nemes Z. Márió meglátása, aki ebben a jelölhetetlenségben nem talál nyugvópontot: „se az írás, se a kép nem garantálhatja az egyéni és kollektív katasztrófa hiteles ábrázolását, kettejük összjátéka azonban mégis reprezentálhatja az emlékezetnek azt a működését, ahogy a traumatikus tartalmak megmutatkozás és eltűnés egységében, ha nem is feloldódnak, de megnyilvánulnak.”⁴² Ennek az idézetnek a távlatából a meghallgattatás mediális szituációjával az a baj, hogy nem számol azzal a „kísérteties elcsúszással”,⁴³ amely nemcsak érthetőnek és olvashatónak találja a múlt tanúságtételét, de félreérthetőnek és félreolvashatónak is. Ha nincs olyan instancia, amiből megítélhetnénk, hogy mi félreolvasás és mi nem, márpedig ilyen időn kívüli távlat nincsen, akkor inkább újraolvasásokról beszélhetünk, amelyeket a traumatikus látásmód ki is kényszerít. A II. világháború és a holokauszt traumája ugyanis minden más, korábbi történelmi eseményt újraolvashatóvá tesz.⁴⁴ Sebald Auschwitz távlatából olvasta újra az 1805-ös austerlitz-i csatát is, a félelmetes az, hogy egyben felhívja arra is a figyelmet, hogy ezt az átértelmezési eljárást a náciizmus az ironikus szubverzió jegyében gyakorolta: Breendonk és Theresienstadt nem koncentrációs tábornak vagy gettónak épült, mégis is zarátkozták, mint ahogyan a régi dicsőséget hirdető Gare d’Austerlitz pályaudvar melletti raktárakat sem az összerablott zsidó műkincsek tárolására tervezték annak idején. Tehát a regényben, jóllehet burkolt formában, az áldozatok tanúságtétele mellett ott van a tettesek cinizmusának anatómiája is.

⁴⁰ W. G. SEBALD, „Egy svájci szállodában kellett volna élnem” (Maya Jaggi interjúja), ford. KARÁDI Éva, Magyar Lettre Internationale, 2007, Ősz, 75.

⁴¹ BÁN, *Emlékezés...*, i. m., 74.

⁴² DUNAJCSIK, NEMES Z., 2. rész, i. m., 65.

⁴³ *Uo.*

⁴⁴ DUNAJCSIK, NEMES Z., 2. rész, i. m., 68.

MIKLÓS TAKÁCS

*No sound, no picture?**The Question of Visual Narrativity of Trauma in W. G. Sebald's Austerlitz*

Sebald's novel *Austerlitz* can be considered a „trauma novel” not only for a narratological reason (that is, because it reflects upon the non-representability of trauma on the level of words), but also because it reveals the impossibility of depicting a past memory with pictures – despite of the fact that both the narrator and the title character are feel impelled to do so. The attitude of the narrator illustrates a phenomenon that the German sociologist Bernhard Giesen describes as the perpetrator's trauma. According to this theory the individual trauma becomes a collective one in case of the perpetrators. *Austerlitz*, on the other hand, turns into a medium of the victims as well. Cultural trauma can also become a part of the personal identity due to certain individuals and media, such as the photography, which is of crucial importance for remembering in the novel. One can describe the sound and picture of the trauma with the term of *catachresis*. This figure involves the constraint of signifying the non-representability.

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 közelpémben 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, pizzaszerű 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 kapcsolatban, 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. Egyrészt 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. Másrészt 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 fókuszálók.

Az Altató kognitív struktúráinak nézőpontrendszere

Önmagában az, hogy a vers címe egyben műfaji megjelölés is, az altatás mint ábrázolt nyelvi tevékenység interszubjektív 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 játékpartnerré 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. Egyrészt 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 teljesítőképességét 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 határozósók.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 perspektíválását – 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.

tikai 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, határátlépést 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 ZSUZSA, *József Attila inverz anyaképei* (Anya – 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 valóságot 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* verssort 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 verssort „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 demonstrálója”. 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 szöveg hely kapcsán „a messiási béke-országra is gondolhatunk, amiről *Ézsaiás könyve* (11,6) szól: »Akkor majd a farkas a bárányal 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 veszük számba, és egyelőre csak a képi reprezentáltság tényét firtatjuk, azt látjuk, hogy a megjelenítettség faktikussága összefügg a sémák határozatlanságának arányával. Egyrészt, ha egy séma konkretizálását a képi hagyomány már egy alacsonyabb absztrakciós szintre szállította, akkor nemcsak annak nagyobb a valószínűsége, hogy a kép a nyelvi sémát megjeleníti, de annak is, hogy az entrópiát erőteljesebben redukálva minél nagyobb fokú konkretizálást valósít meg. Az *Altató* illusztrációsorozatában ennek két markáns példáját találjuk: a *bogár*, melyről a vers csak annyit árul el, hogy *lábára lehajtja fejét*, tíz esetből hétszer katicabogárként figurálódik (és jellemzően még két esetben pirosak a szárnyai, lásd M. FODOR, 2009; SZALMA, 2008), a labda pedig kilencszer pöttös labdaként.²² Eltérően például a nyelvi perspektiválás határhelyein megképzett, így több lényeges általánosítást felölelő *óriás* és *üveggolyó* fogalmától – 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 labdaként figurálódik, hanem egy kevésbé absztrakt szinten, pöttösen.

