

OLVASHATÓ KÉP, LÁTHATÓ SZÖVEG

OLVASHATÓ KÉP, LÁTHATÓ SZÖVEG



DEBRECEN, 2014

Szerkesztette: Lakner Lajos

A kötet előkészítési munkálataiban részt vettek:

Kerekesné Bíró Éva
Soltészné Csorba Ildikó
Szabó Zsuzsanna

Felelős kiadó: Dr. Angi János

nka
Nemzeti Kulturális Alap

A kötet a Nemzeti Kulturális Alapprogram
támogatásával jelent meg.



A Déri Múzeum fenntartója
Debrecen Megyei Jogú Város

Borítóterv: Kónya Ábel
Nyomdai előkészítés: Dallos Csaba

© Szerzők
© Déri Múzeum

Nyomdai munka: Alföldi Nyomda Zrt.
Felelős vezető: György Géza vezérigazgató

ISBN: 978 963 7218 90 3
Debrecen, 2014

Tartalom

Előszó.....	7
Bán András: „Imádott ilyen nagy, széles mozdulatokat tenni” Privát fotó és az emlékezés narratívái	11
Basics Beatrix: <i>Illumináció, illusztráció, reprodukció – Kép és szöveg viszonya a 19. század második felének magyarországi folyóirat illusztrációjában</i>	17
Biczó Gábor: <i>A vizuális tapasztalás nyelvi reprezentációjának kulturális antropológiai vetületéről</i>	25
Bódi Katalin: <i>A médiumváltás és a hagyományfelejtés paradoxonjai a neoklasszicista művészetben – a belvederei Apollón példáján</i>	35
Bódis Zoltán: „...mindig csak ezt nézzed és ezt olvassad!” <i>Olvasható kép, látható szöveg a Kárpát-medencei mesehagyomány tükrében</i>	47
Cserjés Katalin: – <i>eleven hal – fejezet egy könyvből, belé-írott képpel</i>	63
Demeter Márton: <i>Párhuzamos utak – Képi és nyelvi kommunikációk a matematikában, a logikában és a teológiában</i>	75
Dunai Tamás: <i>A képregény multimedialitása</i>	87
Földes Györgyi: <i>A Gólem mint Doppelgänger</i>	99
Gerber Pál: <i>Olvasható kép – Látható szöveg</i>	111
Hübner Andrea: <i>Egy középkori útikönyv ikonográfiája. Krisztus lábnyoma(i)</i>	113
Keserü Katalin: <i>Szó és kép Makovecz Imre műhelyében (A művészet mint jelenlét)</i>	123
Lajtos Nóra: <i>Idegen szövedarabok egy Sánta-szövegtörzsben: három Cézanne-festmény narratívája Sánta Ferenc Halálnak halála (1963) című elbeszélésében és a mű filmadaptációjában</i>	137

Lakner Lajos: <i>Szöveg és kép a történeti kiállításokon</i>	143
Lukovszki Judit: <i>A képíró Ionesco</i>	159
N. Kis Tímea: <i>A Hagyomány szerepe az értelmezésben</i>	165
Sófi Boglárka: <i>A képvers több évezredes útja</i>	171
Tánczos Péter: <i>Az illusztráció paradox logikája: az ábrázolás a képzelőerő tükrében</i>	175
Varga Emőke: <i>Sziklaszirttől az „égi szóig”: a Tragédia XV. színének illusztrációi</i>	187
Visy Beatrix: <i>A csoportkép mint mise en abyme – a fénykép szerepe és leírása Závada Pál: A fényképész utókora című regényében</i>	199
Vitéz Ferenc: <i>Ikonotextusok az Angyali üdvözléttől a kortárs gyermekrajzokig</i>	209
Vizniczki Anita: <i>A kép határa a szöveg, és fordítva</i>	225
Voigt Vilmos: <i>Debrecen rébusz – A rébusz – egy nálunk eddig nem igazán kutatott „kép és szöveg” műfaj</i>	241

Előszó

Az *Olvasható kép, látható szöveg* című konferencia a Déri Múzeum, a Magyar Irodalomtörténeti Társaság Hajdú-Bihar Megyei Tagozata és a Debreceni Egyetem Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszékének szervezésében jött létre az *Írás, kép, íráskép* címet viselő programsorozat részeként. A Strasbourg városa által kezdeményezett, és az Európai Unió több városára kiterjedő kulturális projekt célja az írás és kép(alkotás) egymásra hatásának, az írás és rajz tanulásának, valamint az európai könyv- és illusztrációs művészetnek a vizsgálata volt. Kiállítások és konferencia adott lehetőséget e sokágú téma bemutatására.

A történeti darabokat bemutató *Et lettera c.* vándorkiállításon a Strasbourgi Nemzeti és Egyetemi Könyvtár Soennecken Gyűjtemény, az André Malraux Nagykönyvtár, az aradi A. D. Xenopol Könyvtár, a barcelonai Xavier Benguerel közkönyvtár, a brnói Jiri Mahen Könyvtár, a debreceni Déri Múzeum és Irodalmi Múzeum, valamint a debreceni Református Kollégium Nagykönyvtára gyűjteményéből származó különleges műveket láthatta a nagyközönség.

A gazdag történeti anyag lehetőséget kínált az európai írástanulási módszerek megismerésére és azok történelmi fejlődésének bemutatására ill. a latin betűs írás – mint ismeretközlő közeg, s mint kalligráfiai kép, képelem – sokszínű felhasználásának reprezentálására. Az írásbeliség, a könyvnyomtatás helyzetének újraértelmezése, tematizálása különösen fontossá vált a XXI. század digitális korszakában, amikor szinte teljesen eltűnt a kézírás varázsa.

Az elsősorban klasszikus értékeket bemutató kiállítással párhuzamosan, de azzal szerves egységet alkotva, kortárs képzőművészeti és irodalmi tárlatot terveztünk, ismert hazai írók, költők és képzőművészek felkérésével.

A *Képeket írni, szavakat rajzolni* címet viselő kiállítás egy kísérlet volt: interdisziplináris alkotómunkára kértük fel a szépirodalom és a képzőművészet kortárs alkotóit. A felkért képzőművészek kötetlen műfajú vizuális „esszéikben” jeleket, szövegeket, irodalmi idézeteket stb. – mint közvetítő médiumot – használtak fel. A szépírók munkáiban pedig kitüntetett szerepet kapott képiség és a vizualitás. Az írás és a kép együttese révén az alkotók olyan értelmező keretet teremtettek, mellyel a világra, a szociokulturális és a társadalmi normák összefüggéseire reflektáltak. E munkák, melyeket a kiállítást kísérő albumban megjelentettünk, a későbbiekben új, lokális kontextusokban, további együttműködések, interakciók kiindulási alapjául szolgálhatnak.

A *Névelő növények – rajzoló szépírók* című tárlat koncepciója a maga nemében egyedülálló kezdeményezése volt a Déri Múzeum muzeológusainak. Hasonló tematikájú kiállítást már rendeztek ugyan időszaki kiállítóterekben és múzeumok-

ban egyaránt, de elsősorban egy-egy – többnyire saját gyűjtemény anyagából szemezgetve. A debreceni kiállítás szervezői azonban a nagy múltú magyar szépirodalmi hagyományt áttekintve válogattak az irodalmi gyűjteményekkel rendelkező közgyűjteményekben.

A tárlat a különböző művészeti területek közötti átjárhatóság, az emberi érzékek közötti párbeszéd megteremtésének volt a példája. A tárlat költői címét egy Tandori Dezső játékos fantáziája által megalkotott „irodalmi növény” nevéből nyerte, amelyet a költő többször csatolt ajándékként barátainak írt leveleihez, és jelenített meg önálló alkotásokban is. A határozott névelő A és Z betűjéből formált növény egyszerre szimbolizálja a művészetek közötti átjárhatóság szabadságát és a nyelvi vizualitás lehetőségeinek határtalanságát.

A kiállítás tervezése, a kiállítandó anyag összegyűjtése során tudatosan kerültük az irodalmi és képzőművészeti téren egyenrangú alkotásokat létrehozó művészek szerepeltetését – s kerültük a komoly művészi készüllettel festett olajképek bemutatását is. A gyűjtés során egyre érdekesebbé vált a spontán vonal által önkéntelenül körberajzolt alkotói személyiség megmutatkozása. A grafikák között megbúvó egy-két fotográfia pedig sok esetben csak műfajában különbözik, szándékában és megvalósulásában nem: arról beszél, ami nem mondható ki.

A kiállítás 30 méteres gigantikus „térkönyvét” lapozgatva így nem is „alkotásokat”, hanem mindenféle lapszéli ábrát, spontán automatizmust, tudattalanul firkált alkalmi rajzocskát, sebtében felvázolt kroit, ízesen megrajzolt kávéházi karikatúrát láthattak a látogatók. Az olykor kalligrafikus, kézírásos szövegbe történő sokszor öntudatlan beavatkozás nárcisztikus aktus: a művész személyiségének árulkodó jelhagyása.

Miközben a portrék, tájképek, életképek, önarcképek, csendéletek stb. követték egymást a kiállításban, eközben az alkotók élethez és művészetéhez való viszonya is fölsejlett. Az írói világra utaltak azok az idézetek is, amiket a rajzoló, fotográfát készítő író irodalmi munkáiból a képekhez társítottunk.

Az *Olvasható kép, látható szöveg* c. konferencia előadásai a kiállításokhoz hasonlóan a szöveg és a kép viszonyát vizsgálták. Az illusztráció – mint a szöveg megértését segítő eszköz – fogalma a 19. században jelent meg. Igaz, már évszázadokkal korábban is képek kísérték a szövegeket. Feladatuk elsősorban ekkor a szöveg megértésének elősegítése volt, s ezzel egyben ennek elsődlegességét is rögzítették. Az illusztrációról való gondolkodás ezt az értelmezést vitte tovább. Az illusztrátor ugyanis csak azt jeleníti meg, amit a szöveg már többé vagy kevésbé világosan tartalmaz. E meggyőződést erősítette, hogy az illusztrációk gyakran jóval a szöveg után keletkeztek.

A 20. századi művészetben viszont nagy szerephez jutott a szöveg képeken való felhasználása. A század első felében a valóságfogalom meggyengülésével párhuzamosan elérte csúcspontját a nyelvi elemek képeken való megjelenése. Számos művész szembefordult a megelőző korszakok egydimenziós látásával,

s a nyelv bevonult a képzőművészeti alkotásokba. Először csak betűk, szavak, mondattörédek, s hamarosan megjelentek a kollázs-versek is. A szöveg képi fölhasználásának következő konjunktúrájával a 60-as, majd a 80-as évek végén találkozhatunk, amikor a felhasznált szövegegyesek már nem feltétlenül az irodalomból származtak, hanem a mindennapi kultúrából és életből (közmondások, reklámok, politikai szlogenek stb.).

Mindezek azt a kérdést vetik föl, hogy lehet-e, kell-e különbséget tenni az olvasó és a néző értelmező művelete között, s hogyan pozicionálja magát a befogadó a két médium együttes megjelenésekor.

A szó és a kép között fönnálló résre, melyet sokféle módon lehet produktívá tenni, többek között Magritte 1929-es „pipája” hívta föl a figyelmet. A festmény bizonyos értelemben a szó és a kép összeegyeztethetlenségét is tematizálta. Arra mutatott rá, hogy a szó általi és a képi megjelenítés nem fedik le egymást, még akkor sem, ha nyilvánvalóan ugyanarra utalnak.

A vizualitással foglalkozó tudományos kutatások hosszú ideig szembe állították egymással a képet és a szöveget. A szövegalkotás modelljét alkalmazták más médiumokra, s így beszéltek például a film grammatikájáról vagy a képi kultúráról mint szövegről. Mindeközben számolni kell a vizualitás és textualitás sokféle viszonyával, az intermediális átmenetekkel és kölcsönös kontaminációjukkal. A képek és a szövegek ugyanis nem csak saját kontextusukban teremtik meg identitásukat és érvényesítik hatáspotenciáljukat. Kérdés azonban, hogyan és miképp valósul meg egymásmellettségük, s van-e közös stratégiájuk? Ezen túl számolni kell a szöveg által kiváltott mentális képek létével is. Ezek illusztrációk? Ha nem, akkor mégis minek tekinthetjük e képeket? S ugyanúgy számot kell vetni azzal, hogy a befogadók és értelmezők a képekről is szövegekben beszélnek. Ezek szerint a kép mégiscsak megfeleltethető a szövegnek?

Az is fontos kérdés: mi történik, ha az ember a két médiumot eloldja egymástól. A kettőjük révén megalkotott mű elveszíti jelentését? Vagyis a kép csak illusztrál-e, s nélküle a szöveg ugyanúgy érthető marad, vagy hozzáad a szöveghez egy újabb jelentést, s így együtt olyan értelmet alkotnak, melyet a szöveg önmagában nem tud létrehívni.

A kép és szöveg viszonyának a kérdése ma azért is különösen aktuális, mert az újmédia, a különböző médiumok egymásra hatása és kombinációja határozza meg korunk mindennapjait, determinálja valóságtapasztalatunkat és percepcióinkat mintázatainkat. Sőt sokan képi fordulatról beszélnek. A kép és szöveg viszonya tehát ma nem csak művészeti kérdés. Együttes hatásuk specifikus recepciókompetenciát követel meg a befogadótól – a mindennapi életet befolyásolni akaró reklámoktól kezdve a honlapok vizualitásán keresztül az interaktív kiállításokig.

Kötetünkben a konferencián elhangzott előadásokból válogattunk.

*Lakner Lajos, Süli-Zakar Szabolcs,
Szabó Anna Viola, Szoboszlai Lilla*

„Imádott ilyen nagy, széles mozdulatokat tenni” Privát fotó és az emlékezés narratívái

„A kultúra, miként a nyelv – kezdi Carlo Ginzburg a történelmi „sűrű leírást” sikerre vivő könyvében¹ – latens lehetőségek távlatát kínálja az egyénnek, egy olyan, rugalmas és láthatatlan ketrecet, melyben a feltételekhez kötött szabadságot gyakorolhatja.” Az alkalmi kultúraváltás pedig, például az iskoláztatás, a tanulmányút, folytathatjuk Ginzburg gondolatát, ezen latens lehetőségeket körvonalozottakká teheti, hogy a tapasztalatokból a feltételes szabadság újragondolása elinduljon – avagy az elvesztett lehetőségek fájdalma rakódjon le.

A történet, amelyet szeretnék elmesélni, még számomra sem teljesen körvonalozott. Évtizedek óta foglalkozom családi fotográfiák vizsgálatával, s oktatom e tárgyat a Miskolci Egyetem kulturális antropológia szakán. Ugyanakkor az elmúlt esztendőben lehetőségem nyílt néhány – mondjuk így – alkalmazott antropológiai kezdeményezésre a miskolci városi múzeumban. Ezek egyike volt a Bán Ildikó alapította Felföldi Táncarchívummal való együttműködés. A táncarchívum a színpadi mozgásművészet archiválásán túl kiterjeszti figyelmét mindazon intézményekre és személyiségekre, akik a tánc oktatásával, gyakorlásával, előadásával állnak kapcsolatban, azaz egy város, egy régió sajátos kulturális szegmensének komplex leírásáról ígéri.

A táncarchívum munkálatai során számos kutatómódszertani kérdés került elő. Elsősorban az: mit gyűjtünk, ha maga a legfontosabb forrás, a tánc nem archiválható, a létrejöttének pillanatához kötött, akkor és ott érvényes? Még egy filmfelvétel vagy egy videó is csak dadogó beszámoló a mozgások logikájáról és poéziséről. De esetünkben aligha számíthatunk akár csak ilyen forrásokra. S ha újságkivágásokból, fotókból és beszélgetésekből áll majd az archívum, lehetőséget kínál-e annak megválaszolására, milyen volt egy sajátos, nehéz sorsú közép-európai középváros táncművészete az emlékezés számára feltáruló időszakban? Ez a kérdés töredékesen válaszolható meg, ám találhatunk helyette más, árnyaltabb kifejezhető problémát: egy város, egy régió táncművészetének lehetséges vizsgálatát, az azt megformáló személyiségek pályaképét, s ezáltal főként bizonyos történelmi toposzok érvényességének vizsgálatát.

¹ Carlo GINZBURG, *A sajt és a kukacok; Egy XVI. századi molnár világképe*, Bp., Európa, 2011², 32.

Ez utóbbi szempontra a kutatás tanácsadója, Kunt Gergely történész mutatott rá az első interjúk tanulmányozása után. A társasági tánc szerepe a Rákosi-korszakban vagy a néptánc-mozgalom kontinuitása a Gyöngyösbokrétától a táncházakig föltárja, hogy a nagytörténelem dátumai és a lokális társadalomtörténeti mozgások, törésfelületek, mentalitások változásai nincsenek szinkronban egymással.

Elfogadva jelen konferencia vizsgálódási szempontjait, fordítsuk mostmár figyelmünket az archiválás során kezünkbe került fotográfiákra és szövegkörnyezetükre. Vegyük kézbe a képek egy konkrét csoportját, s próbáljuk elgondolkodni arról, hogy milyen kulturális, szakmatörténeti, élettörténeti összefüggésekben szólnak meg a vizuális üzenetek.

A következő három fénykép kicsit ügyetlen, házilagos eszközökkel véghezvitt képmanipuláció. Egy-egy táncos mozdulatot kiragadtunk kontextusából, s megpróbáljuk leírni csupán azt, amit látunk. Bán Ildikó táncpedagógus kommentárja a fotókhöz a következő:

„Minden ízében táncos testet látunk. Vékony, gyönyörűen megmunkált izomzat. Hosszú nyak, hosszú végtagok. Teste a kor klasszikus balett 'testigényének' is megfelelt volna. A fotókon minden 'megállított mozdulat' elmondható, leírható, felismerhető. Tisztán kivitelezett mozdulatok, helyes testtartással. [1. kép] Az első a fotó alapján nagyon egyszerű mozdulatnak tűnik. Lábujjhegyre áll valaki, felteszi a karját és a kép kedvéért mosolyog. De nem ez történik. Egy fordulat indítását vagy érkezését láthatjuk. Tehát lendületben van. Ha ez a kép valóban lendületben elkaptott, csak abban az esetben készülhet ilyen tiszta 'pózfotó', ha a táncos nagyon tudatosan, úgynevezett jó testtudattal rendelkezik. Ura a saját mozdulatainak és testének. [2. kép] A második képen a fotós az ugrás érkezésének pillanatát kapta el. Mozdulatisművészeti szemszögből tökéletes szabad karhasználat. A karon kívül a mezítlábasság árulja el, hogy balettről szó sem lehet. Isadora Duncan óta ez a szabad tánc egyik jelképe. A harmadik mozdulat a legösszetettebb. Off balance helyzet. A stabil állásból kidőlve, csak az egyik lábon áll az is relevé-ben, vagyis a teljes testet egy kis ponton tartja meg, féltalpon. Másik lába a levegőben. Mindez a derékból mély hátrahajlással megdöntve, karjai a háta mögött feszesen. Szakmai szemmel látható az is, hogy a mozdulat vége biztos siker. A megfelelő izmokat feszíti ehhez a 'fotó pózhoz', hogy ezt a nagyon látványos mozdulatot esés nélkül esztétikusan végrehajthassa. Könnyed, nem vegyül bele semmilyen 'izzadság szag'. Elgondolkodtató, hogy abban a korban, ahol nem készíthettek sorozatfotót és az expozíciókkal is takarékoskodtak, hogy sikerült ennyire tökéletes mozdulatképet készíteni. [3. kép]”

Következzen néhány analógia a netről [4–5. kép]: ilyesfajta felvételek bőségesen találhatóak a harmincas évek magyar fotóművészeinél, ahogy azt nyomon

követhettük épp ezen előadás elhangzásának idején két budapesti kiállításon². Mindkét tárlat az úgynevezett mozdulatművészettel foglalkozott. Ez a meglehetősen heterogén modernista mozgalom a klasszikus balett, a társasági tánc, a néptánc, a testnevelés, s tágabban a polgári testkultúra megmerevedő formáit bírálva Dalcroze, Duncan, Mensendieck, Lábán kezdeményezései alapján tudományos, egészségügyi, oktatási és mozgalmi érvekkel és tapasztalatokkal a mozgás új lehetőségeit kereste. Magyarországon Dienes Valéria, Madzsar Alice, Szentpál Olga és Berczik Sára a mozdulatművészet iskolateremtő mesterei. Az elsőnek bemutatott három fotó a harmincas évek bármelyik iskolájában készülhetett volna. Nagyon hasonló felvételek maradtak fenn például Etiről, Nagy Etelről [6. kép], Kassák Lajos nevelt lányáról, akinek rövid életét Vas István író örökölte meg drámai elevénységgel. Memoárjában így nevezi meg Eti céljait³: elképzelése szerint „a mozdulatművészetnek a test természetes mozgásából kéne kiindulnia [...] célja mindenki testének anatómiailag adott harmóniáját, azaz harmonikus lehetőségeit kifejleszteni. A mozgalom egyéni művészetének viszont ebből a természetes mozgásból, ebből az egészséges és általános testdinamikából kiindulva a modern tánc kifejező erejével és technikájával, de az affektáció elkerülésével kell eljutnia olyasféle magasrendű szépségig, amelyet a balett valaha, fénykorában, utoljára Gyagilev idején létre tudott hozni.” Az újítástól egy új klasszikus formához vezető út sokakat izgatott, így Berczik Sárát is⁴: „A tudatosan megalapozott technika nyitja meg az utat az új mozgásformák rendszerének szabad kibontásához”.