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 számára 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 *robotgás* ábrázolatlanok. A kivételt képező *jó cukor* megjelenítése általában a kép szcenikus viszonyainak esik áldozatul: a cukor vagy azért hiányzik a képről, mert a távolit közelivel, a kintet a benttel (például az *erdőt* a cukorral) problémátlanul összekapcsoló 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 *tűzoltó*, a *katona*, a *juhász*, de még inkább a *juhász* és a *vadak* együttes megjelenítettségének 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 entrópiák szintje) követik. Lásd bővebben: VARGA Emóke, *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

érezkelhetővé 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 lehunytt 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 játékaival 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 megkülönböz-
téséről szólva már említettem,
hogy az én figurálásának képi
ritmusa az egyes képsorozat-
okban 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.

Képregény: kép és regény?

A képregény egy elbeszélő vizuális médium, állóképek (rajzok, festmények, digitális képek, fotók) narratív sorozata, ahol a képek általában – de nem szükségszerűen – szöveget is tartalmaznak. Tanulmányomban amellet érvelek, hogy a képregény egy önálló médium, amit elsősorban sajátos kép-szöveg viszonya különböztet meg más kifejezési formáktól. Először a képregény tudományos megközelítéseinek főbb jellemzőit veszem sorra, majd bemutatom, mitől egyedi a képregény kép és szöveg-használata.

Azt, hogy a kép és szöveg problematikája kikerülhetetlen a képregény tárgyalásakor, mi sem érzékelteti jobban, mint az a tény, hogy mindkét fő képregénytörténeti hagyomány (az európai, azaz frankofón, valamint az amerikai) képviselői a kép-szöveg integráció egy bizonyos fokának megjelenéséhez (képalírás, illetve szóbuborék) kötik a valódi képregények kialakulását. A vitát, hogy honnan is számoljuk a képregények történetét, nem céлом eldönteni, magam a képalírási képregényeket korai, míg a szóbuborékos változatot modern képregénynek nevezem. Az európai hagyomány Rodolphe Töpffer svájci irodalomtanárt tartja az első modern képregényalkotónak, aki ugyan képalírási képregényeket készített, ám már tudatosan alkalmazta az elbeszélés rajzos módját, és megvalósította kép és szöveg bizonyos mértékű egységét. 1845-ös *Fiziognómiai tanulmányok* című írásában azt írta: „Kétféleképpen lehet történeteket írni: az egyik fejezetekből, sorokból és szavakból áll; ezt nevezzük »irodalom«-nak. De lehet az írás illusztrációk sorozata is; ezt nevezzük »képtörténet«-nek.”¹

A képregény modern változata a 19. század végén tűnt fel (ekkortól került be ugyanis a szöveg a képkockákba), bár nem mindenhol váltotta le azonnal a korábbi képalírási történeteket. A modern képregény első képviselőjének Richard Felton Outcault *Yellow Kid*-jét szokás nevezni. A képregény először 1896. február 16-án jelent meg Joseph Pulitzer lapjában, a *New York World* vasárnapi kiadásában, a *Sunday World*-ben. A szóbuborék egy újabb lépés volt a kép és szöveg integrációjában, valamint a médium saját formanyelvének kialakulásában. A képregény történetét ezúttal nem tárgyalom részletekbe menően, inkább a médium egykori megítélését mutatom be röviden.

A modern képregény több mint egy évszázados története nem volt diadalmenet, népszerűsége mellett egészen a hetvenes/nyolcvanas évekig (Magyarországon a közelmúltig) alacsony elismertségben részesült, hiszen bár a képregényes kifejezés történe-

¹ NYÍRI Kristóf, *Kép és idő*, Bp., Magyar Mercurius, 2011, 67–68.

te jóval régebbre nyúlik vissza,² mégis új kifejezési formának tartják. Kritikusai a tömegkultúra, majd a kevésbé negatívan csengő népszerű kultúra (az úgymond populáris regiszter) részének tekintették. A második világháborút követő évtizedekben a tömegkultúra-kritika egyik fő célpontja volt. Az 1950-es években számos támadás érte a képregényeket az erőszakosságuk, a bennük ábrázolt devianciák és a nyílt szexualitás miatt. A támadások hatására a nagyobb amerikai kiadók öncenzúrát vezettek be (*Comics Code*). Akik ezt nem vállalták, mindössze garázs kiadványokban, fanzine-okban publikálhattak. Így jött létre az úgynevezett underground szcéna, ami később fokozatosan megerősödött, átalakult és saját magazinokkal jelentkezett.³ A tömegkultúra-kritika nyomai még az olyan alkotásokon is kimutathatók, mint Ray Bradbury 1953-as *Fahrenheit 451* című regénye, amelyben a szerző több passzust is szentel a képregények megőrzésének, így kiváló lenyomata a korhangulatnak.⁴ A képregényre nehezedő nyomást csak a televízió, majd egyes populáris zenei stílusok elterjedése enyhítette valamelyest, ugyanis ezek veszélyesebbnek tűntek a magaskultúrára nézve. Hazánkban az államszocializmus idején a képregény megtűrt tömegtermék volt, és a médiummal szembeni több évtizedes előítéletek a rendszerváltás után is csak lassan változtak meg. A képregényt kritikusai folyamatosan alulértékelték: lenézett, gyerekeknek szánt, sekélyes, silány, egyszerű, szórakoztató olvasáspótléknak tekintették. A képregény nem művészet, nem fejezhető ki vele komoly tartalom, alacsonyabb rendű, mint az irodalom, a képzőművészet vagy akár a film. Ám ahogy megindult a képregény népszerűségének és formanyelvének kutatása, illetve a fokozatos akadémiai elismer(tet)ése, a megítélése lassan változni kezdett.

A képregény tudományos vizsgálata

A képregényt mint kutatási tárgyat számos diszciplína felfedezte magának, mielőtt létrejött volna egy speciális, csak rá fókuszáló tudományterület. Először a művészettörténet, az irodalom- és a filmtudomány kolonizálta a képregényt, így ezeken a területeken kezdődött el a médium tudományos vizsgálata. A korai vizsgálódások esetében a kutatók elsősorban párhuzamokat kerestek a saját területükkel; meglévő elméleteiket, vizsgálati módszereiket terjesztették ki az új, még felfedezetlen, és emiatt számos eredménnyel kecsegtető területre. A művészettörténet más képzőművészeti ágakkal vetette össze a képregényt, és megpróbálta elhelyezni az egyes képtípusok között. El-

² A képregény előzményei között tarthatjuk számon a figuratív elbeszélő művészet számos alkotását. Ilyenek például Traianus császár oszlopa vagy a bayeaux-i faliszőnyeg.

³ Miután a képregények (ön)cenzúrája megszűnt, ezt indie, azaz független szcénának nevezik.

⁴ Ilyen és ehhez hasonló kijelentéseket olvashatunk a műben: „Képregényeket nyomunk könyvek helyett; még több filmet gyártunk. Az agy egyre kevesebb táplálékot kap.” Ray BRADBURY, *Fahrenheit 451*, ford. LORÁND Imre, Bp., Göncöl, 2003, 67.

sősorban a képi elemre helyezte a hangsúlyt: sokszor a kép egyik alváltozataként, képtípusként kezelte a képregényt. Az irodalomtudomány ezzel szemben a narratív jelleget emelte ki, és egy speciális elbeszélő irodalmi műfajként ragadta meg. Nem véletlen, hogy a regény szó a médium magyar nevében hangsúlyosan van jelen, míg az amerikai *comics* vagy *comic book* kifejezés például nem utal ilyen jellegű kapcsolatra. A filmtudomány a filmes eszközök képregényes másait fürkészte, valamint egyéb párhuzamokat keresett a mozgóképpel. Ám (legalábbis kezdetben) szinte minden területen a már említett lenéző szellemben foglalkoztak a médiummal. A képregényt gyakran más médiumok, műfajok, művészetek esetlen, ügyefogyott kistestvéreként kezelték. Bár a vizsgálódások sokat tettek azért, hogy a képregényt ne csak légből kapott igaztalan állítások övezzék, illetve a kutatók a képregény számos egyedi tulajdonságát felismerték, a régi előítéletek mégis továbbéltek.

A képregény először a pop-art feltűnésekor került a művészettörténet látókörébe. Richard Hamilton 1956-os kollázsa, az *Ez teszi az otthonokat annyira mássá és vonzóvá?*, amely az amerikai tömegkultúra számos elemét felvonultatta, egy képregényoldalt is tartalmazott. A nem sokkal később feltűnt pop-art művészek egy része szintén merített ihletet a képregényekből: nem csak Roy Lichtenstein dolgozta át képregények képeit, majd állította ki azokat önálló művekként (*Takka Takka, M-Maybe*), Andy Warhol is készített képregényes esztétikájú képet (*Dick Tracy*). A képregény a pop-art révén tehát már az 1950-es évek második felében bejutott a galériákba. A művészetelmélet azonban sokáig nem tartotta a képregényt művészetnek, sőt éppen annak ellentétéként tekintett rá. A képregény egyértelmű: a mindent a szánkba rágó szövegek miatt nem is tudja megvalósítani azt, amit a legjobb, tisztán vizuális műalkotások, nem gondolkodtat el, nincs mögöttes tartalma.⁵ A képregényt azért nézte le, mert a *comics* a képi kifejezés mellett a szövegre is hagyatkozott, (látszólag) leegyszerűsítve ezáltal a befogadást. A művészettörténet a kép, a képelmélet, a technikák és a stílusok felől közelítette meg a médiumot. Csak bizonyos keretek közt, legfeljebb egy-egy bizonyos színvonalat elérő, és bizonyos esztétikai értékeket felvonultató képregény férhetett bele a művészet kategóriába, de képregényművészetről jó darabig nem beszélt.⁶

Az irodalomtudomány is hamar – valójában jóval hamarabb – felfigyelt a képregényre, az irodalomelmélet pedig mindig is egyfajta felhígított irodalomnak tekintet-

⁵ Ezt az álláspontot jól illusztrálja Fischer Gábor *Képregény és képbeszéd* című tanulmánya, amelyben a képregényt megpróbálja elhelyezni a „jelen képtípusai” között: „Lényeges különbség tehát képregény és művészi kép között, hogy a művészi kép a látást (és a gondolkodást) önmaga létmódjához igazítja, míg a képregény maga igazodik az átlagos műveltségű és képességű befogadó észleléséhez, gondolkodásához. A képregénynek tehát általában nincs a művészi képre jellemző rejtett »mélysége«, intellektuálisan megragadható rétege, alapos művészettörténeti vagy filozófiai kutatással felderíthető jelentése.” FISCHER Gábor, *Képregény és képbeszéd*, Enigma, 2004, 40. szám, 48.