Tehát ahol most tartunk: egy jól kijelölt, a képek témájából következő, de a rendelkezésre álló narratíváktól független aspektusból elkezdjük a képleírást. A fotográfiák társadalomtudományi kezelésénél ez nem elegendő. Maga a képleírás is hiányos, és szükség lenne még a képtárgy, a konkrét fotográfia leírása, illetve a kép és a képtárgy közvetlen kontextusainak feltárása is. Lépünk azonban most tovább, mutassuk be a képhez rendelkezésre álló, adott narratívákat. Vázlatosan ismert a képen szereplő személy életpályáját.

Akiről ezek a felvételek készültek, Kovács Imréné Balogh Teréz (1922–2005) a táncos világban ismeretlen, nem jegyzik a mozdulatművészet mozgalmárai között⁵. Életének legnagyobb részét Hajdúböszörményben élte le. Apai nagyszülei kocsmárosok voltak, jövedelmező útszéli kocsmákat tartottak fenn Hajdúböszörmény és Debrecen között. Édesapja és annak fivére beiratkozott Pesten egy színésztanodába. Édesapja színész, táncos, táncpedagógus lett, s ugyanez volt a

2 *Elmozdulás. Munkáskultúra és életmódreform a Madzsar-iskolában*. Kassák Múzeum, 2012. június 23. – november 4. *Mozdulat. A magyar mozdulatművészet története és kapcsolatai 1902–1950 között*. Iparművészeti Múzeum, 2012. június 29 – szeptember 9.

3 Vas István, *Nehéz szerelem*, I, Bp., Szépirodalmi, 1983, 300.

4 <http://www.mozdulatmuveszet.hu/tartalom/mozdmuv/mozdl1.htm> [letöltés: 2013. 04.07.]

5 Az életrajzi adatok összegyűjtéséért köszönet illeti Fügeczkiné Balogh Máriát és Kovács Andrást.

mestersége édesanyjának is. Szülei Erdély és Pest után 1927-ben Hajdúböszörményben állapodtak meg. Két bátyja, Sándor és Géza is tánctanár lett. A nagyszülőktől az unokáig mindenki érintett volt a társastáncban és a néptáncban. Terézia – vagy ahogy a családban hívták: Teca – szintén Budapesten kapott szakmai képzést. 1939-ben végezte el a Tánc és Mozdulatművészet tanítóképző tanfolyamát. Berczik Sára volt rá nagy hatással, vele élete végéig kapcsolatban maradt. Teca azonban Hajdúböszörményben telepedett le, nem úgy, mint bátyjai. Tánctanárként először édesanyjával tanított párhuzamosan, majd a hatvanas évek után teljesen Teca vette át a böszörményi oktatást. A kultúrházban tanított. Oktatott versenytáncot, alapítója a helyi néptánc együttesnek. Pestre járt továbbképzésekre, gyerekeket kísért versenyre. Férje a téészből volt könyvelő. Szabadidejében jógázott. Két gyermekük született, egyikük sem folytatta a család tánctanári hagyományát. Fia Debrecenben tanár, édesanyja halálakor ő rendezte annak életrajzi adatait.

Tehát ahol most tartunk: a két narratíva, a fellelhető vázlatos életrajz és a szakmai képleírás között jelentős szakadék tátong. Az adatsor az életét a körülményekhez igazító, alkalmazkodó személyiséget ír le. A fotókon a szabad táncba teljes személyiségét belevívő, jól felkészült, nyitott, újító személyiségre tekintünk szakszerűen elkészített felvételeken. A szakadék az *életút*, azaz az adott társadalmi környezet által létrehozott konstrukció, látens keret, illetve az *élet-történet*, a megélt, szubjektív, szimbolikus funkciókban megnyilvánuló narratíva között feszül. A családi hagyomány, az anyai szerep, a helyben elfogadott táncpedagógusi magatartás, s még a nagytörténelem is markánsan formálta az életutat. A fotókon illúzióként felbukkanó mozdulatművészetet, mint az imperializmus egyik jellemző irányzatát, a rothadó kapitalizmus egyik művészeti bomlástermékét 1948–50-ben betiltották, s teljes rehabilitációjára valójában ma, az említett két kiállítással került csak sor. A vágyakat, személyes célokat és a konfliktusokat megfogalmazó élettörténeti beszámolót már nem kaphatjuk meg Teca nénitől, más források, családtagok beszámolóit állnak rendelkezésünkre. Ezek egyikében, a Fügeczkiné Balogh Mária 70 esztendő miskolci táncpedagógussal, Teca unokahúgával készült interjúban bukkan föl az a motívum, hogy az itt idézett képeket és még további néhányat nagynénje egész életében nézegette, ezeket függesztette ki böszörményi lakásában a zongora melletti falon. S a diszkrepancia még csak növekszik, ha a házilagosan retusált fotók helyett az eredetiekre tekintünk rá a falusias udvarral, a tyúkokkal, a porral, a motorkerékpárral [6–8. kép]. Teca 1939-ben pesti végzésének évében odahaza, a böszörményi ház vagy a bodaszőlői tanya udvarán beállva készítette ezeket a képeket privát fotóként.

Ami a két narratíva alapján különösebb pszichologizálás nélkül is sejthető, azt egy harmadik narratíva, a Fügeczkinével készített szakmai interjú meg is erősíti: „Teca szerette volna a mozdulatművészetet tanítani, ám ahogy akkor mondták Böszörményben ‘de hűlye ez a nő’. Az ottani ‘világ’ másról szólt. Mégis, Teca

később is szeretett ilyen nagy, széles mozdulatokat tenni, a mozdulatművészetből átvett ugrásokat viccből alkalmazni. Különben szigorúan betartotta a szabályokat, hisz valójában ezt a szabadságot egyik akkori táncstílus sem engedte. A mozdulatművészet által elvetett klasszikus balettet is a későbbiekben sikeresen oktatta gyerekeknek.” Kisiklott, boldogtalan ember lett volna Teca? Az emlékező így folytatja: „életteli teli, vidám, szép nő volt. Mindenki ismerte a városban. Társaságban kérésre a zongorához ült és társastánczenéket játszott [9–10. kép]

Tehát ahol most tartunk: összefűztünk pár családi fotót valamint a leírás és emlékezés néhány, nyelvileg nagyon különböző, de egyként képeinkre vonatkozó narratívájával. Hagytuk, hogy ezen források együtteséből kirajzolódjon a képértelmezés, s azon keresztül az élettörténet egyik kulcsmozzanata: az életvilág felüggesztett kritikájából hogyan válik gyerekeket szórakoztató ugrándozás.

Korábbi kutatásokban találunk nem egy példát történeti, biografizált személyiség kapcsán vizuális életút összeállítására. Ezen esetekben egy-egy tudós szerkesztő mozgósította a családi és közéleti fotótárat, s a válogatott, összerendezett képanyagot az életpálya alapján képaláírásokkal látta el. Néhány kivételes esetben még arra is akad példa, hogy maga a híres ember mondja el képes-szöveges élettörténetét: ilyen volt például sok évtizede az Új Írás folyóirat *Pályám emlékezete* sorozata. Arra is akad példa, hogy egy hétköznapi ember élettörténetét rögzítse a kutató privát képek nézegetésével, s ennek során narratív interjú készítésével. Az ilyesfajta, vizualitásra támaszkodó narratívák természetükből adódóan ritkán kerülnek publikálásra, inkább szakdolgozatok részei. Hasonlóan kevésbé jutnak el a nyilvánosságig a megszerkesztett családi albumok. Ez esetben általában a család egy tagja, mint afféle naiv antropológus egybegyűjti, szerkeszti és kommentálja a családtörténet egy szakaszát. Ezen albumokhoz más forrás ritkán áll rendelkezésre, így sorsuk idővel egy poros múzeumi raktárzug, a bolhapiac vagy egy szemetes edény. A mi esetünkben nem a szerkesztő, s nem is az élettörténet megélője szólalt meg, hanem különböző indíttatású és nyelvi szerkezetű források széles körét próbáltuk bevonni, hiszen a Teca nénihez hasonló köztes személyiségeknél általában bőséggel áll rendelkezésre kiaknázatlan lokális narratíva és adatoltság. A rendelkezésünkre álló források egymást értelmezték, így a szerkesztő feladata ezen értelmező logika felismerése volt. Az ilyesfajta elemzés számára izgalmas kihívás egy konkrét, sűrű fotográfia rétegeinek szétválasztása, a tér- és időkeretek elkülönítése. Van esélye megragadni a kép készítőjének, alanyának és elgondolt nézőjének tapasztalatait, hogy ezáltal kirajzolódjék egy lokális életvilág. Most azonban inkább azon lehetőséggel éltünk, hogy egyazon fotó többféle szakmai olvasattal rendelkezik, másként látja egy-egy specialista szeme. Egy képsorozatnak egészen más elemi hordoznak jeleket és tartalmakat mondjuk a meteorológus, a divattörténész vagy az ortopéd orvos számára. Jelen előadásunk újdonságának az esettanulmány érdekességén túl talán ez tekinthe-

tő, a szakértői narratíva összeolvasása az élettörténet szimbolikus megnyilvánulásaiival.

S ha Ginzburggal kezdtük, zárjuk a szellem régészetének másik meghatározó szerzőjével, Foucault-val⁶: „a tudás egyetlenegy formájába kell befogadni mindazt, amit valaha láttak vagy hallottak, amit a természet vagy az emberek elbeszélnek a világ, a hagyományok és a költők nyelvén”.

⁶ Michel Foucault, *A szavak és a dolgok; A társadalomtudományok archeológiája*, Bp., Osiris, 2000, 60.

Illumináció, illusztráció, reprodukció – kép és szöveg viszonya a 19. század második felének magyarországi folyóirat illusztrációjában

Kép és szöveg viszonya

Kép és szöveg viszonya amióta kép és szöveg létezik, szoros. Akkor is, amikor még kézzel írott szövegeket illusztráltak, pontosabban „illumináltak”, ami a szöveg képekkel történő „megvilágítását” jelentette. A szóhasználat is érzékelteti a kép – többé vagy kevésbé – alárendelt szerepét.

A 19. században kép és szöveg egyre inkább azonos jelentőségűvé vált, mi több, a kép, az illusztráció akár önmagában, szöveg nélkül is élvezhető volt. Jó példák erre az egyre nagyobb számban megjelenő ország-, illetve városismertetések önálló tájképként, illetve városlátképként elterjedt illusztrációi.¹

Utalva a cím harmadik kifejezésére, a reprodukció a 19. században sikeres és közismert kompozíciók, képek oktató, ismeretterjesztő célú fölhasználását jelentette. E háromra, mint kép és szöveg változó viszonyát érzékeltető képtípusokra keresünk a továbbiakban példákat.

Vizkelety Béla (1825–1864): A Hunyadi-ház diadalünnepe, 1857

Vizkelety a temesvári jogászhallgatóságot 1855-ben bécsi akadémiai tanulmányokkal váltotta fel. A Nemzeti Színház jelmeztervezőjeként kezdett el viselettörténettel foglalkozni, korábbi forrásokat megismerve, történeti gyűjteményeket tanulmányozva vált történeti sorozatok alkotójává. A Vasárnapi Ujság rajzolójaként is elsősorban történeti témák ábrázolásával foglalkozott, s később fényképészként is hasznosította jártasságát a viselettörténetben.

¹ Talán a legismertebb 19. századi magyarországi példa Ludwig Rohbock (1820–1883) nürnbergi rajzoló Magyarország és Erdély eredeti képekben című kötete Hunfalvy János szövegével (Darmstadt, 1860.), amelyet a szakma és a közönség egyaránt rajzolója nevével emleget, és a szöveget író földrajztudós neve és személye emellett háttérbe szorult. (HUNFALVY János, Ludwig Rohbock, *Magyarország és Erdély eredeti képekben*, Darmstadt, 1860.)

A Napkelet [1857–62] jutalomképeként jelent meg 1857-ben az a nagyméretű (63 x 88 cm) litográfia, amelyet Franz Kollarz [1829–1894] rajzolt kőre, és Reiffenstein és Rösch bécsi intézetében nyomtattak.²

A Hunyadi-ház diadalünnepé mellett további három litográfia is készült: Mátyás az igazságos, Bátori István lengyel király bevonulása Krakkóba, Egervár hősi megvédése címekkel. A négy kőrajzot három évvel később Vahot Imre albumban adta ki.³ Ez a vállalkozás teljesen szokatlan volt: a képek illusztráció szerepe ihletővé vált, s az egyes kompozíciókhoz költemények születtek.

A legismertebb és legkedveltebb a Hunyadi-ház diadalünnepé című litográfia lett. Az album egyik szerzőjének, Székely Józsefnek Vahot Imréhez írott sorai kifejezik, miért: „Engedd azonban a Hunyadi-ház diadalünnepét...nem történeti, de eszményképnek tekintenem, mert ellenkező esetben az arcképekre nézve – tán a Hunyadi Jánosét is alig véve ki – mind nagyobb történeti hűséget kellene követelnem, mind pedig azon tévedést kiigazítanom, mintha Kapisztrán valaha Vajdahunyadon lett volna...Vizkeleti a Hunyadi-ház kihaltja után készült arcképeket vette mintául, melyek Teleki Józsefnek a Hunyadi-házról írt történetében a legválogatottabb példányok után igen jó metszetekben jelentek meg. Ezekkel egyező a Vigyázó gyűjteményben található arcképe Hunyadi Jánosnak, s a gróf Andrászi György által fölfedezett öregkori arcképe Szilágyi Erzsébetnek, mely képünkön természetesen fiatalítva van.”⁴ Ez az „eszménykép”, az allegorikus ábrázolás minden olyan elemet tartalmazott, amely a művész és a közönség számára egyaránt fontos volt. Ilyennek számított a hitelesség, amelynek igazolása volt az előképek pontos megnevezése. Más kérdés, hogy amit a 19. század közepén hitelesnek tartottak, valóban az volt-e. A források fentebb idézett felsorolása ezt látszott bizonyítani, ám épp „a gróf Andrászi György által fölfedezett” Szilágyi Erzsébet portré története világítja meg, milyen tévedések is emelhettek hiteles, egykorú forrás rangjára műveket.

A jelenleg Krasznahorka várában található, az Andrászyak gyűjteményéből származó képek közül a legkorábbi egy sokáig azonosítatlan, titokzatos mellkép: jóllehet Mihalik József 1912-es leltára már Jacopo Barbari [1445/50–1516 előtt] velencei művész, később németalföldi udvari festő szignált és 1500-ra datált fára festett olajképeként Oswald angolszász vértanú király ábrázolásaként említi, a hagyomány – egy téves azonosítás következtében – sokáig azt tartotta róla,

2 Felirata: E kép tervezője s kiadó tulajdonosa Vahot Imre. Eredetijét szerző s olajba festette Vizkelety Béla [Pest, 1857.]

3 Magyar Történelmi Képcsarnok. A Vizkeleti B. által rajzolt és Vahot Imre által kiadott....képek történeti és költői magyarázata. Kuliffay Ede, Lisznai Kálmán, Székely József, Szilágyi Sándor és Vahot Imrétől, Kiadta Vahot Imre. Pest, 1860. [KULIFFAY Ede, LISZNAI Kálmán, SZÉKELY József, SZILÁGYI Sándor, VAHOT Imre, *Magyar történelmi képcsarnok; A „Hunyadi-ház diadalünnepé”, „Mátyás az igazságos”, „Báthory István lengyel király bevonulása Krakkóba” és „Egervár hősi megvédése” című képek történeti és költői magyarázata*, kiad. VAHOT Imre, Pest, 1860.]

4 BASICS Beatrix, *A magyar történelemábrázolás problémái* [1848–1867], szerk. FÜLEP Ferenc, Bp., Magyar Nemzeti Múzeum, 1982 (*Folia Historica* 10), 52.

hogy I. Mátyás király édesanyjának, Szilágyi Erzsébetnek az arcképe. Olyannyira közismertté vált ez a feltételezés, hogy az 1850-es évek végétől számos grafika készült e festményt másolva Szilágyi Erzsébet „eredeti” képmásaként, s még a Vigadó főhomlokzatának domborművei is ezt utánozzák.

Teleki József a Hunyadiak korát bemutató 13 kötetes munkájának utolsó előtti, 1857-ben megjelent kötetében látható Barbari festményének acélmetszet változata, s az akkor nagyra becsült tudományos feldolgozás illusztrációjaként hitelessé tette az ábrázolást. A velencei festő képmását először 1846-ban tekinthette meg nagyobb közönség az orvosok és természettudósok kassa-eperjesi vándorgyűlésén. Pulszky Ferenc ekkor a képen látható, csőrében gyűrűt tartó hollót a Hunyadiak címerében feltűnő motívummal azonosítva írta meg a vándorgyűlés évkönyvében, hogy ez a kép Szilágyi Erzsébetet ábrázolja. Mikor aztán 1882-ben, a Gömör vármegyei művészeti és régészeti kiállításon ismét szemügyre vehette az Andrássy Dénes gróf által kiállított képet, rájött tévedésére, hiszen Mátyás anyja nem tarthatott kezében koronát és a jogart, s a fejét övező nimbusz valamint a kezében tartott palmaág kétségtelenné teszik, hogy szent és uralkodó az ábrázolt, és nem nő, hanem férfi portréja. (A fején viselt turbánszerűen felcsavart fekete fátyolt Pulszky női viseletnek tartotta.) De hiába tette közé a kiváló szakember, akkor már a Magyar Nemzeti Múzeum igazgatója tévedésének módosítását, a festményt még sokáig mintaként használták Mátyás király anyjának ábrázolásához. S úgy tűnik, első, széles körben elterjedt felhasználása a Teleki kötet acélmetszet portróját másolva épp Vízkelety litográfiája, a Hunyadi-ház diadalünnepe.

Vízkelety három évvel a Magyar Történelmi Képcsarnok megjelentetése után még nagyobb vállalkozásba fogott, amellyel jelentős és híres elődök műveit követte. Batizfalvi István (1824–1899) evangélikus főgimnáziumi tanár szövegét illusztrálva Magyar vezérek és királyok arcképcsarnoka címmel készítette el a középkori krónikák, majd az 1663-ban megjelent kötet⁵ mintájára saját uralkodói arcképcsarnokát, amely mind szövegében, mind képeiben a kétszáz évvel korábbi kötetet utánozta. Ám amilyen nagy hatású volt a Nádasy féle Mausoleum, olyan kevésbé ismert mára Batizfalvy-Vízkelety kötete.

Míg Vízkelety kőrajzai irodalmi műveket ihlettek, Pálffy Lipót saját tollrajzához készített irodalmi művet. A bonyolult kompozíció értelmezését nem bízta a véletlenre, magyarázataiból jó évtized múltával jelent meg a kiadvány.⁶ Pálffy nevelője, későbbi barátja Ipolyi Arnold volt, akinek 1854-ben megjelent Magyar Mythologia-ja nemcsak Pálffy-Daun Lipót, hanem a korszak festői számára is a témák kézikönyve lett. Ipolyi 1846 júliusától szeptemberig volt udvari káplán Stomfán, a

5 Franciscus Comes NADASDY DE FORGACS, *Mausoleum ... Regni Apostolici Regum et primorum militantis Ungariae Ducum [etc.] Cum versione operis germanica*, Norimbergae, Michael et Johannes Endteri, 1663.

6 PÁLFFY-DAUN Lipót, „A magyar haza története” című kép magyarázata; *Kivonatolva Ifj. Erdődi gróf Pálffy Lipót kéziratából*, h. n., 1868.

családi birtokon, majd a közeli Zohoron plébános – ekkor is felügyelte az ifjú Pálffy grófok neveltetését. Az 1849–53 közötti tanulmányok a bécsújhelyi katonai akadémián nem sok nyomot hagytak az ifjú grófon. Párizsban Gustave Doré-nál, majd Münchenben Karl von Piloty osztályában tanult egy ideig, majd ahogy maga megfogalmazta, Erdélyben folytatott „tájképi és népismereti tanulmányokat”. A rajzolás és festés vált élete legfontosabb tevékenységévé, s Vízkeletyhez hasonlóan a régi források tanulmányozása foglalta le leginkább. A Népszínház számára díszleteket és jelmezeket tervezett, híres és sikeres lett.

A magyar történelem szimbolikus épülete című tollrajz is inkább afféle színpadkép, jelmezbe öltöztetett szereplőkkel.⁷ A magyarság történelmének kiemelkedő eseményei, illetve személyiségei megjelenítése által összefűzött kompozícióban kívánta a rajzoló érzékeltetni a nemzet dicső múltjának, sőt akkori nagyságának eszméjét. Egy tájba helyezett, fantasztikus, gotizáló, díszletszerű építmény-együttesbe rendezte el az egyes jeleneteket, s a tájháttérnek is a különböző tárgyakhoz kapcsolódó szerepe van. Az építmény fiáléin, tornyocskáin, fülkéiben történelmünk kiemelkedő alakjainak szobrai állnak, a párkányokon és oromzati díszeken az uralkodó nevei pajzsokra írva, alattuk az uralkodásuk éveit, nevezetes csatáik dátumait. Az épület maga szigorúan szimmetrikus, az egyes részeket lépcsősorok, erkélyek, folyosók kötik össze. Alant a mellvédre vésvé a nagy magyar költők neveit, alattuk idézet Kölcsey Himnuszából, mintegy a mű mondanivalójának összefoglalásaként. A mellvédtől lépcsősor vezet az épület belseje felé, középen Pálffy nagy kortárs példaképének, Széchenyi Istvánnak Hans Gasser féle mellszobrával. Fölötte II. Rákóczi Ferenc tekint ki a bécsújhelyi börtön ablakán, Kétoldalt két kapu, felvonóhíd-dal, bal szélén Zrínyi kirohanása, jobb oldalt Buda visszafoglalásának jelenete. Az emeleti középső loggiáról a korabeli Budára és Pestre nyílik kilátás, a Dunán átívelő Lánchíddal. A bal oldali nyitott oszlopos loggián Nagy Lajost és visegrádi udvarát, a jobb oldalin Mátyás királyt, Kinizsit és vitézeit pillanthatjuk meg Nándorfehérvár látképeivel. A következő szint középső részén Bánfi Lukács esztergomi érsek sújtja átkával az oltárnál II. Lászlót. Egészen fönt balra Géza fejedelem keresztelése, gótikus templomtérben, jobbra pedig hasonló teremben az Aranybulla átadása.