⁶ „A képregénynek művészetként leglényegesebb tulajdonságáról, a könnyen érthetőségről kell lemondania. Ezért a művészi képregény sohasem lehet azonos teljesen a klasszikus értelemben vett képregénnyel. A művészi képregény vizsgálata és értelmezése nem a képregény műfaján belül megoldható feladat.” *Uo.*, 73.

te azt. A képregény e megközelítés szerint a prózai elbeszélések lebutított, mindenki számára érthetővé tett változata.⁷ Nem más, mint egy lépcsőfok az olvasástanulásban, legnagyobb jóindulattal is gyermek-, ifjúsági vagy ponyvairodalom. Gyorsan olvasható, hitvány kikapcsolódás, az egyszerű élményekre vágyó gondolkodni lusta tömegek műfaja, ami a képek miatt eleve nem érhet a próza nyomába. A szövegek egyszerűek, a képek pedig nem ösztönöznek gondolkodásra. A médiumot azért nézték le, mert a tiszta szöveg helyett a képekre hagyatkozott, és túl sokat bízott a vizualitásban. Jól illusztrálja a médium ezen státuszát a Magyarországon kultúrpolitikai okokból elterjedt adaptációs képregényekhez való hozzáállás is: mindezek csak az eredeti művek reklámjai, önmagukban nem értékesek, amiből logikusan következik, hogy a képregény alacsonyabb rendű az irodalomnál.

Mindezek mellett mindkét területet zavarta, hogy a képregény a populáris kultúra iparszerűen előállított tömegterméke, és ameddig a populáris vagy népszerű kultúra nem részesült akadémiai elismertségben (ami nyugaton is hosszú folyamat volt, nem hogy hazánkban), addig a képregényt silány tömegtermékként kezelték, és az előítéletek továbbra is megmaradtak. Mind a művészettörténeti, mind az irodalmi megközelítésre jellemző, hogy a képregény esetében többnyire intermedialitásról beszélnek. A képregényben valami köztes, átmeneti dolgot láttak, valami csupán részben eltérő a tiszta képtől vagy a tiszta szövegtől. Ezért lehetett a képregény a művészetelmélet, a szemiotika vagy akár a *visual studies* számára eleinte elsősorban képtípus, az irodalom számára pedig elbeszélő műfaj. Mindkettő besorolta a képregényt a maga kategóriába, és nem vett tudomást arról, hogy ebből a köztes helyzetből egy önálló médium alakult ki – saját formanyelvvvel, jellegzetességekkel és működési mechanizmussal. Ennek köszönhetően e megközelítések – bár az említett előítéleteket fokozatosan levetették – óhatatlanul is csak részleges magyarázatokkal jellemezték ezt a médiumot.

A filmtudomány művelői azonban felismerték a képregény önállóságát (ami talán annak is köszönhető, hogy a filmművészetnek is ki kellett vívnia a maga helyét a 20. században, így a más területeket jellemző elitizmus nem homályosította el tisztánlátását). A filmelmélet különösen a párhuzamokra ügyelt. A képregény ugyanis sok mindenben hasonlatos a filmhez: e médiumban is fellelhetők jelenetek, plánok, montázsok, cselekmény, kép és szöveg (csak mindez állóképeken). Számos kutató filmes elméletekkel és eszközökkel közelített a képregényhez. Ám sokak számára a médium mozdulatlansága miatt nem érhetett fel a mozgóképhez: a képregényt a mozi kistestvéreként kezelték. Az élőszereplős film vagy az animáció egyszerű, olcsó, csaknem barkácsváltozataként tekintettek rá. Nem meglepő tehát, hogy sokan úgy vélték, hogy a képregény igazából a filmen élösködik, tőle kölcsönzi témáit és eszközkészle-

⁷ A képregénnyel kapcsolatos előítéletekről lásd: Kiss Ferenc, Szabó Zoltán Ádám, *Melyik a többi nyolc? – vagy bölcs gondolatok a képregényről*, Beszélő, 2005/12, 99–107; Kertész Sándor, *Comics szocialista álruhában*, Nyíregyháza, Kertész Nyomda és Kiadó, 2007. Kertész egy teljes fejezetet szentel a témának: *A képregény kritikája*. (Uo., 200–225.)

tét.⁸ A két médium egymásra hatása egyébként természetes, ám a film felől közelítés néhány téves következtetést is maga után vont, hiszen az eszközök, tartalmak, történetek átvételének iránya sokszor éppen fordított volt, mint ahogyan azt egyes kutatók állították. A képregény-adaptációk megszaporodásával ez ráadásul egyre feltűnőbbé vált, aminek köszönhetően az utóbbi időben a filmes érdeklődés még fokozódott is a képregények iránt.

A képregény akadémiai elismerésével párhuzamosan megjelentek a terület saját kutatói is, akik már nem más médiumok vagy művészeti ágak silány utáztatát, hanem egy saját eszközkészlettel bíró önálló médiumot láttak a képregényben. A képregénykutatók kezdetben sok energiát ölték a korábbi, médiumot megbélyegző érvek cáfolatára. Megjelentek a képregénytörténészek és a képregényekkel foglalkozó elméleti szakemberek, így folyamatosan kialakult a művészettörténet, az irodalomtudomány, a filmelmélet, a szemiotika, a *visual studies*, a médiatudomány és a kultúratudomány metszéspontján az interdiszciplináris *Comic Book Studies*, amit leginkább a kutatási tárgya definiált. Mindez magával hozta, hogy megjelentek a médiumot leíró elméletek, amelyekben a más médiumokhoz való hasonlatosság helyett egyre nagyobb teret kaptak a képregény sajátosságai. Számos – a területet vizsgáló – kutatóra sokáig jellemző volt (sőt néha még most is) egyfajta védekező mechanizmus, túlkompenzáló magatartás, görcsös legitimációs vágy, hogy a képregényt értékes önkifejezési formaként, művészetként láttassa. A képregények 1980-as évektől feltűnő kutatói a korábbi lenézéssel, alulértékeléssel szemben hajlamosak eltúlozni a médium jelentőségét. A más médiumokkal való összehasonlításokban a korábban alacsonyabb rendűnek ítélt képregényt hosszú érvek és példák milliói által kísérve igyekeznek kifejezetten magasabb rendűként bemutatni.⁹ A képregényt sokszor összetettebb, szofisztikáltabb elbeszélőrendszernek tekintik, mint azokat, amelyekkel korábban összevetették a képregényt.

Sokukat zavarta az is, hogy a kép és szöveg problémakörének kutatói képesek egész köteteket megírni anélkül, hogy a legnyilvánvalóbb, legkézenfekvőbb médiumról említést sem tesznek, vagy csak féligazságokat mondanak róla, mert nem ismerik, nem olvassák, így a példatáraikban is elvértve szerepel – esetleg teljes egészében hiányzik belőlük. Azért kompenzáltak a képregénykutatók (így mások mellett Thierry Groensteen, Benoit Peeters, Rocco Versaci), hogy elismertessék és az őt megfelelő helyre helyezték kutatási tárgyukat. Igyekeztek felvillantani a médium narratív komplexitását és műfaji sokszínűségét. A Mitchell-féle képi fordulat és a *visual studies*

⁸ Nem ritka az olyan állítás, mint amit például Varró Attilától olvashatunk: „Még születése idején a képregény alig számított többnek egymás mellé helyezett illusztrációknál, az ezredfordulóra már önálló médiummá vált saját komplex nyelvvel, amely alkotóelemeinek jelentős hányadát a mozgóképtől kölcsönözte.” VARRÓ Attila, *A térré vált idő: Filmszerző ábrázolásmód a tömegképregényekben*, Enigma, 2004, 40. szám, 133.

⁹ Jó példa erre Rocco VERSACI munkája: *This Book Contains Graphic Language: Comics as Literature*, New York, The Continuum International Publishing Group, 2007.

is ösztönzőleg hatott a terület kutatóira, akik be akarták bizonyítani, hogy a képregény méltó arra, hogy önálló médiumnak tekintsék. Szinte természetes, hogy a *Comic Book Studies* a legnagyobb képregénykultúrával rendelkező országokban (az Egyesült Államokban, francia nyelvterületen és Japánban) forrta ki magát először.

Az egyetemi tudományos élet mellett egyes képregényalkotók is sokat tettek azért, hogy a képregényes formanyelv sajátos jellegzetességeit feltárják, bemutassák. Számos, a tudományos életen kívülről érkező elméleti és gyakorlati mű is nagy hatással volt a *Comic Book Studies*-ra. Ilyen például Scott McCloud képregényformában írt képregényelméleti trilógiája, amelynek első és harmadik kötete magyarul is megjelent (*A képregény felfedezése; A képregény mestersége*), vagy a már elhunyt Will Eisner (akiről a legrangosabb képregényes nívódíjat is elnevezték) több részes, a képregény nyelvét bemutató sorozata, amelynek 1985-ös első kötete (*Comics and Sequential Art*) máig megkerülhetetlen munka.¹⁰ Őrá vezetik vissza azt a meghatározást is, hogy a képregény nem más, mint szekvenciális (képsorokból álló) művészet.

A képregénykutatók mellett (és részben utánuk) a médiatudomány teoretikusai már jóval higgadtabb hangnemben kezdték el vizsgálni a képregényt. Ez annak is köszönhető, hogy a legtöbb országban már lezajlott egyfajta hatalmi harc, aminek eredményeként elismerik és más médiumokkal egyenrangúnak tekintik a képregényt. A médiatudomány a médiumok megkülönböztető egységére, azaz mediativitására koncentrál. A vizualitás 20. és 21. századi térnyerésével az őt megillető helyen kezeli az egyre multimédiálisabbá váló kultúra eme meghatározó szereplőjét.

A képregény formanyelve

A hosszadalmas áttekintés után néhány szó a saját értelmezői pozícióról. Nem osztom sem azt a nézetet, hogy a képregény silány tömegtermék lenne, sem azt, hogy egy más médiumoknál fejlettebb kifejezési forma. Ennek ellenére néha akaratlanul is teszek olyan kijelentéseket, hogy a képregény ebben vagy abban erősebb egyik vagy másik médiumnál. Előfordult, hogy azon kaptam magam, hogy úgy beszélek, ahogy a képregényt védelmező szakirodalmakban szokás. Most azonban nem ez a helyzet. A következő állításom tudatos, és – úgy vélem – vállalható és tartható kijelentés: a képregény az a médium, ahol az állókép és az írott szöveg integrációja a legnagyobb mértékben megvalósul.