Pálffy mindenhez fűzött magyarázatot és indoklást a rajzhoz készült írásában: „Ezeréves történetünk általános festésénél vezéreszméül azon véres és folytonos harcokat kellene vennem, melyek a bevándorlástól kezdve, ... egész a jelenkorig, mint veres fonál húzódnak keresztül. E harcok és küzdelmek indoka nagyrészt az alkotmány és a nemzeti szabadság...” – fogalmazza meg bevezetőjében. Ezután az egyes századok „szellemét” írta le, kezdve a 19. századtól, jelenkorától, visszamenve egészen a „bevándorlási korig”, a 9. századig. Az elemzések után a képek részletező magyarázata következett, amire valóban szükség volt, mivel a túlszűfolt kompozíción csak a szöveg segítségével ismerheti ki magát a néző. E

⁷ Szépia és tollrajz, papír, 57,8 x 75,5 cm, MNM TKCS ltsz.: 28/1950 Rajz.

szöveg jegyzetei érzékeltetik azt is, hogy miféle és mennyi forrást használt Pálffy a tájékozódáshoz műve elkészülte előtt. Írása egyúttal értekezés a magyar építészet, valamint a fegyverek történetéről.⁸

Pálffyt élete végéig foglalkoztatta egy magyar művelődéstörténeti sorozat terve, 15 jelenettel a honfoglalástól az akkori jelenkorig. Az ezredéves ünnepekre a témákat élőképekben tervezte előadatni, a felidézett korszakoknak megfelelő zenekíséret mellett. A 19. század folyamán több hasonló terv készült, Mednyánszky Alajostól Székely Bertalan Halászbástya kartonjaival bezárólag, de a Vahot-Vízkelety album is ezek közé sorolható. Pálffyt képzettsége és kutatásainak alaposága ellenére a kritika afféle műkedvelő arisztokratának tartotta, ez olvasható ki a korszak mindenható ítésszékének soraiból is. Keleti Gusztáv így írt róla az 1866. évi Képzőművészeti Társulat kiállításáról: „A vendégművek sorát egy igen sajtóságos és komplikált mű rekeszti be: A magyar nemzet történeti képlete ifj. gr. Pálffy Lipóttól...az ilyenmű tollrajz nem egyéb szelleműs játéknál..”

A sorozat ötlete még 1899-ből származik, Wlassics Gyula vallás- és közoktatásügyi minisztertől.⁹ Egy évvel később az Országos Képtár kiállításán külföldi példákat mutattak be. A műfaj nem volt ismeretlen korábban Magyarországon sem. Hogy csak egy jelentős előzményt említsünk, Orlai Petrics Soma, Than Mór, és számos kortársuk Eötvös József közoktatási reformjának keretében kapott állami megbízást az iskolai oktatásban használni szánt képek elkészítésére. Eötvös az oktatás színvonalának emelésére kívánta használni ezeket.¹⁰ Eötvös programjának részeként 1872-ben Pauler Tivadar kultuszminiszter rendelte meg a képeket, összesen negyven darabot a mindennapi élet, a különböző foglalkozások és munkák, valamint természetrajz köréből. Kezdetben az 1913-as sorozatot is ilyen széles tematikával tervezték, és a felkért szakértők huszonöt történelmi, tizenkét földrajzi és néprajzi, valamint hat régészeti jellegű képtémát határoztak meg. A számokon és arányokon egy ideig még folyt a vita a föltekert szakemberek körében.

1901-ben végül minisztériumi megbízással meghívott művészek – közöttük Benczúr Gyula, Lotz Károly, Vajda Zsigmond, Bihari Sándor, Körösfői Kriesch Aladár, Vágó Pál, Zemplényi Tivadar – véleményezték a tervet. A bírálatot összehívó, a kiadvány gondját viselő Koronghy Lippich Elek miniszteri osztálytanácsos így vélekedett tervezett a sorozatról:...”a politikai és kultúrtörténetnek elvont eszméi körül cselekmény nélkül csoportosuló jelenetei nem lehetnek tárgyai az elemi iskolai falképeknek. Ne szöveg-illusztrációt, ne tételes, politikai históriát ab-

8 Basics Beatrix, *Pálffy Lipót rajzai a Történelmi Képcsarnok gyűjteményében*, Bp., Magyar Nemzeti Múzeum, 1991 [Folia Historica 15], 25–55.

9 Basics Beatrix, *Egy magyar történelmi faliképsorozat a Történelmi Képcsarnok gyűjteményében*, Bp., 1993 [Folia Historica 18], 213–222.

10 Szabó László, *Iskolai szemléltető képek 1872-ből = Aranyérmek, ezüstkoszorúk: művészkultusz és műpártolás Magyarországon a 19. században*, szerk. Sinkó Katalin, Bp., Magyar Nemzeti Galéria, 1995, 100.

rázoljanak azok a képek, hanem tisztán etikai alapon, válogassák ki nemzetünk viszontagságos történetéből azokat az eseményeket, amelyek a nagy léleknek, a hazafiúi nemes érzelmeknek, és az önfeláldozás erényének örökké lelkesítő és nemesítő példáit tárják föl az utókor előtt.” Ez a megfogalmazás ismerős, korábban Vízkelety, majd Pálffy Lipót hasonló módon írta le fentebb tárgyalt műveik terveit. Furcsának tűnhet a mostani sorozat esetében azonban az, hogy a megrendelő, a miniszteri tanácsos meglehetősen pontosan megfogalmazta a művészi kivitelezésre vonatkozó elképzeléseit, vagy inkább elvárásait is. Fő szempontjai e tekintetben a következők voltak:

- Az iskolai képeken a nehéz áttekintésű, népes csoportok kerülendők.
- Az alakok és tárgyak síkszerűen, árnyékolás nélkül ábrázolandók.
- A festés 3–4 színnél ne legyen több és határozott, biztos rajzhoz igazodjanak..
- A stilizálás a csoportosításban, a mozgásban és a színekben egyaránt kívánatos.
- A kép általános színvilága világos legyen.
- Általában véve a rajz határozottsága és biztonsága mellett, a kifejezés eszközei a lehető legegyszerűbbek legyenek.

1901 áprilisában megjelent a miniszteri pályázat a történelmi faliképekre, s a kiírás hét témát jelölt meg: Árpád pajszra emelése, A honfoglaló magyarok átlépi az ország határát, Asztrik átadja a koronát Szent Istvánnak, Szent László megszabadítja a fogoly leányt, Könyves Kálmán a meghódított magyar tengerpartvidék hódolatát fogadja és megerősíti a dalmát városok kiváltságait, IV. Béla és a tatárjárás, A morvamezei csata.

A pályázatra beérkezett 120 x 90 cm méretű, tetszőlegesen fekvő, vagy álló formátumú képeket az Iparművészeti Múzeumban mutatták be a közönségnek. A jeligés pályázatokat benyújtó művészeket nem minden esetben sikerül már azonosítani, s ezt a fordulót végül sikertelennek minősítette a minisztérium. A következő kiírás már tíz témában várt műveket, s a történelmi témák időhatára is bővült, azonban ez is sikertelennek bizonyult. Egy évtizedig szünetelt a folytatás, míg végül konkrét, személyre szóló megbízással sikeres és eredményes lett a terv. Helbing Ferenc (1870–1958), az Iparművészeti Iskola tanára kapta a feladatot, hogy a húsz lapból álló színes litográfia sorozat kivitelezését irányítsa, s maga is részt vegyen benne. 1913–15 között jelentek meg, mindegyikük egy-egy korábbi közismert kompozíció másolata, illetve feldolgozása, variánsa. A témák és alkotóik a következők voltak:

- Árpád pajszra emelése (Helbing Ferenc)
- Asztrik püspök átadja Szent Istvánnak a koronát (Raksányi Dezső)
- A IV. Béla hazatér a tatárjárás után (Kovács Ágoston)
- A magyarok megalapozzák a Habsburg Ház nagyhatalmát (Bottka Miklós)
- Nagy Lajos elfogadja a lengyel koronát (Helbing Ferenc)
- A nándorfehérvári diadal (Löschinger Hugó)

- Mátyás király Bécs előtt [Hegedüs László]
- II. Lajos tetemének megtalálása [Székely Bertalan]
- Szondi György [Lotz Károly]
- Az egri nők [Kovács Ágoston]
- Zrínyi Miklós hősi halála [Kovács Ágoston]
- Bethlen Gábor tudósai körében [Raksányi Dezső]
- Budavár visszafoglalása a töröktől [Benczúr Gyula]
- Zrínyi Ilona [Sándor Béla]
- Rákóczi vezér fő fejedelemmé választják [Bottka Miklós]
- Életünket és vérünket [Szentistványi Gyula]
- A Magyar tudományos Akadémia megalapítása [Bottka Miklós]
- Kossuth Lajos Cegléden [Udvarny Géza]
- Ferenc József a koronázási dombon [Szentistványi Gyula]
- Erzsébet királyné Deák Ferenc ravatalánál [Raksányi Dezső]

A képek közül egyetlen, Székely Bertalan 1861-ben festett történelmi jelenete került változatlan formában a sorozatba, reprodukcióként.

A képekhez magyarázó szövegek készültek, de a tanárok feladata volt a megfelelő irodalmi párhuzamok, szövegek kiválasztása.

Összegzés

Első példánk esetében a kép inspirálta szöveget, ez újdonság, a 19. század folyamán addig megszokottak épp a fordítottja, kivételesnek mondható. A második példánk képe és szövege egyazon szerzőtől származik, s nehéz eldönteni, irodalmi, vagy képzőművészeti alkotás-e inkább. Éppen ezért jól érzékelteti azt, amikor kép és szöveg egyenrangú, azonos fontosságú. A harmadik példa képeit a megbízó kiválasztotta, ám végül úgy töltötték be küldetésüket, hogy a felhasználók tetőzőlegesen szövegekkel együtt alkalmazták őket.

A vizuális tapasztalás nyelvi reprezentációjának kulturális antropológiai vetületéről

Témafelvetés

Kahenga 1974 szeptemberében, egy hétfőn, a Kongóban vendégelőadóként dolgozó fiatal antropológusnál, Johannes Fabiannal tett látogatást.¹ Az ország északi felében található Lubumbashi egyetemén az Egyesült Államokból érkezett óradó tanár a bennszülött gyógyító-varázsló Kahenga szolgáltatásait az őszi évszakban elszaporodó lopásokkal szemben remélt mágikus védelem érdekében vette igénybe. Ugyanis Kongóban ekkortájt, a Mobutu diktatúra, ha lehet ezzel a képzavarral élni, bár legprogreszívebb időszakát élte, mégis jellemző volt, hogy a száraz évszak végére, mikor a városokban a rendelkezésre álló élelem mennyisége látványosan csökkent, a rászorulóknak egy része lopásból fedezte szükségleteit. Fabian, aki ekkor kezdő antropológusként dolgozott Kongóban, azt remélte, hogy Kahenga a híres varázsló közreműködésének híre megy a környéken, és ez majd távol tartja a potenciális tolvajokat.

A Kahengával történt találkozást a szerző csak sokkal később, 2008-ban megjelent *Etnography as Commentary* című kötetében elemezte rendkívüli részletességgel. Fabian, aki a kortárs kritikai szemléletű antropológiaelmélet illetve ennek filozófiai háttérében jártas szakértő, a történetet az antropológiai munka elemzési és megértési stratégiája körüli viták részeként tárja az olvasó elé.² Amellett

1 Fabian, Johannes (2008), Fabian a kortárs kritikai szemléletű társadalomtudományi antropológia meghatározó szerzője. 1937-ben született Glogauban (ma Lengyelország), tanulmányait pedig Bonnban és Bécsben végezte, ahol filozófiát, teológiát, antropológiát és vallástörténetet tanult. 1962-ben Münchenben antropológiai és szociológiai tanulmányokat folytatott, majd 1963-tól Chicagóban folytatta tanulmányait, ahol 1969-ben doktorált. A jelen kötetben elemzett jelenet az 1973-as zairei tartózkodásához kötődik. Fabian egy évvel később professzori kinevezést kapott a connecticuti Wesleyan Egyetem antropológia tanszékére, majd 1980 óta az Amszterdami Egyetem Szociális és Kulturális Antropológiai Tanszékének vezetője.

2 Az antropológiában a kritikai fordulathoz vezető és a tudásterület egészére kiterjedő válságtapasztalat az 1970-es években bontakozott ki. Ennek elsődleges oka az antropológiai tudáshorizont fragmentálódása volt, ami a számtalan és egymással nem érintkező irányzat kialakulásában öltött testet. A kritikai fordulat lényegében a tudománytörténet részeként kidolgozott diszciplináris kánon, az alapfogalmak és az alapvető módszerek következetes felülvizsgálatát és a jelen körülményeihez való alkalmazkodást tekintette elsődleges céljának. A 80-as évek a fordulatban szerepet játszó szerzők (James Clifford, Herbert Marcus, Michael

érvel, egyébként összhangban az 1980-as években kiteljesedett kritikai szemlélet következtetéseivel, hogy az interpretációs feladat az antropológiában, más tudományterületektől eltérően, hermeneutikai értelemben mindig nyitott marad. Magyarán, az antropológiai megértés *verisimilitude* jellegű, ami azt jelenti, hogy a tárgyára vonatkozó ismeret a tényszerűségnek teljesen más minőségét tükrözi, mint általában a tudományok vagy más társadalomtudományok esetében. Az antropológiai megértés ráközelítő értelmű, de soha nem perfekt, faktikus tudás.³ Fabian Kahenga történetének elemzését elsősorban annak bizonyítására használja, hogy az antropológiában az olyan köztes írásforma, műfaj, mint a kommentár mennyiben lehet hasznos a tárgyra vonatkozó ismereteink sokoldalú kifejtésére. A kommentár Fabian felfogása szerint alkalmas arra, hogy a kutatói munka (tapasztalat) eredményeit közvetlenül, tehát a tudománytörténeti tradíció tehertételétől elvonatkoztatva jutassa érvényre. Definíciója szerint a kommentár egy szöveg meghatározott pontjaihoz fűzött értelmező megjegyzések sorozata, amely önmagában és a többi vonatkozó kommentárral összefüggésben árnyaltan képes feltárni a szöveg egymásba fűződő jelentésrétegeit. A tudományos szöveggel kapcsolatos várakozások, az egyértelmű és világos jelentés megfogalmazásának igénye mintha tökéletesen szembeállna a kommentár lényegével, amit a teljesnek gondolt szövegváltozat elkészítéséhez vezető út munkaállamosának szokás tekinteni. Fabian elképzelése szerint az antropológiai írás gyakorlatában a kommentár funkcionális és műveleti értékét éppen az jelenti, hogy az olvasó számára feltárja a jelentéskereső és jelentésalkotó értelmezői munka folyamatának lépéseit. Magyarán azt, hogy a szerző megállapításai mögött a személyes szaktudományi műveltség, az egyéni habitus és elsősorban a tudománytörténeti tradíció tehertételétől (kényszerpályáitól) befolyásolt egyéni következtető gyakorlat húzódik meg, mintegy elleplezve azt, amire maga a következtetés irányul. A kommentár az olvasó számára az értelmező szerep egy merőben újszerű lehetőségét kínálja. A megjegyzések töredékes sorozataként megjelenő, a tanulmányozott jelenséghez egy-egy meghatározott helyen és vo-

Fischer] amellet érveltek, hogy az antropológiának fel kell dolgoznia, hogy tárgya, a nem európai egyszerű kultúrák, egyszer s mindenkorra a globalizációs folyamatok eredményeként eltűntek. [Részletesen Biczó Gábor, *Az ismeretrepresentációs válság és kutatásetikai háttere a kortárs antropológiaelméletben*, Meditor Bioetikai Folyóirat 2011/1, 83–96.]

- 3 Az ismeretrepresentáció, pontosabban a reprezentálhatatlanság általános problémáit elegáns elemzésben foglalta össze Bernard Waldenfels a kortárs német fenomenológiai indítatású társadalomfilozófia doyenje. Waldenfels felhívta a figyelmet arra, hogy az „idegen” tudományos reprezentációjára szakosodott etnológia saját tárgymeghatározását illető nehézségei más tudásterületek, többek között a filozófia számára is tanulsággal szolgálhatnak. Cseppet sem nyilvánvaló ugyanis, hogy az „idegen” azonos azzal, akit az idegennek gondolunk. Ennek véleménye szerint a reprezentáció, az ismeret reprezentációjának fogalmában adott „többszólaláság” vagy jelentéstelítettség az elsődleges oka. (Lásd Bernhard WALDENFELS, *Az idegenség etnográfiai ábrázolásának paradoxonjai = Az Idegen*, szerk. Biczó Gábor, Debrecen, Csokonai, 2004.)

natkozásban a mélyfúrás igényével hozzáfűzött kommentár nem csak a szerzőt, de az olvasót is felszabadítja az értekező típusú, koncepcionálisan és fogalmilag zárt szakszövegekkel kapcsolatban kidolgozott olvasási kultúra konvenciói alól.

Fabian elképzelése szerint az etnográfia – tehát az eminens értelemben „idegen” kultúra leírásának tudományos kísérlete, melynek hiteles diszciplináris szintere az antropológiai munka – kommentárként történő elemzése okkal hozható kapcsolatba a dekonstrukció filozófiai igénnyel és elsősorban a filozófiai gondolkodás területén kidolgozott szemléletével.⁴

Jelen tanulmány szempontjából Fabian könyvének általános koncepciója innen-től már nem annyira érdekes, ám eredeti témánkhoz, a kongói varázsló az amerikai antropológusnál tett látogatásának leírasi kísérletéhez kapcsolódva fontos, hogy miként idézi fel az eseményt maga a szerző. Magyarán, elemzésünknek nem tárgya a kommentár Johannes Fabian értelmezésében kidolgozott elemzési funkcióinak és az ebben rejlő lehetőségek listájának összeállítására. Csupán a kiinduló történetre, Kahenga látogatásának leírására, illetve ennek körülményeire szeretnénk fókuszálni. Látnunk kell, hogy a szerző nagy ívű elképzeléseinek kimunkálását, az elemzés tárgyát egyetlen eseményhez köti. A hembra törzsbeli Kahenga nevezetű varázsló elhárító rítusával kapcsolatban megőrzött és rekonstruált emlékek, képek, összefoglalva emlékképek értelmezéséhez.⁵

Fontos tény, hogy Fabian elemzését a Kahenga féle rítus rögzítésével kapcsolatos három forrásra alapozta. Egyrészt az elemzés közvetlen tárgyát képező emlékeire [emlékképekre], másodsorban a helyszínről egykor készült rajzvázlatra és végül a varázslóval a szertartást követően hangkazettára felvett tematikus interjúszöveg módszeres feldolgozására.

A látogatás

Kahenga látogatása „a ház lezárása”, tehát a lopások megelőzését szolgáló elhárító rítus alkalmával nem az első találkozás volt az antropológus és a bennszülött között. Korábban Fabian, mivel felesége kezelhetetlennek tűnő migréntől szenvedett és a nyugati orvoslás minden praktikája megbukott gyógyításában, egyszer már sikerrel fordult Kahengához. Az eset kapcsán Fabian arról értekezett, hogy

4 A dekonstrukció a szöveg kizárólagos, definitív jelentésének elbeszélése iránti igény tudatos feladásából nőtt ki. A fordulat nem egyszerűen módszertani jelentőségű, hanem sokkal inkább az intellektuális stratégiában bekövetkezett változás. Az elsősorban a filozófia és az irodalom határterületére jellemző esemény a tudás és igazság fogalmának újragondolását – részleges relativizálását –, a hermetikus beavatottság élményének, mint kizárólagosan létjogosult szellemi célnak és a szöveghez tartozó jelentés feltárását lehetővé tevő előfeltételnek az elvetését jelentette. [Jonathan CULLER, *Dekonstrukció*, Bp., Osiris, 1997, 117–120.]

5 A hembák kongói őslakós népcsoport. Letelepedett életmódot folytató közösségeik falvakba tömörülnek és elsősorban manióka, kukorica és mogyoró termesztésével foglalkoznak.

miként és milyen feltételek mellett vált a hembra varázsló páciensévé, feladva előítéleteit illetve távolodott el a nyugati kultúra önképére jellemző kulturális, nota bene orvostudományi felsőbbrendűségbe vetett meggyőződésétől.⁶ Ehhez az antropológiai beállítódásra jellemző kulturális relativizmus szemléletére volt szükség, azaz arra, hogy képes legyen az „idegen” kultúra jellemvonásainak kizárólag saját feltételei szerinti elfogadására.⁷

A tolvajok elhárítását szolgáló „ház lezárása” rítus azonban merőben más eset volt, mint a gyógyító szolgáltatás igénybevétele. Itt a nyugati antropológus nem a bennszülött mágiikus erejének tulajdonított védelem tényleges hatékonyságában reménykedik, hanem a környezetében élőket közvetve akarja elrettenteni attól, hogy meglopják. Fabian könyvének első fejezetében az eseményt, mint fényképek minden részletre kiterjedő leírását adja elő olvasóinak. Kahenga megérkezése, előkészületei majd a rítus szöveges bemutatása az olvasóban képek egymást követő sorozatát hívja elő. A szöveg vizualizál, azaz látványként idézi meg a helyszínt, kísérlet arra, hogy az olvasó, amint Johannes Fabian az emlékezés folyamán, maga elé tudja idézni az eseményt. Vizsgáljuk meg a Fabian által az emlékezésben előhívott képeket, mint az antropológiai megfigyelés részeként elsajátított közvetlen tapasztalat rögzített alakzatait. Mondhatnánk azt is, hogy amivel itt találkozunk, a megfigyelő-antropológus retinájába több mint három évtizeddel korábban beleégett látvány, képkockák egymást követő sorozata, melynek szöveges reprezentációja a szerző egyetlen eszköze arra, hogy megértesse magát az olvasóval, láttassa vele a helyszínt és elmagyarázza álláspontját. Az emlékképek felidézésére épülő elemzés, zárójelben jegyezzük meg, írásstratégiai kényszer, amennyiben Fabian egyetlen fényképfelvételt sem készített a rítusról.