Ezért sántít az irodalom területéről érkező kutató megközelítése, amennyiben a próza vagy a regény felől próbálja megragadni a képregényt és az elbeszélést, illetve a cselekményt helyezi előtérbe. Hasonlóképp egyoldalú a művészettörténész hozzáállása is, aki képzőművészeti alkotást lát a képregények képeiben, és galériákban, gyakran kontextusából kiragadva műalkotásként, festményként, grafikaként igyekszik be-

¹⁰ Will EISNER, *Comics and Sequential Art*, Princeton, Kitchen Sink Press, 2008.

mutatni azokat. Mivel vagy szövegnek, vagy képnek tekintik a képregényt, nem véletlen, hogy az ilyen irányokból érkező megközelítések gyakran beszélnek a képregények esetében intermedialitásról, a képregényt egyfajta átmeneti médiumként (netán műfajként, képtípusként) definiálva. Az intermedialitás fogalma alapvetően médiumközi kapcsolatokat takar, és esetlegességet konnotál. A képregényt azonban (már) nem jellemzi az esetlegesség, több mint egy évszázados története során kialakult a maga többszörös (képi és szöveges) formanyelve.

A filmtudomány felől érkeve jelenik meg a képregénnyel kapcsolatban a multimedialitás-felfogás (bár nem feltétlenül explicit módon). A filmhez hasonlóan a képregény is önálló médium, ahol a közlés összetett módon történik, és elsősorban a statikusság és a némaság különbözteti meg a mozgóképpel és hanggal operáló filmtől. A képregénytudományban (és a médiatudományban) is előfordul a képregény multimedialitás felőli megközelítése, bár a kutatók többsége a multimedialis kifejezést fenntartja az elektronikus médiumok számára.¹¹ Ezt a szűkítést magam túlzónak érzem, így a filmhez hasonlóan multimedialisnak tekintem a képregényt, még ha kevesebb információs csatornát is használ. A képregény egy sajátos formanyelvvvel rendelkező önálló médium, amelynek elbeszélőrendszere mediálisan összetett (kép és szöveg ötvözet), azaz multimedialis. A következőkben röviden áttekintem a képregény problematika néhány fontosabb csomópontját, amelyek segíthetnek megvilágítani, miért is gondolom így.

A képregény alapvetően tehát sem nem olyan kép vagy grafika, sem nem olyan szöveg vagy írás, ami a másik jellegzetességeit is hordozza, hanem egy összetett médium. Szőnyi György Endre nyomán a képregény egyfajta „*Gesamtkunst*”, amely esetében a szöveg és a kép szervesen, gyakran elválaszthatatlanul összetartozik. Egyes művekben ugyan előfordulhat bizonyos mértékű alá- vagy fölérendelő viszony a kettő között, hiszen a kép önmagában is boldogul, de leginkább a mellérendelés (a koegzisztencia) jellemzi.¹² A kép és a szöveg kombinálásának lehetőségei nyújtják a médium valódi potenciálját.¹³ A kölcsönös összefüggés a kép és szöveg kombinációjának a legtipikusabb esete. Ilyenkor a kettő együtt hozza létre a jelentést, együtt közöl valamit az olvasóval. A látott és az olvasott egymást egészíti ki, egyforma vagy közel azonos részt vállalva az elbeszélésből. A képregény nem két médium között helyezkedik el, hanem több elbeszélőrendszert sajátos módon ötvöző, egyedi jellegzetességekkel bíró médium.

A képregény multimedialitása tehát annak ellenére szembeszökő, hogy csupán

¹¹ Lásd például: *Hypertext + Multimédia*, szerk. SUGÁR János, Bp., Artpool, 1998.

¹² SZŐNYI György Endre, *Pictura & Scriptura: Hagyományalapú kulturális reprezentációk huszadik századi elméletei*, Szeged, JATEPress, 2004, 20.

¹³ Erről bővebben lásd Scott McCloud, *A képregény felfedezése*, ford. BÁNFÖLDI Tibor, KEPES János, Bp., Nyitott Könyvműhely, 2007, 146–169; Uő., *A képregény mestersége*, ford. KEPES János, Bp., Nyitott Könyvműhely, 130–141.

egyetlen érzékszervünkre hat.¹⁴ Az, hogy a képregény szöveg nélkül is boldogul, annak köszönhető, hogy két képi elbeszélőrendszert alkalmaz párhuzamosan: az egyik a tartalom kifejezésére, a másik a képregény narratívájának a felépítésére szolgál. A képkockákon vagy paneleken ábrázolt cselekvések vagy történések az elbeszélés tartalmi elemei, ezeken játszódik a cselekmény. Az oldalak felépítésekor a képek egymás mellé rendezésével létrehozott elbeszélőrendszer (azaz a belátható felület struktúrája) viszont a képregény narratívájának egyik legfontosabb alakítója. A panelelrendezés révén tudjuk nyomon követni az egyes képeken megjelenített cselekményt. Ez a két elbeszélőrendszer elegendő egy képregény megalkotásához. Pusztán a képekre és azok egymásutánosságára támaszkodva létrehozhatók szöveg nélküli képregények. Mivel azonban a képregény mögött általában ott áll egy forgatókönyv (amely sokszor pusztán szöveg), így a képregényt W. J. T. Mitchell nyomán ebben az esetben is kevert (vagy összetett) médiumnak kell tekintenünk.