„1974 késő szeptemberében a száraz évszak a végéhez közeledett. A napok forróvá és felhőssé váltak, a mezők és kertek kiszáradtak, az élelem az eső megérkezése előtti hetekben a legkevesebb. [...] A megbeszéltnél éppen csak napfelkelte után – tehát mindig 6 óra előtt vagy után fél órával, lévén Lubumbashi alig valamicske távolságra az Egyenlítőtől – a Mpolo sugárúti kapu felől érkezett. Baba Marcel, a szakácsunk nyitott kaput Kahengának és én félúton találkoztam vele a ház felé. Meglepetésemre egy fiatalember társaságában volt [rokon és tanítvány mindaz

6 Johannes FABIAN, *Ethnography as Commentary*, Durham-London, Duke University Press, 2008, 3.

7 Franz Boas német származású amerikai antropológus, aki a 19–20. század fordulóján a modern szociokulturális antropológiai programadó szerzője. A történeti partikularizmus keretei között számos és napjainkig a tudomány művelésének előfeltételeként számon tartott alapelvet rögzített. A kulturális relativizmus az antropológus kutató magatartását meghatározó beállítódás, melynek lényege, hogy az „idegen” kultúra tanulmányozásának előfeltételeként a saját, bevett értelmezési sémákat felfüggesztjük azért, hogy a vizsgált közösséget saját feltételei szerint értelmezzük: minden kultúra magában hordozza megértésének kulcsát. Boas humanista és plurális antropológiai szemlélete szemben állt a rivális evolucionista szemlélet eurocentrikus fölényt képviselő pozíciójával.

később kiderült]. *Vagy ő, vagy a segédje valami ruhába csomagolt dolgot cipeltek, egy vagy két batyut, melyeket aztán a földre tettek, amikor üdvözöltük egymást.*⁸

A jelenet plasztikus leírása, a szereplők rövid bemutatását szolgálja. Az olvasónak nem nehéz maga elé képzelni a szárazságtól kókadtnövények között a fehér antropológust, aki a kertkapu felé igyekszik az érkező bennszülött gyógyító-varázsló köszöntésére. Mindazonáltal a jelenet megidézése, az emlékkép előhívása, amint arra maga Fabian is többször utal, egyszerre eredményez éles kontrasztot és valami alig magyarázható homályosságot. A harmincnégy éve megfigyelt jelenet és az ezzel azonosított kép pontos, mondjuk ki, minden kétséget kizáróan hiteles, tehát az apró részletekig megfeleltethető módon azonos leírása a szerző egy pillanattig sem leplezett véleménye szerint is kétséges vállalkozás. Nem csak azért mert az emlékezés reménytelen küzdelme a felejtés ellen kilátástalan harc, hanem azért is mert az ekphraszisz, vagyis a kép szöveggé váló megjelenítése csak részlegesen lehetséges.⁹ A következtetés csak felerősíti a magától értetődő kérdést: vajon az emlékkép és ennek leírása felfogható-e ténylegesen képként? Vajon nem azzal az egyébként Fabian írói stílusát belengő hangulat okozta alapvető csapdával állunk szemben, amit Claudio Magris az emlékezésben megidézett helyek leírását óhatatlanul eluráló nosztalgia alapvető funkciójának tekint? Jelesül, a szerző nosztalgiája nem éppen az elhomályosuló emlékképen keletkezett szakadások és „üres foltok” elleplezésének eszköze?

Fabian bizonytalanságai jól kiolvashatóak szövegéből. Az elhomályosuló részletek, – ugye azt írja, hogy vagy Kahenga, vagy a segédje cipelte a rítus kellékeit – illetve a saját emlékezőképességével kapcsolatos bizonytalanságai, „*ahogy emlékeimet osztályozni próbálok*” írja, tehát mindez az ekphraszisz korlátaira utal. Márpedig, igen csak kérdéses, hogy a tudományos vállalkozásként számon tartott antropológia miként támaszkodhat ennyire bizonytalan alapokra.

Fabian kétségei az antropológiai ismeretrepresentációval kapcsolatos általános kételyeket vetnek fel. A megfigyelési módszerek, a terepmunka közvetlen tapasztalataiból ismereteket merítő antropológus tudományának tárgya, az antropológiai színtér, az ott azonosított kulturális minőség alkotói mind-mind mélyen a vizuális percepcióba gyökerező tényezők. Leegyszerűsítve, az antropológiai munka első lépésben a vizuális tapasztalatok fogalmi-nyelvi tényként történő rögzítését feltételezi. Ez akkor is így van, ha már a korszerű adatrögzítési technika segítségével a terepmunkán tömegével készülnek fotók és mozgóképfelvételek is. Ugyanakkor, amivel Fabian esetében szembesülünk, az amiről nem áll rendelkezésre fénykép, tehát az emlékkép, tisztán elménk emlékezőtehetségének függvénye. Arról nem is beszélve, hogy az egyébként így vagy úgy rögzített

8 FABIAN, *i. m.*, 22.

9 A témával kapcsolatban részletesen Biczó Gábor, *Antropológiai tekintet, avagy a megkettőzött dokumentum = Látás, tekintet, pillantás*, szerk. Kovács Éva, Orbán Jolán, Kasznár Veronika Katalin, Bp.–Pécs, Gondolat – PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, 2009, 255–268.

vizuális adatok értelmezése sem választható el a helyzethez köthető emlékezésben megidézett értelmező beállítódástól, de ez messzire vezet.

Félreértés ne essék, itt nem arról van szó, hogy a kultúra fogalmi-nyelvi alakzatainak közvetlen megértésére irányuló antropológiai munka, ahol a megismerés tárgyát képező kultúra által létrehozott szövegeket tanulmányozunk és a kultúra vizuális tapasztalatához köthető feladatok kizárnák egymást vagy alternatívák volnának. Csak arra szeretnénk felhívni a figyelmet, hogy az antropológia sajátos módszertanából következő vizuális világviszony rákényszerít bennünket a látványként-képként adott kulturális tapasztalat és a nyelvi világtapasztalat értelmezése közötti megértési stratégia megkülönböztetésére.

A probléma gyökere a nyugati kultúra, elsősorban a nyelv gyakorlati alkalmazásából eredő és minden más kultúrával szembeállítható sajátosságában áll. Heideggert parafrázálva, a nyelv hegemoniája korlátok nélkül érvényesül a léttapasztalat teljes horizontján. Ez a már Platón Parmenidésze által felfedezett tétel, valamint jelentősége az évszázadok során lassan a feledés homályába merült. Azonban a nyelv működésének előtérbe tolakodó és cseppet sem plurális gyakorlatára a vizuális dominanciával jellemezhető holisztikus léttapasztalat és az ezt uralma alá hajtó textuális reprezentáció megfeleltethetlenségére vonatkozó utalásával Johannes Fabian a hembra varázsló sztorijának elemzésekor maga is rámutat.¹⁰ Mit is jelent mindez szempontunkból? A kérdés megvilágításához hívjunk segítségül a görög retorikai gyakorlathoz köthető két fogalmat, melyek a vizuális jelenségek nyelvi reprezentációjának nehézségeit pontosan visszaadják!

Az antik retorika hagyománya szöveg és kép viszonyáról még meggyőződéses állította természetes összetartozásukat. Eredetileg a mindenkor elhangzó szövegben a kép explicitté tett szerkezetét bemutató nyelvi alakzatokat összefüggésbe hozták az *ekphraszisz*nak nevezett, az antik retorikából származó eljárással. Ez valamely vizuális tárgy – egy festmény vagy egy szobor – részletes, szinte „képzőművészeti” igényvel végrehajtott leírását jelentette. A leírás itt nem a lényeglátás értelmében vett körülírása vagy átírása a látványnak, hanem minuciózus, tehát minden lehetséges részletre kiterjedő adatrögzítés. A fogalom voltaképpen a nyelv a létjellegében radikálisan különböző kép felé való áttörési kísérletét jelölte. Rossz megfogalmazással élve talán azt mondhatjuk, hogy az *ekphraszisz* fogalma nem fejez ki többet mint képleírás. Ugyanakkor nyilvánvaló,

10 A holisztikus szemlélet az antropológiai megismerés idealizált beállítódása, melynek lényege, hogy a tanulmányozott kultúrát egészként, egészében kívánja a megértő értelem tárgyává tenni. A holisztikus szemlélet azonban nem a kultúra totális tapasztalati elsajátításának igényére vonatkozik, hisz a korlátozott tapasztaló-képességgel rendelkező szubjektum szemzőgéből, amint ezt már a pozitívizmusból kidolgozott ismeretelméleti kritika is rögzítette, ez irracionális cél. A holisztikus igény arra az összefüggésre apellál, hogy bármely kulturális alkotó az egész kultúrát jellemző komplex tulajdonságok tárháza, vagyis a részalkotó tanulmányozása megenged az egészre vonatkozó hiteles következtetéseket. [Charlotte SEYMOUR-SMITH, *Macmillan Dictionary of Anthropology*, London, Macmillan, 1986, 138.]

hogy az *ekphraszisz*, azaz a vizuális tapasztalat nyelvi megjelenítésére tett erőfeszítés csakis a kép fizikai hiányáról képes számot adni, tehát a nyelvi közvetítésben lejátszódó torzulását, a távollevő reprezentációjának de facto kudarcra ítélt kísérletét rögzíti, a reális és az imaginárius között adott áthidalhatatlanságot teszi nyilvánvalóvá. Végső soron a kép valóságával áll itt szemben a nyelvi fikcionalitás gyakorlata. Magyarán, az antikvitásban oly erősen tetten érhető kísérlet, a kép nyelvivé tételére irányuló törekvés, alapkörülményeiből következően a reprezentáció kísérletének bukását vetíti előre.

De, talán még szemléletesebben adja vissza a nem jelenlévő megjelenítését célzó vállalkozás ellentmondásosságát egy másik ugyancsak az antik retorikából vett közismert terminus, az *enargeia* értelemtartalma. Az *enargeia* (görög *enargés*: látható, világos, szemléletes előadásmód) olyan megjelenítés (*imaginatio*), mely egy tényt lelki szemeink elé vetít, tehát a nem jelenlévőt valószerűként teszi érzékelhetővé. Mindez háromféleképpen valósul meg: személlyel, hellyel és idővel kapcsolatban. Egy személy esetében oly módon, hogy egy nem jelenlévő személyről úgy szólunk, mintha a maga reális valóságában volna jelen. Másodszor, egy hellyel összefüggésben, ha egy éppen nem látható helyet úgy mutatunk be, mintha látnánk. Végül, pedig az idővel kapcsolatban, mikor a jelen, tehát a nyelvi kijelentés jelenideje helyett múlt időt használunk.

Az *ekphraszisz* és az *enargeia* egymást támogató értelemtartalma egyszerre és egymást kiegészítő módon utal a kép tökéletes nyelvi reprezentációjának kísérletét illető vállalkozás jelentőségére és lehetetlenségére. Ha a nyugati kultúra általános programját meghatározó vágyakozás gyökerét meg akarjuk érteni, akkor megfelelő lehet az i.e. 6–5. század fordulóján élt Szimonidésznek tulajdonított és a költészetművészettel kapcsolatban megfogalmazott gondolatok felidézése: a festmény (értsd kép) legyen egy néma költemény, ellenben a költemény legyen beszélő festmény. Ideális esetben a művészet sajátos feltételei között a kivételes tehetségeknek és a pillanat hevének engedve olykor hajlamosak vagyunk elhinni a szimonidészi elv beteljesíthetőségét. A társadalomtudományok tapasztalata, különös tekintettel a kritikai szemléletű antropológiára, azonban világossá teszik, hogy mindez illúzió.

„Aztán kínos pillanat következett. Ő ott volt; de mi következik eztán? Kahenga kezébe vette a dolgokat és megkérte Marcellt, hogy térjen vissza a ház háta mögötti szállására. [...] Amikor a szakács elment, én és a feleségem ott álltunk Kahengával szemben és még mindig nem tudtuk, hogy mitévők legyünk. Hirtelen lehajolt, megérintette a talajt és hüvelykujjával port dörzsölt a homlokunkra. Majdnem biztos vagyok abban, hogy magyarázatot is fűzött a mozdulathoz, de lehet, hogy ezt csak később adta meg. Mindenesetre mindez annak a jele volt, hogy munkához látott.”¹¹

¹¹ FABIAN, i. m., 23.

Ugyancsak plasztikus kép. A Lubumbashi ház kertjében két fehér és két fekete áll egymással szemben, Fabian és feleségének homloka portól piszkos. A szövegből kirajzolódó szürreális látványt magunk elé képzelve azonban még nem derül ki mindaz, amit az emlékezéseseményhez kötve maga szerző eztán fontosnak ítél az olvasó tudomására hozni.

„Kahenga nem tudhatta, hogy amit tett a Hamvazószerda igen mély emlékét hívta elő bennünk, a böjt kezdetét, amikor a templomba mentünk azért, hogy a paptól megkapjuk a hamukereszt jelét homlokunkra, miközben azt mormolja, „emlékezz ember, porból lettél és porrá leszel”. Bár, ahogy tudom a két rítusban csekély vagy inkább semmiféle közös tartalom illetve intenció sincs – amint később kiderült Kahenga jele védő és megtisztító funkciót szolgált, míg a hamukereszt az embert halandó voltára emlékezteti, illetve bűnbánatra hívja fel – de ez az egész engem testi élményként érintett meg. Kahenga visszahúzott egy olyan világba, amit réges-régen magam mögött hagytam.”¹²

Fabian szövegéből kiderül, hogy az ekphraszisz, bár fókuszált és tárgyilagosnak ígérkező leírás, bejárása a rítushoz kapcsolt emlékeknek, a szöveg segítségével az olvasót az emlékezés útján gondosan végigkalauzoló utazás, mégis a szituáció azonosításában szerepet játszó asszociatív tényezők, a szerzőt elragadó emlékezés-örvény nem egy, de egy újabb emlékkép megidőzésében teljesedik ki. Az olvasó szinte látja maga előtt a Kahenga rituális beavatási eljárása következményeként önmagát gyermekkorában megidéző szerzőt, amint a templomi sorban várakozik.

Fabian tehát a rítust megidéző emlékkép leírásában saját élettörténetére vonatkozó emlékeibe ütközik, és kérdés, hogy vajon a Hamvazószerdára vonatkozó emléklélmény megképződése az 1974-ben megélt emlékekre vonatkozó emlékezés, vagy csak a 2008-ban keletkezett könyv szövegezésekor az 1974-es emlékekkel kapcsolatos benyomás. Szempontunkból az antropológiai tapasztalatot meghatározó vagy azzal azonosított vizuális tapasztalásélmény kezelésének szempontjából tulajdonképpen mindegy. Sokkal fontosabb az a tény, be kell látnunk, hogy az *ekphraszisz* és az *enargeia* működése, a képleírás kísérlete nem csak a képben azonosítható vizuális elemek valamint az ezek között kimutatható kapcsolat felsorolása. Ettől elválaszthatatlan feltételként foglalja magába, ragadja magához azt a szerzőt, aki így maga is része a képnek, melyet maga teremt. A kép, esetünkben Johannes Fabian egy hembra varázsló rítusával kapcsolatban felidézett emlékképe nem csak közvetlen érintettként, de az érintett a képben önmagával kapcsolatban megidézett emléklélményének reflexióján keresztül megkettőzött módon jut jelentésre a szövegben.

A szituáció emlékeztet bennünket Pierre Bourdieu az antropológiai tevékenység lényegét érintő terepmunka-tapasztalatra vonatkozó kritikai szemléle-

12 Uo.

tú értelmezésére.¹³ Bourdieu a résztvevéses objektiváció első pillantásra talán homályos fogalmán keresztül az antropológus, pontosabban az antropológiai munka értelmét teljesen új megvilágításba helyezte. Ezek szerint Bourdieu a terpmunka tárgyának tekinti egyrészt, és kevésbé szokatlan módon az antropológust, magát a személyt, aki a kutatást végzi. Továbbá, az antropológus társadalmi és kulturális valóságát, ami meghatározza az antropológiai gyakorlat során tanúsított tudatos magatartást és a kutató személyiségének tudattalan megnyilvánulásait. Itt a társadalmi háttér, például a származás, vagy pozíció érdekes, ám ezen túl a kutató a tudományos mikrokozmoszban, a kutatói közösségben betöltött és elfoglalt helye, amit ugyancsak módszeres elemzés tárgyává kell tenni.¹⁴ Bourdieu szemléleti fordulata azt eredményezte, hogy az antropológiai tevékenység megtöbbszöröződött értelmezési feladatként került megfogalmazásra, amelyet csak fokozott tudatosság mellett lehetséges megvalósítani.

Fabian képleirési kísérletében, ami tulajdonképpen csak bevezetője egy hosszabb elemzésnek, a résztvevéses objektiváció gyakorlataként egymásra rétegződő, plasztikusan fogalmazva, egymásba átúszó képek sorozatát kapjuk. Ezek tartalma arra utal, ahogyan a kutató a tudományos kutatás részeként párhuzamosan teszi a vizsgálat tárgyává a rítusban megidézett emlékképek sorozatát, ebben és ezen keresztül önmagát és ennek elidegeníthetetlen hozadékaként saját világát. Óhatatlanul szembesülünk itt azzal, hogy a szöveg által bennünk megidézett képek részlegesek, kontúrjaik elmosódóak és nem csak azért mert a szerző emlékezete homályos, de sokkal inkább azért, mert nyelv és kép illetve kép és nyelv között a megfeleltethetőség részleges.

Fogalmazhatunk úgy is, hogy kép és nyelv egymást kiegészítő, de egymástól független tulajdonságokkal és szabályokkal jellemezhető értelemdimenziók. Együttalkalmazásuk feltétele egy kölcsönösen plurális utaláshálózat bevezetése, amely felszámolja a nyelv hegemoniáját viszonyukban. Ehhez az első lépést a nyelv verista objektivitáskényszeréről, tehát a képmegértés előfeltételeként a kép maradéktalan leírását követelő szándékról történő lemondás jelentené. Mindez azonban semmilyen körülmények között sem lehetne nyitánya a kép a nyelvre erőltetett verizmusaként meghirdetett új korszaknak. Ennek a megfordított viszonyoknak, a jelenünket a vizualitás korának aposztrofáló időkben, tehát talán éppen manapság, bár alapvetően más okok miatt, mintha szemtanúi lennénk. Ugyanakkor a vizuális percepcióhoz köthető tapasztalásélményre ráutalt antropológiának, és végső soron Fabian története erre tanít bennünket, egyszerűen tudomásul kell vennie, hogy a kép és szöveg egymásra-vonatkozása „verissimilitude” jellegű. A képben és a szövegben adott jelentés megfeleltethetősége minden erőfeszítés ellenére legfeljebb ráközelítő értelmű és soha nem totális.

13 Pierre BOURDIEU, *Participant Objectivation*, Journal of the Royal Anthropological Association, 1896/2, 282–283.

14 *Uo.*

A médiumváltás és a hagyományfelejtés paradoxonjai a neoklasszicista művészetben – a belvederei Apollón példáján

Neoklasszicizmus és muzealizáció

Johann Joachim Winckelmann római tartózkodása és az antik örökséget érintő szerteágazó tevékenysége különleges kanonizációs folyamatokat indít el a XVIII. század utolsó évtizedeiben: képzőművészet-történeti tárgyú tanulmányai, szoborleírásai nemcsak a hagyományokhoz való viszony újraértelmezése, hanem az általa megfogalmazott befogadási folyamat hangsúlyozott élményszerűsége miatt válnak meghatározóvá a modernitás számára. A szépség felismerése az antikvitás műalkotásaiban az egyéni esztétikai tapasztalat és az érzéki befogadás felértékelődésével párhuzamosan sajátos időtapasztalatot tesz láthatóvá: az európai kultúra történetiségének reflektált hagyománnyá tételét az emlékezés és a felejtés paradox egységében. Winckelmann az antik görög szobrászatban jelöli meg a művészet lényegét, ami nem valamilyen elvont eszmében, hanem kifejezetten a műalkotásokban testesül meg. A barokk „trón és oltár” funkcionalista művészeteszményét visszautasítva a római Belvedere gyűjteményének szobrait elvileg önmagukban, az eredeti rituális-kultikus szerepüktől és az évszázadok során rájuk rakódó különféle mediális kontextusoktól megtisztítva szemléli. Ez egy olyan hagyományválasztás, amely egyrészt visszautasítja az elmúlt századok rendkívül rétegzett viszonyát az antikvitáshoz, másrészt pedig új perspektívából teszi láthatóvá az antikvitást mint az európai kultúra egyik eredőjét. A művészet autonómiájának megszületése éppen ebből az új látásmódból adódik, amely a műalkotásnak az alkotójától különváló létet tulajdonít, s olyan lehetséges világgént kezeli a műtárgyat, ami függetlenedik a hétköznapi valóságtól.¹

Itália a XVIII. század folyamán tömeges kulturális zarándoklatok helyévé válik, de a híres műkincsgyűjtemények nemcsak a személyes látogatás, hanem például a kanonikussá váló alkotásokról készített metszetek terjedésének és a műkincskereskedelem (és -hamisítás) erősödésének köszönhetően is hatalmas nyilvánosságot kap Európában. A Winckelmann által megfogalmazott és ezáltal

¹ RADNÓTI Sándor, *Jöjj és láss!; A modern művészetfogalom keletkezése, Winckelmann és a következmények*, Bp., Atlantisz, 2010, 28–29.

létrehozott művészeteszmény a század végére jelentős hatást gyakorol a korabeli képzőművészetre. A különféle akadémiai ösztöndíjaknak köszönhetően Rómában tartózkodó művészek az antikvitás formakincsét saját festészeti és szobrászati gyakorlatukba emelik át, megvalósítva Winckelmann alaptézisét: „Az egyetlen út számunkra, hogy nagyvá, sőt ha lehetséges, utánozhatatlanná váljunk: a régiek utánzása”². A neoklasszicizmus művészeti irányzatában – a XVI–II. század utolsó és a XIX. század első évtizedeiben – ennek nyomán a kánonban kitüntetett antik műalkotások formakincsének közvetlen hatása válik lényegessé. Az irányzat megnevezése és körülhatárolhatósága nem problémamentes, hiszen nevében és fogalomhasználatában érintkezik a korábbi évtizedek irodalmi klasszicizmusával, művészeti eszményében a reneszánszsal és a barokkkal, időszakában pedig a koraromantikával és az érzékenységgel. A fogalom használata azonban mégis konszenzuális, amit elsősorban a neoklasszicizmus pontosan megjelölhető képzőművészeti inspirációjának és az irodalmi klasszicizmusban már korábbról jelenlévő *ut pictura poesis*-elv követésének bizonyossága adja. Az alábbi elemzésben arra szeretnék rámutatni a belvederei Apolló-szobor példáján, hogy a neoklasszicizmus miként is használja fel az antik képzőművészeti örökséget, illetve a horatiusi *ut pictura poesis*-elv alkalmazásában hogyan *mossa el* végül minden elméleti törekvés ellenére az antik mitológiai történetek eredeti jelentéseit a formakultusz végletekig történő megerősítésével. Úgy vélem, hogy a neoklasszicizmus narratív-figuratív festészete és szobrászata végeredményben felismerhetetlenné teszi és feledésbe vonja a szépség iránti rajongás javára az antikvitás szövegahagyományát.

2 Johann Joachim WINCKELMANN, *Gondolatok a görög műalkotások utánzásáról a festészetben és a szobrászatban*, ford. TIMÁR Árpád = J. J. W., *Művészeti írások*, Bp., Helikon, 2005, 8. Érdekes idézni a mondat folytatását, amelyben hangsúlyossá válik az egyéni befogadói tapasztalat érzékisége és élményszerűsége: „s amit valaki Homéroszról mondott, hogy aki megtanulja jól megérteni, az tanulja meg csodálni őt, érvényes a régiek műalkotásaira is, különösen a görögökére. Ismeretségben kell velük lennünk, mint a barátainkkal, hogy a Laokoónt éppoly utánozhatatlannak találjuk, mint Homéroszt. Ilyen szoros ismeretségben majd úgy ítélünk, mint Nikomakhosz Zeuxisz Helenájáról: »Vedd a szememet –mondta egy tudatlannak, aki a képet kifogásolta – s akkor istennőnek fog látszani neked.«” Winckelmann ezt a neoklasszicizmus számára lényegében előíró és alapító tézist római tartózkodása előtt, Drezdában fogalmazza meg az 1755-ben megjelenő tanulmányában, vagyis még mielőtt saját szemével tapasztalná meg az antikvitás esztétikumát. Azonban nem a drezdai gyűjtemény rendkívül mostohán raktározott antik kincseinek vizsgálatából, hanem a művészeti szakirodalomból, a metszetekből és a gipszmásolatokból ismert alkotások tanulmányozásának konklúzióiból fogalmazza meg művészeteszményét. Vö. RADNÓTI, *i. m.*, 95, 107.

Apollón születése

A belvederei Apollón szobra a Leocharésznek tulajdonított, klasszikus görögségből származó bronzszobor II. század elejéről származó római márványmásolata, amelyet az 1400-as évek végén fedeznek fel egy Róma közeli településen, s igazi karrierje akkor kezdődik, amikor a reneszánsz művészek – az elsők között az ez idő tájt Itáliában tartózkodó Albrecht Dürer – felismerik a szobor kompozíciójában a kontraposzt testtartás nagyszerűségét, s számos (szobor-, grafikai stb.) másolatot készítenek róla. Dürer először az Apollót, illetve az Ádámot és Évát ábrázoló rézmetszeten³ (1504) használja fel a belvederei Apollón figuráját, amely ebben a munkában részben anatómiai, részben ábrázolástechnikai tanulmánnyá válik, zárójelbe téve mind a görög istenség, mind az első ember őszövetségi történetét. Különösen izgalmas példája ez a két metszet és az 1507-ben készített olaj táblakép-pár⁴ a reneszánsz majd a neoklasszicizmus gyakorlatának, ahogyan tehát a festők az antik műkincsek formavilágát használják fel alkotásaikhoz, s a médiumváltásban megőrződik a testek márványszerű kemény simasága, fénye, vagyis idealizálása, így a hétköznapi embertől való különbözősége. Winckelmann utánzás-tanulmányának fontos tézise, hogy a görög társadalmak testkultusza [a különféle testgyakorlásokkal, a testet érő esetleges negatív hatások kerülésével] a természet kijavításával az úgynevezett szép természetet teszi láthatóvá és transzponálja a szobrokba „a nagyszerű és férfias – homályosságtól és felesleges dudoroktól mentes – kontúrokat, melyeket a görög mesterek szobraiknak adtak.”⁵ Éppen ezt a szobrokban megtestesülő válogatást és javítást, vagyis a szép természetet kívánja áttemelni a korabeli művészet gyakorlatába a mimiszisz-elv sajátos megvalósításában: „Azt hiszem, utánzásuk révén gyorsabban válnánk okossá, mert az utánzás itt az egyikben mindannak összefoglalását megtalálja, ami az egész természetben szét van osztva, és a másokban azt, hogy a legszebb természet – merészen, de bölcsen – mily messzire önmaga fölé emelkedhet. Utánzásuk meg fog tanítani rá, hogy biztonsággal gondolkozzunk és tervezzünk, miközben meghatározza az emberi s egyúttal az isteni szépség végső határait.”⁶

Winckelmann szoborleírása a belvederei Apollónról az érzékek [a tekintet befogadó tevékenysége és nyomában a testet érő, tehát fizikailag megtapasztalható

3 Dürer valószínűleg az első itáliai útja során látott rajzokat a szoborról, amelynek nyomán elkészítette metszeteit és 1507-ben az olaj táblaképet, Rómába ugyanis nem jutott el. Vö. Kenneth CLARK, *Az akt; Tanulmány az eszményi formáról*, ford. VÁRADY Szabolcs, Bp., Corvina, 1986, 64. Albrecht DÜRER, *Ádám és Éva*, 1504, metszet, 252 x 194 mm, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe; *Apolló napkoronggal*, 1504 körül, Pen, 285 x 202 mm, tollrajz, British Museum, London.

4 Albrecht DÜRER, *Ádám, Éva*, 1507, két külön fenyő fatábla, egyenként 209 x 81 cm, Museo del Prado, Madrid

5 WINCKELMANN, *i. m.*, 10.

6 *Uo.*, 18–19.

elragadtatás] kiemelt szerepét teszi láthatóvá az eszményi szépség tanulmányozásában, amiből kivonódik az idő és a tér hétköznapi tapasztalata: „Őrök tavasz öltözteti, miként a boldog elíziumi mezőkön, a tetszetősebb ifjúság köntösébe a teljesebb évek vonzó férfiasságát, és játszik szelíd gyengédséggel a testrészek büszke építményén. Menj szellemeddel a testetlen szépség birodalmába, és kísérelj meg, hogy égi természet teremtője légy, hogy a szellemet a természet fölé emelkedő szépséggel töltsed el; mert itt nincs semmi, ami halandó, sem pedig olyan, mit az emberi szűkösség megkövetel. [...] Minden mást elfelejtek, ha a művészetnek ezt a csodálatos alkotását szemlélem, és fenséges tartást öltök magamra, hogy méltósággal tekintsek rá. Keblem tisztelettel tágul és emelkedik, miként azoké, akikét a jóslat szelleme dagasztja, és úgy érzem, Déloszra és a lükiai ligetekbe ragadtattam, oly helyekre, melyeket Apollón jelenlétével megtisztelt, mert szobrom – miként Pügmalión szépsége – megelevenedni és megmozdulni látszik.”⁷

A reneszánsz festészetben a belvederei Apollón jelentősége az antik mitológiai történetek hozzáférhetőségének lehetősége mellett egyrészt a kontraszt, vagyis a test statikus látványát és tartását megtörő, egyszerre dinamizmust és életszerű harmóniát biztosító testtartásban van. Másrészt a test struktúrájának építményszerűségében, ami a csípő és a felsőtest hangsúlyosan kidolgozott találkozásában jelölhető meg. Ezeket a formai tematikus-inspirációkat később mind a barokk művészet (pl. Bernini művészete), mind a barokk udvari önreprezentáció (pl. a Napkirály udvara) magáévá tesz. Winckelmann számára azonban már ez a szobor az, amely tökéletesen képes megmutatni azt a görög szépségeszményt, amit ő a szép természet, a kontúr, a drapéria, illetve a nemes egyszerűség és csendes nagyság⁸ fogalmi hálójába rendez: „Apollón szobra a művészet legmagasabb eszménye az ókor valamennyi műve között, melyeket a pusztulás meghagyott.”⁹ Winckelmann művészeteszményében olyan sajátos időviszony rögzül, ami radikálisan eltávolítja az antikvitás és a jelenkor közötti folytonosságot, amennyiben a régi műalkotások eredeti mitológiai-rituális kontextusukból kiszakítva kizárólagosan esztétikai értékük miatt válnak fontossá. A belvederei Apollón Winckelmann számára okot ad az antik szobrászat nyomán rögzülő neoklasszicista műeszmény megfogalmazására, így a szobor kitüntetett példája mindenekelőtt formai inspirációt nyújt a korabeli művészeknek. Radnóti Sándor ezt a gesztust a muzealizálás alappéldájának nevezi: „A régi és az új ellentéte világnézeti kérdéssé válik, a régi műalkotások legjava minden kontextusból ki-

7 Johann Joachim WINCKELMANN, *A belvederei Apollón leírása*, ford. TIMÁR Árpád = J. J. W., *Művészeti írások*, Bp., Helikon, 2005, 87–88.

8 WINCKELMANN, *Gondolatok...*, i. m., 31.

9 WINCKELMANN, *A belvederei...*, i. m., 87.

szakítva egyedül a művészet példájává lesz, s így a remekmű muzeális állapotba kerül.”¹⁰

Istenek harca

Winckelmann Rómába érkezése után nem sokkal barátságot köt Anton Raphael Mengsszel, azzal a dán származású német festővel, aki számára majd éppen a régiók utánzásának lehetőségét jelenti. Mengs hírnevét az Villa Albani mennyezetére készített *Parnasszus* című freskó alapozza meg, amelynek központi alakja természetesen Apollón figurája. A művészetek isteneként is tisztelt Apollón a kompozíció központi helyén, a kilenc múzsa között látható, de a színes leplekkel és az egyes művészeti ágakat jelölő attribútumokkal egyénített nőalakok között a férfi ruhátlanul, a belvederei szobor nyomán jól ismert figurában pózol. Ez nemcsak az idézet ténye, hanem a férfialak szoborszerű reprezentációja miatt fontos, ami tehát kizárólagosan biztosítja a tökéletes szépség láthatóvá tételét. A belvederei Apollón kanonikus jelentősége azonban Mengs festészetében éppen egy olyan festményén válik revelatívává, ami egy másik mitológiai történetet ábrázol.

A *Perszeusz és Androméda* című festmény iskolapéldája a neoklasszicizmus muzealizáló gyakorlatának, ami radikálisan átalakítja a látás tevékenységét, amennyiben világosan felértékeli a személyes vizuális befogadás jelentőségét. Az autopszia, vagyis a saját szemmel látás gyakorlata Winckelmann művészetreceptiójának egyik alapfogalma, amiben nemcsak a műalkotással való személyes találkozás performatív, vagyis cselekvésként értett hatása válik lényegessé, hanem a befogadás egyéni, személyes tevékenysége. Mengs festménye tehát nemcsak az antik formakincs iránti rajongás iskolapéldája, hanem a látás kanonizáló, értelemadó és személyes gyakorlatának felértékelése is. A festmény folytatja a narratív-figuratív festészet reneszánsz óta jól ismert gyakorlatát, amennyiben a kép a mitológiai történet illusztrációjára, vagyis megidézésére, magyarázatára, vizuális elbeszélésére törekszik. Bár a szöveggel ellentétben a kép szükségképpen egyetlen pillanatnak a megjelenítésére korlátozódik, a történet felidézésének képességével mégiscsak az elbeszélés narratív természetére utal, aminek a háttérben ott van azért az a bizonyosság, hogy a kép nézője számára adott az ábrázolt történet ismerete. Mengs, igazodva tehát a bibliai és mitológiai történeteket feldolgozó narratív-figuratív festészet hagyományához, a szöveg metaforikus illusztrációját készíti el, amely a szövegmédium és a vizuális médium közötti átjárhatóságot feltételezi, háttérbe vonva a mindig jelenlévő divergenciákat a jelentésképződésben. „A metaforikusság voltaképpen a művésznek azon a hitén alapul, hogy van egy rejtett harmadik, egy még nem reprezentált Ideál [esz-

¹⁰ RADNÓTI, i. m., 320–321.

me, imaginárius, mentális kép, áthagyományozódó történet stb.), a megjelenítendő ideális, melyet a verbális és a vizuális médium egyaránt közvetíteni képes.”¹¹

Mengs festményének tehát elsődleges feladata Perszeusz és Androméda történetének képi reprezentációja, ami a történet értelmezésének, láthatóvá tételének jól meghatározható koncepcióját mutatja. Azonban egyértelműen jelentős feszültség kerül a kép kompozíciójába, ugyanis a festmény a háttérbe vonja a mitológiai történetből ismert cselekvéseket, s csak utalásszerűen teszi láthatóvá a narráció ívét. Perszeusz figurája a hozzá kapcsolódó elbeszélések gazdagságának köszönhetően kitüntetett az antik mitológiában, többek között a rettenetes Medúza legyőzése, illetve a sziklához áldozatként kikötözött Andromédát felfalni készülő tengeri szörny elpusztítása kötődik a nevéhez. Azért érdemes Mengs festményének értelmezését a neoklasszicista műeszmény és a mitológiai történet kettősségéhez és a közöttük létrejövő feszültséghez rendelni, mert ebből az irányból láthatóvá válik a neoklasszicizmus muzealizáló gyakorlatának sajátos jelentésképző ereje, ami végeredményben nemhogy, csak kitüntetetten kezeli az antikvitás szépségeszményét, hanem szinte teljesen érvényteleníti a festmény narratív teljesítőképességét, s helyébe a látás fogalmát emeli.

A kép címében is megjelölt Perszeusz és Androméda kettőse, illetve a festmény jobb oldalán elhelyezett Amor első pillantásra a két mitológiai figura szerelmét vonja a középpontba. A képen a mitológiai történet nyomán ismert szerelem azonban egyáltalán nem hangsúlyos, ami éppen a festmény kompozíciójának pontosabb megfigyeléséből válhat érthetővé. Hiába van jelen tehát Androméda Perszeusz mellett, szerepe a képen nem társként, szerelmes nőként értelmezhető, vagyis ketten együtt nem a férfi és a nő tökéletes egységét, harmóniáját, de még csak nem is a testi szerelem érzékiségét vagy a lelki kapcsolat tökéletes eszményét fejezik ki. Perszeusz, azzal együtt is, hogy a kép jobb oldalán látható, a kép jelentésstruktúrájának központi eleme. A festmény által kiragadott pillanat világosan rögzíti Perszeusz két nagy kalandjának lezárulását azzal, hogy a hősök köre hősi cselekedeteinek segítőt helyez, vagyis törekszik a történet narrációjához való igazodásra. A háttérben látható szárnyas ló, illetve Perszeusz szárnyas saruja édesanyja megvédésének történetéhez kapcsolódik, hiszen Perszeusz vállalja Medúza lefejezését Polüdektész kívánságára, hogy Danaét megóvja a férfi erőszakos vágyától. Ehhez kap segítséget Pallasz Athénétől, aki Hadész láthatatlanná tevő sisakjával, egy pár szárnyas saruval, egy bűvös tarisznyával, illetve saját pajzsával segíti. Így tudja a magasba emelkedve levágni Medúza fejét, miközben csak a Pallasz Athénétől kapott pajzsban visszatükröződve látja a tekintetével halált hozó szörny képét. Medúza átmetszett nyakából pattan ki Pegazus, a szárnyas ló, aki Perszeusz segítőjévé válik. A történet folytatása a festményen Androméda alakjához rendelhető: Perszeusz hazafelé tartva megmenti a ten-

¹¹ VARGA Emőke, *Az illusztráció a teóriában, a kritikában, az oktatásban*, Bp., L'Harmattan, 2012, 56.

gerparti sziklákhoz kikötözött Andromédát, aki anyja, Kassziopéia elbizakodottsága miatt kerül áldozati szerepbe. Kassziopéia ugyanis szépségével kérkedik, amivel kivívja Posszeidón haragját. A tengeristen egy borzalmas tengeri szörny megteremtésével akar elégtételt venni, akinek a fenyegetésétől Androméda feláldozásával lehet megszabadulni. Perszeusz a lány megmentésében előző hősi cselekedetét használja fel, hiszen Pallasz Athéné pajzsát a Medúza fejével ékesíti, hogy elpusztítsa a tengeri szörnyet, aki a festmény előtérben is megjelenő pajzsra pillantva kővé válik.

Perszeusz történetének ez az összetettsége és összefüggései csak a mitológiai történet pontos ismeretében válhatnak felismerhetővé, Mengs kompozíciójában a hőst körülvevő alakok egyértelműen mellékalakokká, sőt, attribútumokká válnak, akik a hősi cselekedetek szakaszolói és jelölői. A festmény tehát sokkal kevésbé a narratív folyamatból kiragadott pillanat ábrázolása, ami utal a megelőző és a bekövetkező eseményekre, mint inkább a hős láthatóvá tétele, akít attribútumai neveznek meg. Narráció és portré feszült kettősségből azért lép ki egyértelműen a portré meghatározóként, mert Perszeusz figurája a belvederei Apollón látványát idézi, ami egyértelműen a háttérbe vonja a bonyolult mitológiai elbeszélések szövedékeit [ennek külön fejezete ráadásul az itt csak utalás szintjén előkerülő Medúza-történet]. Mengs tehát a Winckelmann nyomán kultikusá emelt szobor tökéletesnek tekintett látványát emeli át a festménybe, amivel – akár a mitológiai történetek egyes vonatkozásait is felhasználva – a látást mint a neoklasszicista művészetelmélet sajátos, a múlthoz való viszonyt is reprezentáló gyakorlatát helyezi a középpontba.