A képi fordulatot meghirdető Mitchell ugyanis eleve úgy vélte, hogy „minden médium kevert médium, minden reprezentáció heterogén; nincsenek tisztán vizuális vagy verbális művészetek”.¹⁵ A képregény ennek a kevertségnek egyik legtisztább változata, hiszen eredendően egyik elbeszélőrendszere sem kiegészítő jellegű.

Mitchell elmélete jól mutatja be, hogy a szövegek iránt elfogult nyugati gondolkodás miért fogadhatta el olyan lassan a képregény médiumot vagy művészetet (még a filmhez képest is), miért volt kitéve a képregény számos támadásnak története során, és miért jellemző a képregénytörténeti és -elméleti munkákra az a bizonyos legitimáló törekvés. A képiség és a verbalitás éles szembeállítás miatt az olyan egyértelműen kevert médiumokat, mint a képregény, mindkét oldal felől közelítve tökéletlennek látták, megvetéssel vagy erős kritikával kezelték. Mitchell szerint azonban ez a tudatos szembeállítás napjainkban már meghaladott: nem más, mint a nyugati filozófia ideológia vezérelte gyakorlata, amely mára teljesen anakronisztikussá vált a kultúra új, vizuális fordulata révén.¹⁶

A képregény egy olyan multimediális kifejezési forma, amelyben egyszerre fontos a cselekmény (ami az elbeszélések sajátja), valamint a festményekre és más képzőművészeti alkotásokra jellemző szerkezet, kompozíció. Az egyes paneleknek és azok elrendezésének párhuzamos elvárásoknak kell megfelelniük: mind a képkockának, mind az oldalak felépítésének egyrészt esztétikus kompozíciónak kell lennie, másrészt az elbeszélés továbbvitelének terhe is mindkettőre ránehezedik.

¹⁴ A multimediális médium egyes megközelítések szerint több információs csatorna (például kép és szöveg) segítségével kommunikál, míg mások szerint ennél többről van szó: nem elég a több információs csatorna, az ilyen médiumnak több érzékszervünkre is kell hatnia. Ha az utóbbi (szűkebb) multimediális-felfogást fogadjuk el, akkor csak egyes webképregények (például a mozgással és hanggal is operáló *motion comic*) férnek bele a meghatározásba. Ez a szűkítés az oka annak, hogy a multimediális kifejezést elsősorban elektronikus médiumokra használják.

¹⁵ Idézi SZŐNYI, *i. m.*, 184.

¹⁶ *Uo.*

A képregény tehát egyrészt állóképekből (melyek függetlenek a technikától, tehát lehetnek rajzok, festmények, digitális technikával készült képek, fotók), másrészt oldaltáblákból, amelyeken fontos a panelrendezés és a képek narratív egymásutánisága, harmadrészt írott szövegből áll, ami lehet narráció, párbeszéd, gondolatok megjelenítése, hangfestés (például zajok, környezeti hangok ábrázolása). Arra, hogy a képregény saját formanyelvvvel rendelkezik, kiváló példa a hangfestészet: az alkotók gyakran használnak rajzolt szövegeket (logók, hangok, hangsúlyos párbeszédetek esetében), tehát egy olyan átmeneti kifejezési formát, amely eredendően sem a prózára, sem a képre nem jellemző. Ezzel egyrészt érzelmekkel tölthetik meg a szövegeket, másrészt a különféle hangeffektusokat is ábrázolhatják. A hangfestésen túl a képregénynek saját szimbólumrendszere alakult ki a láthatatlan dolgok vizuális kifejezésére. A képregény McCloud szerint a „láthatatlan művészete”,¹⁷ hiszen a médium számos, a valóságban láthatatlan dolgot képes megjeleníteni a fokozatosan kifejlődött szimbólumrendszere segítségével. Képi kifejezőeszközök révén ábrázolhatókká váltak egyebek mellett a szagok (például a bűz), az érzések (szerelem, félelem), a különféle állapotok (részegség, kábultság) és hangulatok (például zaklatott vagy vidám háttér vagy vonalak segítségével), az idő (a térbeli elrendezés vagy a kihagyások által), vagy a már említett különféle hangok és zajok (még ha utóbbiak részben szövegesek is).

A képregényre az összetett kettős (képi és szöveges) elbeszélőrendszer következtében nem jellemző a folyamatosság. A képregény szekvenciális művészet. Rövid szegmensekből áll, tömörít, kiragadott pillanatokot ábrázol, a panelek közti szünetekkel (amit csatornának szokás nevezni) állóképek sorozatára darabolja a cselekményt. A képregény rendszeresen él a kihagyás alakzatával (ami az idő múlása mellett a mozgás érzékeltetésére is használható). Gyakoriak a sűrű nézőpontváltások, a kisebb-nagyobb időbeli és térbeli ugrások. Ha mindehhez hozzávesszük, hogy a kép és szöveg befogadása eltér, ugyanis a kettő más-más olvasási módot kíván (az írott szöveget lineárisan, míg az állóképet pásztázva, nemlineárisan fogadjuk be), nyilvánvaló válik, hogy mennyire töredékes a képregényes elbeszélés. A nyelvi kifejezés és a képi megjelenítés különbözősége diszkontinuus szöveget eredményez. A képregény olvasása közben folyamatos a szöveg és a kép közötti ide-oda váltás, a kettő közötti ugrálás. A képregényes elbeszélés töredékes, sűrített és multimediális, ezért fokozottan számít a befogadói szubjektum aktivitására, hogy a különböző módon viselkedő elemeket és az egymást követő szegmenseket összekösse. A történet nem a szemünk előtt, hanem egy értelmezési folyamat révén az elménkben elevenedik meg az állókép és a szöveg összekapcsolásával, illetve az elbeszélésbeli lyukak kitöltésével.¹⁸

Fontos kitérni a kép/szöveg problematikával részben összefüggő nem-linearitásra is. A nem-linearitás korunk számos médiaszövegének sajátossága, ami több szinten is megjelenhet: az elbeszélés vagy szüzsé, valamint a médium technikai sajátosságainak

¹⁷ McCloud, *A képregény felfedezése, i. m.*, 144.

¹⁸ McCloud ezt a jelenséget keretezésnek (closure) nevezi: *Uo.*, 68–75.

szintjén. Az elbeszélés úgy is lehet nemlineáris, hogy egy tökéletesen lineáris szöveg reprezentálja.¹⁹ Ilyen például számos *flashback* alkalmazó film. Bár a képregény esetében is találkozhatunk ezzel a technikával, a médium nem-linearitása ezen túlmutat: nem más, mint a képregény multimedialitásából fakadó strukturális vagy technikai jellegzetesség, mert míg az írott szöveget lineárisan olvassuk, addig a kép befogadása nem lineáris, így a mindkettőt mozgósító képregény olvasása sem lehet az.

A képregény egyik legfontosabb jellemzője tehát az, hogy nagyfokú olvasási szabadságot kínál, mivel nem fogadható be lineárisan. Mint korábban említettem, a képregény panelekből (képkockákból) épül fel. A képregénypanelek nagyobb térbeli egységek alkotóelemei (képsor, oldal vagy oldalpár stb.). Az olvasás során állandóan szembesülünk azzal a helyzettel, hogy kénytelenek vagyunk végigpillantani ezen a nagyobb egységen, például azért, hogy megállapítsuk a helyes olvasási irányt – már amennyiben az adott képregény esetében beszélhetünk ilyenről. Ilyenkor akaratlanul is megtudunk néhány részletet a történetből. Egy adott panel olvasásakor perifériusan észleljük a többi képkockát, így a jelen összefolyik a múlttal és a jövővel.²⁰ Az olvasás élménye a nemlineáris olvasásé, hiszen még a lineáris cselekményt sem lineárisan ismeri meg az olvasó. A statikus elemek térbeli elhelyezkedése emellett az olvasót állandó választások elé állítja. Így az övé a döntés, hogy a panel mely elemét tekint meg előbb: a képet vagy a hozzá tartozó szöveget, illetve a kép mely részletét, hiszen, ahogy említettem, az (álló)kép befogadása – szemben a szöveggel – eleve nem a linearitás szabályrendszerét követi.²¹ A választási lehetőségek a képregény olvasásakor oldalról oldalra, panelről panelre ismétlődnek, ami azt jelenti, hogy az olvasónak – még ha nem is tudatosan – olyan döntéseket kell hoznia, amilyenekkel a lineáris szövegek esetében nem szembesül.

Ez a fajta strukturális vagy technológiai nem-linearitás természetesen kedvez az elbeszélés nem-linearitásának: a mellérendeléseknek és a párhuzamos történetvezetésnek is. A párhuzamosság ugyanis könnyebben kontrollálható az ide-oda tekintésekkel és lapozásokkal (ami ismét csak nem-lineárisá teszi az olvasást), mint például a mozgókép esetén, ám ennek példái már nem a képregény mediativitását illusztrálják, hanem az egyes művek jellemzői. Mindenesetre ezek is jól mutatják a képregény által felkínált olvasási szabadságot, ami főként a mediális összetettségéből fakad.

Mindezek tükrében azt állítom, hogy a képregény egy saját formanyelvvel rendelkező, képet és szöveget speciális módon ötvöző önálló médium, nem pedig más médiumok alváltozata. A képregényt épp multimedialis jellemzői, sajátos kép-szöveg használata, és az ebből fakadó egyedi olvasási módja különíti el a többi (rokon)médiумtól.

¹⁹ Mindezekről bővebben lásd Espen J. AARSETH, *Nem-linearitás és irodalomelmélet*, ford. MÜLLNER András, *Helikon*, 2004/3, 313–348.

²⁰ Erről bővebben lásd McCLOUD, *A képregény felfedezése*, i. m., 112.

²¹ NYÍRI Kristóf, *A multimedialitás ismeretfilozófiája*. <http://www.phil-inst.hu/uniworld/kkk/mm/mm.htm> (Letöltés ideje: 2013. március 14.)

TAMÁS DUNAI

Comics: Image and Narrative?

Comics is a special medium: a narrative sequence of still images, often accompanied by written text. Comics is no longer residing in the blind spot of Hungarian academic studies. Literary Studies, Art Studies and Film Studies were the first colonizers of the medium. All of them have compared comics to another medium (novel, picture, film) and concentrated mainly on their similarities and differences, instead of examining the individual characteristics of comics. They have given intermedial explanations about comics. Media Studies and Visual Studies brought a paradigm-shift in the sense that they examined comics as a freestanding medium. In my study, I give an overview of the characteristics, the working mechanisms, the complex language, and the multimedial aspects of the comics medium.