A látás gyakorlata

Mengs azzal, hogy a neoklasszicista művészeteszmény alapjául szolgáló belvederei Apollón szobrát emeli át a festmény kétdimenziós terébe, rögzíti a szobor nézésének perspektíváját, vagyis a kompozíciót a leginkább hangsúlyozó frontális látvány szükségességét. A szobor körüljárhatósága természetesen a médium térbeli kiterjedéséből adódik, ami a befogadó aktivitását is előírja, ahogy a mozgás nyomán több irányból válik láthatóvá a struktúra. A festmény ezzel szemben dönt a tekintet irányáról, rögzíti a perspektívát, ami a kompozíció értelmezhetőségének lehetőségét is leszűkíti. Perszeusz alakjában így Mengs festményén a belvederei Apollón által megfogalmazható neoklasszicista szépségeszmény válik láthatóvá, amit nem zavarhat meg a mozgás, így a szoborszerű test kompozíciója egyértelműen olvasható. Ebből a festmény által rögzített perspektívából félreértelmezhetetlenül láthatók a neoklasszicista művészeteszmény alapfogalmai, amelyek Winckelmann szerint allegóriaként képesek közvetíteni a görögök szép természetét, a nemes egyszerűség és a csendes nagyság morális jelentéseit. A festmény a szobor frontális látványával ráadásul rögzíti azoknak a metszetek-

nek is a perspektívaválasztását, amelyek nyomán a belvederei Apollón látványa csak ebből a frontális irányból ismert. Természetesen így érvényesül a test építményszerű kompozíciója: a kontraposzt testtartás mindig szemből látványos, ahogy a test statikussága kimozdul a súlypont egyik lábra helyeződésével és ezzel párhuzamosan a csípő oldalra billentésével. Ezzel együtt a has és a mellkas izomzata is hangsúlyossá válik a csípővel való találkozásban, amit a lábak oszlopszerűen, de a csípő kétoldali íveit folytatva tesznek hangsúlyossá. A dinamizmust és az életszerűséget éppen a szép természet eszméje vonja a háttérbe, hiszen nem emberi testet látunk, hanem az eszmény allegóriáját, amit a márvány textúrájának felidézése tovább erősít. Winckelmann a test ábrázolásának esztétizálását a görög szobrászatban a bőr és az izomzat simaságában jelöli meg: „Éppígy különböznek az újabb művek a görögök műveitől abban, hogy az újabbakon egy csomó kis benyomódás s túlságosan sok és túl érzékelhetőn megcsinált gödröcske van; ezekre, ahol a régiek művein megtalálhatók, takarékos bölcsességgel s a görögök közt meglevő tökéletesebb és teljesebb természet szerint szelíden utaltak; gyakran csak a tanult érzék számára észrevehetők.”¹² Perszeusz testének simasága, azáltal, hogy az izomzat feszülése inkább jelzésszerű mintsem robusztus, nem az egyes testrészeket, hanem a teljes alak kompozícióját emeli ki, amit a márvány hidegségének és simaságának felidézése erősít. A néző számára csak a kétdimenziós látványban férhető hozzá a hérosz alakja, a szobor médiumának emléke viszont felidézheti a tapintás érzékét és a térbeliséget. A két dimenzióba helyezett márvány mintha még inkább egyértelműen reprezentálná azt a kontúrosságot, amit Winckelmann a görög mesterek sajátjának tekint. Mindez csak úgy érvényesülhet megfelelőképpen, ha Perszeusz alakja majdnem teljesen meztelen, ami egyrészt kifejezi az akt mint művészi forma jelentését, amennyiben nem közvetlenül a meztelenséget, hanem a fedetlen test látványán keresztül valamiféle eszményt kíván hozzáférhetővé tenni, másrészt viszont így tud csak utalni közvetlen kapcsolatára a belvederi Apollón márványfigurájával. A vállán és a bal karján tartott drapéria szintén a winckelmanni eszmény rögzítése és a szobor pontos idézése miatt lényeges, de a kontraposztban kibillenő csípőn megtámaszkodó kardot tartós sárga szalag összhatása inkább komikus azáltal, hogy két vége vízszintesen, s hullámozva vonódik az ágyék elé. A belvederei Apollón figurája [a karon nyugvó drapériát leszámítva] teljesen fedetlen, s csak a későbbi reprodukciók némelyike von fügefalevelet a nemi szerv elé, aminek ábrázolását tehát Mengs sem vállalja. Mintha ez a [látványként egyértelműen komikus] gesztus tenné nyilvánvalóvá Winckelmann elhallgatásait, aki a görög testeszmény iránti rajongásában és a befogadás érzékiségének hangsúlyozásában a nemiség és az erotika kérdését soha nem érinti, hiszen az bizonyosan ellehetetlenítené a nemes egyszerűség és csendes nagyság nyugalmat kifejező fogalmait a test fi-

¹² WINCKELMANN, *Gondolatok...*, i. m., 16–17.

zikai élményeinek ellenében: „A görög mesterművek általános és kiváltképpeni jellemvonása végül is valami nemes egyszerűség és csendes nagyság, mind a testtartásban, mind pedig a kifejezésben. Ahogy a tenger mélye mindig nyugodt marad, bárhogy tombol is a felszín, éppúgy a görögök figuráiban a kifejezés minden szenvedélyesség mellett nagyszerű és higgadt lelket mutat. Ez a lélek rajzolódik ki Laokoón arcán, és nem csupán az arcán, a leghevesebb szenvedés mellett is. A fájdalom, mely a test minden izmában és inában megmutatkozik, s amelyet teljesen egymagában a fájdalmasan behúzott alsótesten, anélkül hogy az arca és más részekre tekintenénk, csaknem mi magunk is érezni vélünk, ez a fájdalom – mondom – mégis minden tombolás nélkül nyilvánul meg az arcban és az egész testtartásban.”¹³

A Perszeuszt körülvevő alakok így természetesen ezt a testrepresentációs eszményt erősítik, s csak másodlagosan hivatottak a narráció képpé alakítására, amit a tekintetek irányának megfigyelése tehet világossá. Androméda az őt megmentő hős mögött állva annak vállát fogja, így az érintés felidézheti a szobor textúrájának az élményét, ahogy az ő tenyerén keresztül a tapintás a test simaságának érzékelésével egyúttal látványná alakul. Előre lépő figuráját sárga és lila drapéria fedi, ami a takarás gesztusával bizonyosan nem tereli el a Perszeusz testére irányuló figyelmet. Androméda szemei a hős kézmozdulatára irányulnak, aki rámutat az előtér bal oldalán heverő hatalmas pajzsra. Ez a rámutatás helyettesíti Androméda és Perszeusz tekintetét, amelyben végeredményben a látás cselekvéssé alakul. Perszeusz a távolba néz, ami a belvederei Apollón szoboralakjának időtlen létezését idézheti fel. A két mellékfigura, a szerelmet reprezentálni hivatott Ámor és a háttérben megbújó ló a mitológiai történet két különböző vetületét illusztrálják, azonban szerepük abban sokkal jobban rögzíthető, hogy a kép nézőjére szegezik a tekintetüket, vagyis pillantásukkal a kép terébe vezetik a külső szemlélőt. A ló és Ámor szárnyai emellett természetesen Perszeusz szárnyas saruját, így hősiességét teszik hangsúlyossá a kiemelésben és a felnagyításban. A látásnak azonban ott van a leginkább összetett reprezentációja a képen, amely pontra egyik képi figura sem tekint, vagyis a Medúza fejével borított pajzs ábrázolásában. Medúza szörnyűsége éppen a tekintetében van, amelybe ha valaki belesnéz, kővé válik a borzalomtól, így a kép nézője tehát az egyetlen, aki büntetlenül szemlélheti Medúzát a képen, aki így mintha koncentráltan jelenítené meg a látás tevékenységének felelősségét. Ezáltal válhat világossá az is, hogy Perszeusz figurája Mengs festményén arra hivatott, hogy saját mitológiai történetét elfedve a görög szépségesezmény allegóriájává váljon, azzal párhuzamosan, hogy a tökéletesnek tekintett forma megmutatásával a belvederei Apolló alakján keresztül a látás tevékenységére hívja fel a figyelmet. Mengs festménye tehát a szöveg, a szobor és a festmény médiumváltásának gazdag terében sajátos kommentárt

13 *Uo.*, 25–26.

teremt Winckelmann utánzás-tanulmányához, aminek konklúziója Mengs szempontjából a forma kultikus felmagasztalását mutatja. Egyúttal világossá teszi a múlthoz való viszony jelentésváltását azáltal, hogy a kanonikus figura muzealizálásával párhuzamosan nem törekszik tehát a hagyomány eredetére és pontos megértésére, mivel kizárólagosan az eszmény allegorikus hozzáférhetősége marad lényeges.

Szoborból szobor

Antonio Canova szobrai a 18–19. század fordulóján azt mutatják, hogy a belvederei Apollón kanonikus helyzete meghatározó marad a neoklasszicizmus későbbi évtizedeiben is, sőt, mintha a fehér márvány használata közelebb vinne Winckelmann utánzás-elméletének gyakorlati megvalósításához. Canova a *Perszeusz* című szobrában (1804–1806) a Medúzát legyőző hőst – Mengshez hasonlóan – a belvederei Apollón figurájában ábrázolja, de a hőssé válás jól meghatározható pillanatában: amikor a legyőzött Medúza fejét már a kezében tartja. Önmagában ez a szobor is több szempontból fogalmazza meg az utánzás általi naggyá válás lehetőségét: egyrészt feltételezhető, hogy a szobrász nem véletlenül választ a tökéletes formához másik mitológiai történetet, hiszen csak így különböztethető meg az utánzás a másolástól, csak így érthető meg, hogy az utánzás által miként is lehet utánozhatatlanná válni. Másrészt azonban az is valószínűsíthető, hogy Canova ismerte Mengs *Perszeusz*-festményét, akinek a figurája éppen az Apollón-imitáció miatt válhatott a szobrász számára izgalmassá, vagyis Mengs szobor inspirálta festménye szobor készítését inspirálja. Festményeknek és szobroknak ebből a sajátos összefüggés-hálózatából tehát világossá válik a neoklasszicizmus hagyományhoz való viszonya, amiben elsődleges lesz a művészeti kánon folyamatos megerősítésének szándéka.

Canova *Napóleon*-szobra, ami a *Perszeusz*-szoborral egy időben készült, azonban világossá teszi, hogy a neoklasszicizmus muzealizáló gyakorlata akár komikussá is válhat a művészi forma és a hozzá kapcsolt történet találkozásában. A művész 1802-ben Párizsba utazik, hogy elkészítse Napóleon szobrát, de az első konzulnak egyáltalán nem tetszik Canova koncepciója, aki Mars alakjában kívánja őt ábrázolni, ráadásul a görög szobrok stílusában, vagyis ruhátlanul. A görög szépségesezmény a szobrok médiumában a különféle hősök és istenek tematizálásával eltávolodik a hétköznapi valóságtól, ami jelentést ad azáltal, hogy eszményíti az esendő emberi testet. Az viszont, hogy a nemes egyszerűség, a csendes nagyság, a kontúrosság és a drapéria morális-esztétikai kritériumai egy élő személyhez, ráadásul a nem sokkal később császárrá kinevezett Napóleonhoz rendelődnek hozzá, több szempontból is rámutatnak a neoklasszicizmus eszmerendszerének zavaraira. Azáltal, hogy Canova a belvederei Apolló formáját és Mars, a római hadisten figuráját választja a francia uralkodó szobrának elkészíté-

séhez, azt teszi világossá, hogy szobrászként működképesnek látja az élő modell és a muzealizált antik örökség összekapcsolását. Mindezzel a szoborkészítés gyakorlatához a régiek utánzása mellett hozzárendeli a modern kultuszt, ami az élő uralkodó értékeinek időtlenségbe távolításával valósul meg. Itt válik világossá az antik hagyomány és a neoklasszicista gyakorlat konfliktusa, hiszen a ruhátlan, belvederei Apolló-test Napóleon fejével és az óriási, 326 centiméteres nagyságával egészen egyszerűen nevetségessé válik.

Az akt mint művészi forma ebben az esetben nem képes érvényesülni, hiszen az élő, azonosítható modell folyamatosan jelen van az értelmezői tudatban: a tökéletes belvederei Apollón-test a háttérbe szorul a meghökkenés ellenében, hiszen lehetetlen nem rácsodálkozni egy jól ismert történelmi figura póreségére, aki ráadásul nem a magasságáról volt híres. Napóleon tehát nem véletlenül utasítja vissza Canova szobrát, számára nem egyeztethető össze a modern téma az antik formával, a korabeli hőseszmény az antik hőseszménnyel. A szobornak ennek ellenére több változata is készül, két bronz, illetve egy márvány, amelynek a sorsa is beszédes a neoklasszicista műeszmény működképessége szempontjából. A márványszobor sajátosan muzealizálódik végül: miután Napóleon a waterooi ütközetben elbukik, Wellington admirális megvásárolja és Londonba, saját rezidenciája lépcsőházába állíttatja a szobrot. Így a meztelenség végeredményben hétköznapi jelentést kap: a gyengeséget és a védtelenséget reprezentálja. Ez lesz tehát az ellenfél igazi győzelme: Napóleonnak a saját magáról rendelt szobra így, ebben a környezetben válik nevetségessé, nagysága pedig semmissé.

A neoklasszicizmus nemcsak a modern művészetfogalom megszületésének vagy az antikvitás recepciójának vizsgálata szempontjából lényeges szakasza a XVIII–XIX. század fordulójának, hanem amiatt is, mert rendkívül gazdag lehetőségét mutatja a befogadásesztétikai vizsgálatoknak. A neoklasszicizmus mindemellett – éppen a horatiusi *ut pictura poesis*-elv hagyományának vállalásával – kép és szöveg médiumainak kapcsolatára, a médiumváltás problémáira és az így létrejövő jelentések egymáshoz való viszonyaira is perspektívát nyit. Winckelmann művészetelméleti írásai meglehetősen előíró jellegűek a műalkotások befogadói tevékenysége tárgyában, éppen ezért lényeges, ha az adott műalkotás, jelen esetben a belvederei Apollón közvetlen vizsgálatával és korabeli hatástörténetének az áttekintésével lépünk közelebb a neoklasszicizmushoz.

Az írás az MTA-DE Klasszikus Magyar Irodalmi Textológiai Kutatócsoport programja keretében készült.

„...mindig csak ezt nézzed és ezt olvassad!”

Olvasható kép, látható szöveg a Kárpát-medencei mesehagyomány tükrében

Lét és látás

Ahhoz, hogy az olvasás, a kép, és a szöveg sajátos nyomait keressük azokban a meseszövegekben, amelyek első pillantásra mintha e problémaköröket nem érintenék közvetlenül, érdemes először egy lépéssel megelőzni az olvasás és a szöveg, a látvány és a kép adta kérdéseket, s magát látást szemügyre venni. A nyugati hagyomány megismerés-koncepciója szorosan kapcsolódik a látáshoz, a látványhoz. Maga a láthatóság a létezéssel válik azonossá, a látás pedig a lét érzékelésének, megtapasztalásának elsődleges forrása. A jelen dolgozatnak nem célja filozófiatörténeti áttekintést adni, ezért jellemző kiindulási pontként a Heidegger által hangsúlyosan kiemelt platóni igazság-fogalomnak¹ eredünk a nyomába. Platón a barlang-hasonlatában a látás, a láthatóság, a fény és a valóság feltárulásának fogalmait kapcsolja össze egy olyan metaforahálózattá, amelyben hármas fokozaton keresztül haladva a megismerő ember egyre pontosabban és egyre világosabban érzékeli – *látja* –, hogy mi is a valóság, mi az a világ, amely körül veszi.

A bilincseitől megszabadult ember ezt a szabadságot csak a harmadik fokozaton képes elérni. Ekkor kerül a barlangon kívülre, a „szabadba”. Itt egész nap minden nyitottan van jelen. Most már nem a barlangban égő tűz mesterséges és zavaró világánál jelenik meg világlón annak a látványa, hogy mik is maguk a dolgok, hanem maguk a dolgok állnak ott úgy, ahogy meggyőzően és kötelező érvénynyel kinéznek. (...) Maguknak a dolgoknak a látványai, az azaz az ideák alkotják azt a lényegyet, amelynek fényében minden egyes létező mint ez, vagy az a létező megmutatkozik, s csak ebben a megmutatkozásban lesz a megjelenő dolog elrejtetlen és hozzáférhető.²

1 Martin HEIDEGGER, *Platón tanítása az igazságról* = M. H., „...Költőien lakozik az ember – Válogatott írások, ford. KOCZISZKY Éva, Bp.-Szeged, T-Twins-Pompeji, 1994, 65–103.

2 *Uo.*, 83–84.

Az elrejtetlen valóság tehát látható, sőt a megismerésnek ez a fokozatokon áthaladó útja a látás egyre élesebbé válását, s a látvány egyre pontosabb befogadhatóságát sugallja. Heidegger kiemeli továbbá, hogy a platóni eszme középpontját alkotó idea-gondolat is szorosan a látványhoz kapcsolódik: „Az *idea lényege, hogy ... képes világlani és látottá válni.*”³ Az európai metafizikai hagyomány e kulcsmomentuma Heidegger szerint⁴ épp a nyugati gondolkodás hanyatlásának oka és jele is egyben, mert a lét helyett a létezőre kérdez rá, s nem lép ki a lét kezdeti, „megpillantás” előtti értelmezésének terébe. Épp ennek a kilépésnek a jelképes allegóriája az, amit Platón híres barlang-hasonlatában megfogalmaz. Ott a létezők értelmezését két fényforrás: a tűz és a nap fénye teszi lehetővé. Míg az előbbi a megismerés hétköznapi, racionális, ok-okozati kapcsolatokon nyugvó lehetőségére utal, addig a nap fénye egyfajta megvilágosodásként, a valóság leplezetlen feltárulásaként válik értelmezhetővé.⁵ Blumenberg⁶ arra is rámutat, hogy ezzel a lépéssel Platón magát a fényt – s így áttételesen magát a „fénytermészettű” látást is – kiszabadítja a dualitás korlátozó értelmezési hálójából – miszerint a fény csak mint a sötétség ellentéte létezik – és a fény a lét közvetlen megjelenési lehetőségeként válik értelmezhetővé. A kiáradó fényben fénylik fel a világ, s így részesülnek a létezők a létből.

Ugyanakkor látnunk kell, hogy ez az eredendő látvány – a látható lét –, vagy a másodlagos látvány – a látható létezők, a látható világ – egyaránt a látáshoz kapcsolódik, s mintha maga a nyelvünk sugallata lenne a látás és a megismerés szoros, szétválaszthatatlan összekapcsolásának a hátterében. A kognitív nyelv-

3 Uo., 88.

4 Uo., 102.

5 Nolen GERT, *On the Possibility of a Phenomenology of Light*, PhaenEx 5, no. 1 (spring/summer 2010), 41–58. Az idézett rész: 47. The question becomes: if the prisoners represent humanity and the cave represents the world, then what does the light represent? As Heidegger points out, there is both the light of the fire in the cave and the light of the Sun above. Thus the two sources of illumination must have two different meanings attached to them. Consequently, though what emanates from the two sources is referred to as “light” in both cases, “light” must itself be capable of having two different meanings. Hence just as “truth” can be understood as either *adequatio* and correspondence or as *aletheia* and unhiddenness, so too can “light” bear within itself a conceptual distinction.

6 Hans BLUMENBERG, *Licht als Metapher der Wahrheit* = H. B., *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, Ausw., Nachw. Anselm HAVERKAMP, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2001, 139–171. A 141–142. oldalon Blumenberg így ír: „Ursprünglich gehört der Lichtbegriff wohl in eine dualistische Weltauffassung, wie es für uns noch im zweiten Teil des parmenideischen Lehrgedichts und, nach dem Bericht des Aristoteles, für die Pythagoreer bezeugt ist. Licht und Finsternis sind, wie Feuer und Erde, elementare Urprinzipien; ihre Feindschaft läßt bewußt werden, daß Sein nichts Ungefährdetes, Wahrheit nichts Selbstverständliches ist. ... Nicht also erst Plato hat die Begriffe Sein, Wahrheit, Licht aus ihrer dualistischen Angewiesenheit auf ihren Gegensatz herausgelöst; aber erst Plato hat durch die Lichtmetapher die Konsequenz dieser Ent-Zweigung aufgewiesen. Sie läßt sich formulieren als die Natürllichkeit des Zusammenhanges von Sein und Wahrheit.”

vészeti vizsgálódások hasonló következtetésre jutottak, amikor megállapították, hogy a megismeréshez, a tudáshoz kapcsolódó nyelvi metaforaháló – úgy tűnik általánosan, a különböző nyelvektől függetlenül, hasonló módon – a látással kapcsolatos kifejezések sorából szövődik. Kövecses Péter így ír erről:

A látással kapcsolatos szavak számos nyelvben a tudás bizonyos aspektusaira vonatkoznak. A TUDÁS LÁTÁS fogalmi metafora adja az alapját számos mai nyelvi metaforának: „belátom”, „világos gondolat”, „homályos érvelés” ... A látás tartományának a tudás tartományára való kiterjesztése szisztematikusan áthatja a fogalmi rendszerünket. Számos olyan szó, amelyet ma már nem érzékelünk metaforikusnak, a TUDÁS LÁTÁS metaforán alapul. ... A jelentésváltozás az időben egyirányúan (a látástól a tudás felé) történik.⁷

Ha egy fordulattal a keleti hagyományt vesszük szemügyre, akkor a látáshoz, s látványhoz kapcsolódóan épp a világ megismerésének kétséges, a látványt látzatként értelmező tradíciója áll előttünk. Az indiai szent szövegekben egyfelől szintén megjelenik a magasabb rendű tudás látásként való értelmezése, ugyanis maguk a hindu szakrális tradíció könyvei viselik a látás szóból eredő *Véda* elnevezést⁸, másfelől azonban épp a *Vedanta májá*-tana fogalmazza meg a látható világ illuzórikus voltát, amely miatt a látható világ csak káprázat és csalás. A *Mitológiai enciklopédia* megfogalmazása szerint a „Májá a lét, a Visnuban testet öltött világ-mindenség káprázat voltát, az isteni képzelgésnek tekintett valóságot és világot mint isteni játékot [lila] jelenti.”⁹ A samanisztikus hagyományban is megjelenik a látás kitüntetett szerepe, amely összekapcsolódik a hagyományos érzékterületek, a pszichoszomatikus struktúrák átalakítása révén megszerzett, magasabb rendűnek tartott létlehetőségek megjelenésével: a tér és az idő, s a személy fizikai korlátainak legyőzése révén válik a sámán látóvá. Eliade így ír:

A villámmal történő beavatás az érzéki tapasztalatot is módosítja ... [a sámán] spontán módon elnyerte a láttnokság képességét. „Harminc versztányira ellátni” – ez a szibériai samanizmus hagyományos kifejezése a láttnokságra; amikor a sámán a szertartás során megkezdí eksztatikus utazását, bejelenti, hogy „harminc

7 Kövecses Zoltán, *A metafora; Gyakorlati bevezetés a kognitív metaforaelméletbe*, Bp., Typotex, 2005, 220. [Kiemelés az eredetiben] A szerző László György nyomán az alábbi kifejezéseket idézi fel: „*aspektus, fantázia, idea, intuíció, spekulál, teória*” – ezekben a kifejezésekben mindennütt a látás, vagy a látáshoz kapcsolódó jelentés jelenik meg alapjelentésként, majd ezek elvonttá válása révén alakul ki a mai, metaforikus értelmű jelentés.

8 vö. <http://www.etymonline.com/index.php?term=Veda> Veda [n.] = ancient sacred Hindu book, 1734, from Sanskrit *veda* „knowledge, sacred book,” from root *vid-* „to know,” from PIE root **weid-* „to see” [related to wit, and to Avestan *vaeda* „I know,” Latin *videre* „to see;” see vision]. The books are the *Rig-*, *Yajur-*, *Sama-*, and *Atharva-veda*.

9 vö. *Májá* címszó *Mitológiai enciklopédia II.*, főszerk. Sz. A. TOKAREV, Bp., Gondolat, 1988, 67.

versztányira ellát.” ... Az a fiatal fiú vagy lány, aki sámán szeretne lenni ajándékkal jelentkezik a kiválasztott mesternél, és kijelenti: „azért jöttem hozzád, mert látni akarok”. ... A jelölt végül elnyeri a „villámot”, [amely egy] titokzatos fény, amit a sámán hirtelen a testében, a feje belsejében, sőt az agya kellős közepében érez, valami megmagyarázhatatlan fénycsóva, ragyogó tűz, amely képessé teszi arra, hogy lásson a sötétben, ... még behunyt szemmel is átlát a homályon ... Semmi sincs már rejtve előtte.¹⁰

A látás ráadásul nem csak egy sámán-képesség a többi között, hanem a legfontosabb, ugyanis a „szellemek látása” az, amely minden egyéb képesség és lehetőség kibontakozását lehetővé teszi:

A sámánná válás teljes folyamatát a szellemek látásának képessége koronázza meg. A sámánt először megszállottság jellemzi, majd elragadják a szellemek, ezt követi a beavatási periódus, amely lehet extatikus, vagy a hagyomány útját követő, amikor is szellemtanítók, vagy idősebb sámánok vezetik a beavatást, ezután a tisztánlátáshoz és a divinációhoz kapcsolódó mágikus erő alkalmazására kerül sor.¹¹

E kiragadott, mégis jellemző példák alapján megállapítható, hogy a látás nem pusztán az ember számára adott érzékterületek egyike, hanem általános emberi vonásként egy magasabb rendű lehetőség, amely magát a transzcendens, szakrális világgal való kapcsolatot, vagy annak metaforikus megjelenítését szolgálja.

Egy korábbi tanulmányomban rámutattam, hogy a részben épp a samanisztikus hagyomány emlékeit őrző kárpát-medencei mesekincsünk vizualitással kapcsolatos motívumai – szem, látás, vakság – olyan metaforikus többletjelentéssel ruházzák fel a meseszövegeket, amelyből világossá válik, hogy a látás és a látás transzformálása a racionalitáson túli világgal kapcsolatot teremtő szellemi képességek és a transzcendens tudás megszerzéséhez szükséges tudati átalakulás jelképeként az emberi létlehetőségek kiteljesítésének lehetséges útjait jelképezik.¹² Másutt¹³ amellet hoztam fel érveket, hogy a meséket a hagyományos strukturalista, motivikus, illetve szimbolikus értelmezési utak mellett – azok ér-

10 Mircea ELIADE, *Mítoszok, álmok és misztériumok*, ford. SALY Noémi, Bp., Cartaphilus, 2006, 122–125.

11 Id. Francisco R. DEMETRIO, *The Shaman as Psychologist*, Asian Folklore Studies, Vol. 64, No. 2 (2005), 279–286, cf. 73.: „The very process of becoming a shaman is crowned with his ability „to see spirits.” He begins with a mental seizure or abduction by the spirits; followed by a period of initiation, either ecstatic or tradition, i.e., conducted either by spirit masters or older shamans; then the investment of magical powers like clairvoyance and divination as well as the power to fly which he derives either from the spirits of the dead or his helping spirits, especially the birds, as well as from his ingesting rock crystals or magic stones with their uranian powers.”

12 Bódis Zoltán, *A vizualitás metaforikus értelmezési lehetőségei népmeséinkben* = B. Z., *Identitás és szakrális kommunikáció a mesében*, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2013, 34–48.

13 Id. Bódis Zoltán, *Mese és szakrális kommunikáció = A meseszöveg változatai*, szerk. BÁLINT Péter, Debrecen, Didakt, 2003, 137.

vényességét nem eltörölve, hanem inkább kiegészítve – a mesei szövegek számos változatát a szakrális kommunikáció területén, annak jellegzetességei és hatása szerint is érdemes értelmezni. Ez az értelmezési lehetőség ráadásul egy általános kommunikációs rendbe illeszkedve a mesék eredendőbb létlehetőségének tűnik, mind a ma még fellelhető élő mesemondói hagyomány, mind az archaikus mesemondás körülményeit feltáró korábbi vizsgálatok szerint¹⁴. A magyar nyelvű mesei hagyományban szereplő vizuális metaforáknak, a látásnak, a látás megváltozásának ráadásul beavatási karaktere van, amelynek egész különös hangsúlyt ad a virrasztás során a halott mellett, de még inkább a halottnak történő mesélés¹⁵, amely így a látás-tapasztalatát a halál-tapasztalattal köti össze, s így a halálban valójában egy magasabb rendű látás megnyílását segíti elő a mesemondás.¹⁶

Látás: kép/szöveg

A látás sajátos módon kapcsolódik a képhez és a szöveghez. Első pillantásra nem tűnik magától értetődőnek az a különbség, amely az európai hagyományon belül végtelenül is szembeállította a kép és a szöveg jelenségét. A látáshoz kapcsolódó sajátos mediális viszony miatt kialakuló különbség abban ragadható meg leginkább, hogy mind a kép, mind a szöveg látásában – amikor is a látást már a fizikai meglátástól a látottak szemantikai átlátásáig és az ebből fakadó következtetések nyomán kialakuló, cselekvő választ eredményező pszichikai-morális belátásáig terjedő komplex hermeneutikai folyamatként kell értelmeznünk – megtapasztalható egy látott objektum, amely a látó szubjektivitásában nyeri el értelmét. A kép látása esetén a külső kép egyfajta verbális mintázattá alakul át, amikor például az egyes képkalkotó elemeket a kép nézője felismeri és azonosítja, a szövegek esetében pedig gyakran különböző belső képek felidézésével megy végbe az értelmezés folyamata.

A külső kép látványa és az olvasásban feltároló belső kép, a látható kép és az olvasható szöveg első pillantásra két teljesen különböző megismerési utat tárnak elénk. A szövegek jól körülhatárolható jelrendszer segítségével valamely

14 Bódis Zoltán, *A mesemondás szakrális lehetőségei*, Fordulópont 2009. december http://www.fordulopont.hu/bodis_zoltan.pdf

15 vö. Uo.

16 Érdekes változatát mutatja ennek az az észak-amerikai vidéken általánosan elterjedt mese, amely A vak férfi/fiú és a fajankó címet viseli. A történetben a férfi/fiú anyja gonoszsága miatt megvakul a férfi/fiú, s majd csak akkor nyeri visszalátását, amikor egy fajankó nevű madár szinte vízbe fojtja. A halál megtapasztalásával visszaszerzett látás történetét ráadásul hátróztottan gyógyító meseként mesélik, ezért is terjedt el az indiánok között. vö. Craig MISHLER, *Diving down: Ritual Healing in the Tale of the Blind Man and the Loon*, Arctic Anthropology, Vol. 40, No. 2 (2003), 49–55. URL: <http://www.jstor.org/stable/40316589> Accessed: 11/01/2014 11:05

jelentés megfejthető hordozójaként állnak előttünk, inkább a megismerés eszközeként, néha egészen esetleges és mással is helyettesíthető eszközöként. A szöveg önmagában épp ezért többnyire nem válik fontossá, ritkán kap külön figyelmet. Ezzel szemben a kép nehezebben megragadható, nehezebben felfejthető, inkább önmagát állítja a kutató tekintet középpontjába, s valamiféle jelentés megtalálása vagy eleve külön erőfeszítést igényel, vagy egyáltalán nem jelent problémát, mert az ábrázolt tárgyiasság révén a kép annak megjelenítéseként bizonyul értelmezhetőnek.

Az a jelenség, amikor a kép olvashatóvá és a szöveg láthatóvá válik, ezt a talán túlzottan sematizálódott szembeállítást chiasztikus alakzattá alakítja át, s mindkét megismerési lehetőséget – a szöveget és a képet – valami eredendőbb, szöveg és kép előtti állapotba helyezi vissza. [Ez egyébként épp az írástörténet álláspontja szerint valóban időben is eredendőbb, ugyanis az írásjelek eleinte olvasható képjelek voltak, s csak az absztrakció előrehaladtával veszítették el képi jellegüket.] Nem kétséges a szöveg képként elveszíti korábbi biztonságosnak hitt jelentését, s a kép szöveggé az olvashatóság olyan terébe lép be, amely korábban zárva maradt előtte. Ez azonban nem köthető a szöveg és a kép egzisztenciális státuszának megváltozásához, jóval inkább olyan fenomenológiai tapasztalat elindítója lesz a két út kereszteződése, amely a korábban biztosnak tűnő pozíciókat megingatja, s épp ezzel válik – bizonytalanságában, megragadhatatlanságában – valamiféle későbbi bizonyosság kiindulópontjává. A szöveg és a kép közelsége ugyanis szétbontja a korábban jól működő retorikát, amely mindkettőt valamely történetbe, s így az időbe ágyazza be: a jelentésadás, a jelentéssel telítődés történetiségébe. Mintha a szöveg és a kép összefonódása a történet, a jelentés előttibe vinne vissza, megmutatva minden történés, minden jelentés eredetét. Ez a fenomenológiai tapasztalat azt teszi kézzel foghatóvá, hogy a *kép-szöveg* így már nem pusztán jelentésadás, hanem a lévinasi értelemben vett jelentés-forrás¹⁷. Míg ugyanis a kép és a szöveg az idegenség megtapasztalásaként, a sajáttal, az otthonossággal, az ismerettel szembe állított módon egzisztál, addig a kép-szöveg a megértésnek azt a pillanatát ragadja meg, amikor az idegenség az otthonosba fordul, vagy másképp: amikor az otthonosság idegenként tűnik fel. Tehát még az előtt, hogy akár az idegenség, akár az otthonosság tapasztalható tényé válna az adott pillanat a tapasztalat forrásaként, s így a transzcendencia lehetőségeként jelenik meg.

A konkrét, szövegszerű mesei példákat a Kárpát-medencei mesehagyomány legfrissebb rétegéből, a cigány mesemondó hagyományban fennmaradt és a 60–70-es években gyűjtött szövegekből érdemes venni, ugyanis e meseszövegek még az oralitás elevenségével őrződtek meg egészen a lejegyzésük pillanatáig, s ekkora már kialakult az a mesegyűjtői szemlélet, amely már valamely mester-

17 vö. Emmanuel LÉVINAS, *Teljesség és Végtelen*, ford. TARNAY László, Pécs, Jelenkor 1999.

ségesen kitalált ideálkép oltárán nem akarta feláldozni a meséket, azokat nem kívánta átdolgozni, stilizálni, hanem eredeti formájukban őrizte meg. A neves mesekutató, Nagy Olga gyűjtötte össze az erdélyi koronkai Cifra János meséit. Cifra egyik meséjében, a József és Károly címűben a szöveg¹⁸ és a kép úgy hálózza be a mese egészét, hogy nem értelmezhető a történet pusztán e két motívum párhuzamosan, lineárisan előrehaladó haladó kibontásaként. A történet maga a látás (így a kép, a szöveg sajátos létmódjának) narratív allegóriájaként is olvashatóvá válik. József és Károly, a két tejtestvér apjuk halála után kelnek vándorútra. A két királyi sarj egy gyógyító vízű forrásra lelve a forrás melletti házban megpihennek. A házban tizenkét szoba van, ebből tízbe szabad a bejárás, de az utolsó két szoba az ismeretlen házigazdáé. József épp ezért szabadkozik, s nem is akar bemenni oda. Igaz, indoklása még nem a végzettől való félelem, hanem a morális megfontolás, s az adott közösségben elfoglalt pozícióból ered:

– Most menjünk bé a tizenkettedikbe!

– Károly! Nem mehetünk bé a tizenkettedikbe! Mert ez a tizenkettedik az övé. Mert tíz úgyis fel van díszítve, fel van szerelve ágyneművel, a tizenegyedik káddal. Akkor a tizenkettedik az övé. Nincs itthon az az ember. Út mellett van, valaki bé talál ide jünni, valamit elvesz, nem tudom, mi. Milyen szégyen, hogy király úrfira tolvajságot kelljen mondjanak. Nem menjünk!

– De bémenyünk!

A szobába belépve látszólag semmi különös nem történik, az időközben hazatérő házigazda sem neheztel meg rájuk. Mégis a titokzatos szobába való belépés sorseselemmé válik, abban az értelemben A két ifjú azonban a falon egy képet lát meg, amelytől Károly önkívületi állapotba kerül, s mint később kiderül a kép látványának hatására szerelemre gyúl az ismeretlen leány iránt.

Megnyitja Károly az ajtót, s előrenéz. A tükerfalon egy leány, tetőtől talpig ki volt festve. De a szájával kacagott. Mikor evvel szembenézett Károly, abba a helybe fődöhöz is ütötte magát. József teprenkedik, erre-arra dörzsöli. Ekkor érkezett az ember. Mikor megérkezik, vízzel mindjárt precskelgetni kezdik, és feltápászkodik.¹⁹

Ha pontosan olvassuk a jelenetet, észrevehetjük, hogy nem hagyományos képpel van dolgunk. Egyfelől egy „tükörfal” az, amelyen a királylány képe megjelenik. A tükröződő felület azonban itt most nem a saját arcmást, hanem egy olyan alakot jelenít meg, amely a sajátot az igazi, a teljességet hordozó képpel szembesíti. A mesei világkép szerint ugyanis a férfi és a női oldal egysége biztosítja azt a teljességet, a közöttük fellobbanó szerelem, majd a házasság pedig azt az új minőséget, amely minden korábbi próbatételt, kalandot és szenvedést hitelesít és értelmessé tesz. Abban a pillanatban, amikor egy mesei főhős tudomására jut,

18 Cifra János, *József és Károly = Cifra János meséi*, Nagy Olga, Bp., Akadémiai, 1991, 248–280.

19 Uo., 253.

hogy létezik egy társ, aki lehetővé teszi e teljesség megtapasztalását, megváltozik a cselekmény futása, másképp szerveződik a mesemenet és a narratív elemek is ennek a szempontnak rendelődnek alá.²⁰ A hagyományos mesék világában a kép vagy a múltat idézi meg, vagy egy olyan jövőt, amely végzetesen meghatározza a főhős életét²¹, ebben az esetben a kép a jövőre nyit ablakot, ugyanis Károly meglátja azt a lányt, aki fordulatot hoz élettörténetébe. A szöveg szerint a kép olyan hatással van rá, hogy „szembenézve” vele a fiú eszméletlen lesz. A kép tehát mágikus erővel hat rá, nem bírja kivonni magát a hatása alól, sőt ez a tapasztalat valójában a halál közelébe is sodorja, testvére, József nem bírja felkelteni („teprenkedik”, „dörzsöli”), csak akkor tér magához, amikor a hazatérő házigazda varázsvízzel locsolja meg. A további szövegrészből kiderül, hogy Károly a képet nem mint képet, mint a valóság mását fogta fel, hanem valóságosnak képzeleti:

– Felséges király úrfi! Hát csak fa, csak kép. Hát jüjjen, tapogassa meg! Látná az igazit! Nem ilyen, hanem ennél még szebb. A leány, életbe. Ez – azt mondja – a Feketegyász városi leány.²²

A házigazda sajátos és konkrét leckét ad Károlynak, feltárja a látott valóság képszerűségét („csak fa, csak kép”), s arra bízta meg a királyfit, hogy tapintsa meg a képet magát, hogy meggyőződhessen róla, nem ez a valóságos leány. A kép megtapintása megingatja azt a hitet, amely szerint a kép és a valóság egymástól jól elhatárolható, s a királyfi a kép hatása miatt nem képes arra, hogy lefordítsa magának, a külső képet verbális mintázattá alakítsa át, felismerje azt, hogy ez „csak fa, csak kép”. Ez vezet addigi világának teljes összeomlásához, a halálszerű állapotba hulláshoz.

Ugyanakkor nem könnyebb a helyzet a valósággal sem, ugyanis a képen ábrázolt leány, a házigazda rövid bemutatása szerint, korántsem viselkedik úgy, mintha élne, jóval inkább élete egyfajta képi létforma, amelynek lényege az hogy nézhető, s ráadásul a királyi udvar környékén ki is alakul egyfajta „képtár”-hangulat.

De kérem, ez olyan, hogy most a tizenhetedik esztendejibe van, de héteszten-dős korától mindennap tízezer látogatója van. Frajleányok tartják a napernyőt, hogy még a nap se süssen rája. És úgy sétálja meg magát mindennap a sétakert-jiben. De tízezer nézője van mindennap. Ne törődjék! Sze ehhez el lehet menni, s el lehet hozni.²³

20 Cifra János különösen figyel erre. Amikor egyik hőst kővé változtatja egy varázslat, és meny-asszonyát a sárkány elrabolja, a mese végén megérkező szabadító, mielőtt a királyfit felélesz-ti a kő-állapotból a lányt is kővé dermeszti, hogy még ez a kényszerű elválás se okozzon majd megütközést kettőjük egybekelésekor. vö. Cifra János, *Ruzsamarint János = Cifra János me-séi*, Nagy Olga, Bp., Akadémiai, 1991, 147.

21 Ezt a témát járja körül alaposan BÁLINT Péter, *Látszódni és megértve lenni* = B. P., *Identitás és népmese*, Hajdúböszörmény, DE-GYFK, 2011, 103–126. [cf 111–112.]

22 Nagy, i. m., 253.

23 Uo., 253.

A kétszer is megismételt, s így nyomatékositott tízezer látogató/néző ebben a sajátos létállapotban rögzíti a királylányt, s valójában királyi apja egyetértésével, támogatásával egy érinthetetlen, élettelen, képpé változtatja át, akit csak nézni lehetett, mert a mese egy későbbi helyén kiderül, hogy a lány „emberrel [ti. férfival] nem nézett szembe”. A lány tehát nem él, élettelen, mert nem nézhet. Csak az élők számára adatott meg a nézés, a látás adománya. Azaz ebben a mesei szálban érdekes módon kapcsolódik össze a látással a királyfi és a királylány sorsa. Mindkettőjüknek nehézsége támad a látással, a nézéssel, ezért mindkettőjük halotti állapotban van, mindketten a kép, a képiséggel való tisztázatlan viszonyok miatt szenvednek. Ebből az állapotból a szabadulást majd az hozza, amikor Károly és József megszöktetik a királylányt. A szöktetés első lépése egy másik képhez kapcsolódik:

[A királylányhoz] el lehet menni, s el lehet hozni. De csak úgy lehet elhozni, ha én csinállok egy aranyoroszlánt, s azzal az aranyoroszlánnal el fogják hozni. Én ennek az aranyoroszlánnak csinálnék egy kocsit. Lerajzolom, hogy csináltassák meg. De ehhez aranypénz kell, mert aranypénzből kell az oroszlánt megcsinálni. ... Lerajzoltam a kocsit, eztet meg kell csináltatni, s mikor jönnek ki, a kocsival jűjjenek, hogy az oroszlánt tudjuk behelyezni.²⁴

A lányrabláshoz szükséges kellékeket a megrajzolt képek alapján készítetteti el a két királyfi. A kép nyomán megszülető aranyoroszlán és a kocsi aztán a történet második szakaszában valóban széttöri a torz képeket. Amikor ugyanis a királyi városban megjelenik az aranyoroszlán, s elkezdődik a királyi fiúk álruhás előadása, minden nép, minden városlakó, aki korábban csak azért törte magát, hogy a királylányt megcsodálhassa, a „napi tízezer néző” most mintegy varázsütésre, az oroszlán iránt kezd érdeklődni:

De a nép már özönlött a királyi kastély felé. Az épületek teteje kibontva, a cserepek, s néztek a királyi kastély felé, mert a leány akkor ment ki sétálni. A szép leány. Tehát itt [a piacon] nem nézték, hogy az árujuk ott maradt, az eladni valójuk, hogy valaki ellopja. Mindenki térült a királyi kastély felé. ... Egyik a másiknak a hátát [nézte, olyan sokan voltak.]. Lajtorján a nép, a cserepek kibontva, úgy néztek a királyi kastély felé. Hát ott, aki utoljára ment, csak egyik a másiknak a hátát látta. Azt mondja a zsidó [kereskedő]:

– Emberek, asszonyok, itt nézettek csudát! Hát tük nem láttok semmit, csak egyik a másiknak a hátát. Jertek a piactérre! Ott van egy csuda. Olyant emberi szem nem látott.

A zsidó megindul ötödmagával, futtába. Az öt után tíz, a tíz után húsz, a húsz után száz, a száz után ötszáz. Megtérül a nép és fut lefelé, a piactér felé. Az oroszlán táncol. Dobják a pénzt bé abba a kerítésbe.²⁵

²⁴ Uo., 253.

²⁵ Uo., 263.

A jelenet mozgalmassága jól mutatja, hogy míg korábban a lány megtekintése inkább passzív, élettelen tevékenység volt, addig az aranyoroszlán megjelenése, tánca az egész várost megmozdítja, életre kelti. A változás a királyi udvar megszokott rendjét is felborítja, az addig élettelen képként csodált királylány hirtelen magányossá válik, azonban az elhagyatottság révén önmagához jut közelebb, ugyanis a történet folyamán most nyílik először lehetősége arra, hogy vágyait, kívánságait kifejezze.

A királyleány ott maradt, nem nézte senki. Hanem a piacon nézték az oroszlánt. Megharagszik a király. A leánynak letört a sétaideje, s bément. Az apja pedig szégyellte. Hétéves korától – most tizenhét éves – tízezer nézője volt. „Miféle szemfényvesztő érkezett ide, hogy most így elcsábította a népet, hogy nem a leányomat nézik? Karhatalommal felhozatom ide.”²⁶

A szemfényvesztés, ami a király haragját kiváltja, valóban a régi látás elvesztését, s egy új látásmód megszületését eredményezi. A király minden tiltakozása ellenére maga is az új látvány csábító hatása alá kerül: az egész királyi udvar az oroszlánnal játszik, „ölegeti, csókolgatja”. A királylány élete is fordulóponthoz ér:

Mikor bémeyen az oroszlán, menyen a leány, megölli, megcsokolja. Azt mondja:

– Ó, lelkem, be szép vagy, de gyönyörű vagy! Jaj, be szép két szemed van! Édesapám, ne vigyék el innót, mert a szívem kettébe hasad!

– Lelkem, gyerekem, ez egy öreg komédiás, ki kell vigyük, hiszen keressen valamit. Aztán östére visszahozzák, s tőtsz véle üdőt.²⁷

A történet további nyomon követésére nincs szükség, a legfontosabb tanulságok levonhatók. A mese szövege a maga allegorikus nyelvén pontosan érzékeli a kép hermeneutikájának lényegét, miszerint a kép mágikus erővel bír, s nem lehet pusztán értelmezni, mert hatása van, ami nehezen racionalizálható. Ahhoz, hogy ez megtörténjen a képet elemeire kell bontani („csak fa, csak kép, és a kép megtapintása”), vagy egy más nézőpontot kell felkínálni (a képszerű lány helyett az oroszlánra kell tekinteni), hogy a kép mimetikus jellegének uralma helyett a valóság maga váljon megragadhatóvá.

Kép és szöveg

E ponton vissza is kanyarodhatunk a látás transzcendenciájának gondolatához, s a kép és szöveg sajátos egymásba fonódását e transzcendens metaforikus jelentéshálózathoz kapcsolódó újabb – immár fenomenológiai – jelenségeként követ-hetjük nyomon. A fenomenológia különös figyelmet szentel azon jelenségeknek,

²⁶ Uo., 263.

²⁷ Uo., 26–265.

amelyekben a megismerés sajátos minősége nyilvánul meg. Michel HENRY²⁸ a megismerés intencionális, azaz külső dolgokra irányuló, illetve közvetlen, azaz önmagára irányuló lehetőségeit különbözteti meg. A kéz – mint a tapintás, az érintés és az elérés formájában megnyilvánuló – megismerés egyik lehetősége mind az intencionális, mind a közvetlen megismerés útját képes megmutatni:

...a kéz, amely a tárgytest különböző részeit letapogatja [más] módon adódik önmaga számára, tehát nem egy „kintként”, nem a külsődlegesség nyílásában, ami a világ.

...a kéz ... közvetlen megtapasztalásban adódik önmagának, ... a közvetlen átélésben ismeri meg magát mint mozgó és tapintó kezét. ... Szembe kell állítani tehát ... a tárgykézzel egy elemi felfogó képességet, az eredeti kezét, ami egy tiszta élmény – *cogitatio*²⁹

Érdeemes ugyanakkor a látás, az olvasás fenomenológiai megközelítése segítségével újra szemügyre venni a meséket, mert a mesei szövegek az oralitáshoz kapcsolódóan a látás, az olvasás, a kép és a szöveg sajátos értelmezési lehetőségeit kínálják fel. Sőt, mintha a posztmodern látható szövegei és olvasható képei közelebb állnának a mesei képekhez, szövegekhez, mint a modernitás olvasott szövegei és látható képei. Az oralitás világában a szövegek ugyanis nem szöveggént, hanem képként, mágikus varázserejű látványként jelentek meg, amelyek többnyire arra szolgáltak, hogy megidézzenek valamit, valakit, vagy valamely erőt jelenvalóvá tegyenek, míg a képek – a képzelet és a valóság, vagy épp a valóságfeletti képei egyaránt – olyan jól olvasható jelrendszert alkottak, amelynek megfejtése, kibetűzése az adott közösség identitásának, vagy épp az adott személy valóságának kulcsa volt. Az írásbeliség, a szöveg-világ rögzítetté válásának idején maguk az írott szövegek is inkább az oralitás adta hagyománynak rendelődtek alá. Ong így ír erről:

A kéziratos kultúrák még a szöveges információk feldolgozásában is nagymértékben szóbeliek maradtak, és a hangzásra koncentráltak. A kéziratosokat ... nehéz volt olvasni ... még az írott szövegekben is ... [a nyelvhasználat] a szóbeliségre jellemző, a felidézést segítő mnemonikus sémákra épült. ... A 16. századi címlapon...a lényegtelen szavakat szedik hatalmas betűkkel... A végeredmény gyakran esztétikusnak mondható, de mindenestre nehezen egyeztethető össze a szóveliségről alkotott mai fogalmainkkal.³⁰

28 Henry a francia fenomenológiai iskola újabb, úgynevezett teológiai fordulatát képviselő filozófusa, a fenomenológia husserli, „történeti” ágának kibontakozása előtti időből egy kevésbé ismert, ám annál nagyobb jelentőségre szert tevő filozófusra, Maine de Biranra hivatkozik a fenti elméletének kidolgozása kapcsán. vö. Michel HENRY, *Az élő test* – Válogatott tanulmányok, ford. FARKAS Henrik, Pannonhalma, Bencés, 2013, 50–65.

29 *Uo.*, 52–53.

30 Walter J. ONG, *Szóbeliség és írásbeliség*, ford. Kozák Dániel, Bp., AKTI-Gondolat, 2010, 106.

Ong ennek kapcsán kifejti, hogy a korabeli szövegek nem az olvasáshoz kapcsolódó mai vizuális sémák szerint szerveződtek (hiányzott például a szavak, a nagyobb szövegegységek elkülönítése), azaz nem a mai értelemben vett olvasási látványhoz kapcsolódtak, hanem olyan vizuális szerepük volt, amely a mágikus képekhez hasonlóan a bennük rejtett hangzás, az élő hang megidézésére szolgált. Ebből a szempontból a „látható szövegek” valójában sokkal inkább a mágikus vagy teremtő erővel rendelkező szavakhoz állnak közelebb. Még a kora reneszánsz humanista világában is minden probléma nélkül önmagában az írás mutatta fel azt az erőt, amely képes volt egy könyv pusztá birtoklásában is az adott szerzővel való mély azonosságot kifejezni.³¹

A szöveg tehát eleinte nem csak a beszéd lejegyzésére és rögzítésére szolgált, hanem inkább a szöveg vizuális erejének a beszéd erejét kellett felidéznie – akár még az előtt, hogy a szöveg maga az olvasás révén beszédként ölthetett volna testet. Így szerepel ez a Bari Károly által gyűjtött és közölt mesében a *Fekete kisaszonyban*³² is. A mesei történet szerint egy elátkozott föld alatti pincében egy obszitos katona egy fekete lányra bukkan, aki különös próbát kér tőle:

Hallgass ide, jó ember! Valamikor hajdanán ideigért téged az Isten és most megjöttél! Három próbát kell kiállnod és a bátorságodon múlik, teljesíteni tudod-e a feladatokat, mert nagyon nagy megpróbáltatások várnak ám! Ne félj, én kitanítalak téged mindenre, hogy mi lesz veled! Íme, ihol ez a könyv, ez szent könyv. Ha leszáll az éjszaka, fogd ezt magad elébe és olvasd. Jönnek majd az ördögök, elkezdnek szólítgatni, szépen is beszélnek hozzád, durván is beszélnek, mindenféle sértő szavakkal káromkodnak majd és fenyegetőznek rendesen! Te rájuk se emeld a fejed ebből a könyvből, mindig csak ezt nézzed és ezt olvasd! De még ha nem is olvasod, csak tartsd a kezvedben és a szemeid ezen legyenek!³³

A sajátos buzdítás: olvasd a szent könyvből, de ha azt nem is, legalább szegezd rá a tekinteted az írott szövegre – az olvasáshoz kapcsolható mágikus vonásokat erősíti fel. A jó tanács, a királylány által közvetített tanítás egyfelől megerősíti a katonában azt, hogy erre a feladatra magasabb erők választották ki személyét. A „valamikor, hajdanán” kitétel ráadásul épp ezt a kezdeti, a történetiség előtti, még transzcendens időt jeleníti meg. Az olvasás maga pedig épp ennek az időn kívüliségnek az idejét jelenti, a szent könyv olvasása, lapjainak nézése megtöri az idő hatalmát. A királylány egy sajátos kommunikációs helyzet megteremtését várja el, amikor a kommunikáció lényege nem a kifelé irányuló információközlés, hanem a belső figyelem, az identitás megőrzése. Ebben az olvasási módban a szöveg valójában nem szöveggé funkcionál. Még pontosabban: nem a benne

31 vö. BLUMENBERG, *i. m.*, 61. Blumenberg leírja, hogy Petrarca noha nem tudott görögül, egy Platon-kódex birtoklása révén fejezte ki mérhetetlen csodálatát az ókori mester iránt. Azaz nem a szöveg olvasása, hanem mágikus képként való értelmezése révén.

32 BARI Károly, *Az erdő anyja – Cigány mesék, hagyományok*, Bp., Gondolat, 1990, 44–48.

33 *Uo.*, 45.

foglalt tartalmak miatt fontos, hanem jelenléténél, erejénél fogva válik a történet középpontjává. Valójában nem tudjuk meg, mi áll a szent könyv lapjain, csak magának az olvasás folyamatának a fenntartása révén sikerül a katonának kiállni a próbákat. A próbatételek maguk a sámánavatási szertartásokra emlékeztető módon a katona testének feldarabolása, a királylány általi összeforrasztása során teljesednek be:

[Az ördögök] nyomban megragadták, nekiálltak, ahányan csak voltak, elkezdték miszlikbe aprítani, metélték diribről-darabra. Amikor szétvagdalták és beleszörták az üstbe, a hamuskosárból kiugrott a kakaska, összezsattogtatta a szárnya- it, kukurikú, és a tisztátalan pokolfajzatok abban a szempillantásban eltűntek a szobából, mintha ott se lettek volna. Előjött ... a kisasszony, kiszedte az üstből és gondosan egymás mellé illesztgette a húsdarabokat, bűbájos kenőccsel mind- egyiket megkenegette, hogy összeforradjanak, és a katonát visszatérítette a halálból.³⁴

A háromszoros halálpróba eredményeként nem csak az obsitos katona lesz egyre daliásabb, hanem az „ártó szavakkal a föld alá ígézett” világ a mese végére visszaváltozik, eredeti pompáját megmutatva, ahol mindenki visszanyeri az átok előtti alakját. Így fehéredik ki a fekete lány a „talpától feje bűbjáig”, s ketten egybe- kelve az új királyi párként élnek tovább. Az ártó szavaktól és a halálból való menekülés kulcsa a szent könyv olvasása. A mesében tehát az olvasás olyan mágikus varázshatalommal bíró lehetőséget jelent, amely képes visszaállítani a világ ere- deti rendjét, amely újra megteremti azt az állapotot, amely a mese zárлата sze- rint magát a mesét idézi meg:

Kinyitották a város boltjait, vidáman nyüzsögtek a népek mindenütt. Olyan nagy vigadalmat rendeztek, hogy még a mesébe is beillett volna.³⁵

A mesébe illő létállapot tehát azt a teljességet jelenti, amely a halál állapotát legyőzi, s az élet vidámságát hozza magával. Az olvasás felértékelődése egy szó- beliségben megőrzött, továbbadott és használt szövegben azért válik különösen jelentőssé, mert az oralitás gyakorlatán kívülre eső

Írás és szöveg

A látás transzcendenciája óhatatlanul átsugárzik a látottra, a szövegre és az inst- rumentalizált látásra, az olvasásra. Az európai hagyomány – különösen a biblikus ószövetségi írás-központúság és az újszövetségbeli beteljesített írás gondolatá- ból fakadóan – mindenekelőtt az olvasásban ragadja meg a szakralitásnak azt a lehetőségét, amely a hagyomány világában a látáshoz kapcsolódott.

³⁴ Uo., 47.

³⁵ Uo., 48.

A bibliai kinyilatkoztatás ... annak a lehetőségnek a helyreállításaként jelent meg, amelyből a bűnbeesés előtti teremtés még részesült: a teremtményt képes volt visszavezetni teremtőjéhez. ... Ha Isten két, [a teremtés és a kinyilatkoztatás könyvének] szerzőjévé vált, erre az ember kényszerítette, amikor a természetnek saját teremtőjére visszautaló jeleit többé már nem volt képes elolvasni úgy, ahogy azt még paradicsomi állapotában tette, amely állapotban a dolgokat igazi nevükkel illette. Mintha a világra tekintő eredendő optika romlott volna el.³⁶

Ráadásul ezt a „második könyvet”, amelyben a teremtő nem a természet jelein keresztül mutatkozik meg, az Isten saját kezével írta³⁷, így szavatol azért, hogy a „második könyv” ne pusztán másolat legyen, hanem az eredetivel egyenértékű adományként jelenjen meg. Az olvasás tehát felértékelődik, mert épp a paradicsomi állapotot helyreállítani kívánó folyamat részévé válik:

A keresztények ... a Bibliából olvasnak fel részleteket a szertartásokon. Isten ugyanis „szólni” szokott az emberekhez, nem pedig írni nekik. ... A héber *dabar* nemcsak szó, hanem az *esemény* jelentést is hordozza, és ezáltal kifejezetten a kimondott szóra vonatkoztatható. A kimondott szó mindig esemény, mely időben zajlik és nem jellemzi a tárgyyszerű mozdulatlanság.³⁸

Az orális és írásbeli kultúra határmezsgyéjén tehát az olvasás már-már az isteni teremtő szóval egyenértékű, úgy ismétli meg a „második könyv” szavait, hogy azok nem pusztán a térben látható jelekként vannak jelen, hanem a kimondás révén időbeli jelleget öltenek. Érdeemes felidézni azokat a korai olvasás-technikai emlékeket, amelyek arról tudósítanak, hogy az első olvasók még fennhangon olvastak – még saját maguk számára is. Az élettelen anyag élettellel való megtöltése, a szöveg felolvasása, az ókori hagyományban gyökerezik, Arisztotelész „*zôn lógon*”-ja – miszerint az ember a beszédre, a *logoszra* képes állat – épp ezt a fel fogást – a matéria áttelekesítését – sűríti magába. Assmann pontosan rámutat: „Arisztotelész elmélete háromszoros távolságba helyezi egymástól a világot és az írást: a világra fogalmak vonatkoznak, a fogalmakra a beszéd utal, végül a beszédre az írás, mégpedig nem is a fogalmi, hanem a fonetikai artikuláció szintjén”³⁹, azaz az írás felolvasása az eredethez, az ideák világához való visszatérés lehetséges lépcsőfokaként értékelődik fel.

Az írás és az olvasás – magához a látáshoz hasonlóan – a világ transzcendens megnyilvánulásának, s e transzcendencia megtapasztalásának lehetőségeként jelenik meg az oralitáshoz teljesen, vagy részben kötött hagyományban. Cifra már részben taglalt meséjében az írás az olvasás és a képesség összekapcsolása egy

36 Hans BLUMENBERG, *Die Lesbarkeit der Welt*, ford. BÓDIS Zoltán, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1983, 53–54.

37 *Uo.*, 59.

38 *ONG, i. m.*, 70.

39 Jan ASSMANN, *Írásrendszer és írásos kultúra*, = J. A., *A kulturális emlékezet*, Bp., Atlantisz, 1999, 259.

másik motívumháló révén szintén szóba kerül. A mese szövegében felbukkan a főszereplők neve – József és Károly –, azonban nem olyan jelenetekben, amelyek sorseseeményekké válnak a mese menetében, hanem épp már a sorsot betöltő életút folyamán kapnak szerepet. A két testvér vándorútjuk során egy házba tér be, ahol a házigazda nincs otthon:

Menyen József elül, menyen Károly utána. Nézi az ajtót, hogy menjenek valahogy bé. Egyszer ráteszi a kezit, s úgy az épület falán húzza végig. Egy kilincs kerül a kezibe. Megnyomja, s bénéz az ajtón. Bent világosság van. Két ágy belül megvetve. Egyikre József név írva, a másakra Károly név. Két tál az ajtó sarkánál, két aranytál, mosdóvíz párállik. Két aranykendő felakasztva, és egyiken a József név, a másikon a Károly név.⁴⁰

A szövegben itt bukkan fel először a két főszereplő nevének sajátos alkalmazása. A név ugyanis a szövegek speciális alakzataként első sorban nem szövegeként, hanem inkább képszerűségükben, a viselőjükkel való azonosságukban annak a személynek megidézéseként foghatók fel, akinek a „tulajdonát” képezik. A név ezért a szövegen belül mindig inkább képként jelenik meg. Ez a meglepetés, miszerint az ismeretlen helyre betoppanva a nevük, mintegy önarcképként, jelenik meg számukra, az idegen helyet otthonossá változtatja: saját ágyat és saját kendőt adva eléjük. Ez a fordulat meg is osztja a két testvért, mert amíg József – a testvérek közül a kevésbé jó pozícióban lévő, ám az ügyesebb, talpraesettebb fiú – meg is ragadja az alkalmat, jól olvassa a nevét: képként, saját képeként, s kényelemben helyezi magát, addig Károly nem ismer rá nevére. A jelentben Károly végül álomba zuhan, József azonban berendezkedik, s amikor a ház varázslatos gazdája leányával együtt megjelenik, kihallgatja beszédüket. A házigazda az élet könyvéből olvassa fel a két ifjú jövőjét, s leányával beszélgetve József tudomására jut az is, mit kell tennie, s hogyan kell a rá váró eseményeket átvészelni:

József ... eszik. Még bora is volt, azt is megitta. És az árát az asztalra teszi, szivarra gyújt, s egyik karját a feje alá teszi, és úgy gondolkozik az ő szülőiről. Egyszer odanéz az órára: kilenc óra. Olyan nagy ropogás lesz, hogy azt hitte: rádől az istálló. Vajon mi lesz itt? Vajon összedől? Megnyílik a fal, s egy fekete leány jű ki. Olyan magas volt, hogy majdnem a mennyezetet érte a fejével. Akkora fogai, mint egy-egy ásó. Akkora körmei, mint egy-egy lapát, s olyan fekete, mint az üst oldala. József akkor béhunyta a szemit, s úgy várta, hogy mi lesz. Egyszer esmént ripeg-ropog a padlás, nyílik a fal, érkezik ki egy fehér szakállas ember nagy könyvvel.

- Lassan, édesapám, lassan! Mert szép vendégünk van.
- Ab biza, fiam, de alusznak. A könyvet odavágja az asztalra.
- Édesapám, vajon hová mennek ezek? Mi járatban vannak? ...

40 NAGY, *i. m.*, 258–259.

– Megmondom, ha a könyvet kinyitom.⁴¹

József tehát a nevét nem pusztán egy véletlenszerű jelként értette meg, hanem önmagával azonosítva saját identitásának, jelenlétének kulcsaként. Így jut a mese valóságán belül is olyan tudáshoz, amely testvére számára, aki csak pusztán írásjelekként, a véletlen műveként tudja nevének betűit értelmezni, nem tárul majd fel. József tehát sors könyvébe a saját nevének megértése révén, ha bele nem is pillanthatott, de annak lapjain rejtőző tudást mások szájából meghallhatta.

Összegzésként megállapíthatjuk, hogy a mesei hagyomány szövegeiben a látás, az olvasás, a kép és a szöveg olyan metaforikus, másodlagos jelentésmezővel rendelkezik, amely a hétköznapi, funkcionális értelmezésen túlmutatva a jelenségek transzcendens vonásaira hívják fel a figyelmet. Ezzel részben megerősítik azt a szellemi hagyományt, amely a látás, az olvasás, a kép és a szöveg jelenségének a szakrális kommunikációban betöltött szerepét közvetítették az európai gondolkodásban, részben arra mutatnak rá, hogy a hagyományos mesei világ újraértelmezése, a mesei szövegek újraolvasása a korábban már lezártnak tételezett mesei korpuszok jelentőségét állítja figyelmünk előterébe.

⁴¹ *Uo.*, 259.

– *eleven hal* –

fejezet egy könyvből, belé-írott képpel

Szó és kép, mind újabb horizontokon

Megszűnik-e a *láttható szó retorikája*, elnémul-e a *narratív kép* a modernség utáni, s még azutáni időfázisokban? A jelentésre összpontosító szót felváltja-e a látthatóságra irányuló szó? Vagy egyenlő jogon megélhet-e mellette? A szöveg mellé illesztett vagy belé szó által applikált kép mi módon lesz *képes* helyét a könyvben megtalálhatni? Ekphraszisz, hypotyposzisz, illusztráció és tükröződés, beékelés hogyan lelik fel új s új helyüket a *ma* művészi szövegeiben? Elbeszélői és képalakító nézőpontok milyen speciális *komparatiztikát, miféle korrespondenciákat kínálnak* az abszolút kortárs szövegekben?

KÉP nélkül olvasni mindazonáltal KÉPTELENSÉGnek tűnik, szögezzük le: most és ezután is mindig.

Szó és kép régóta tartó összesimulásához és vitájához szeretnék hozzászólni. A végtelen számú, csoportosításoknak egy idő után látványosan ellenálló kép-szöveg viszonyok közül egy 1994-es könyvet javaslok példaként a „láttható szó retorikájára” talányos címével, keskeny gerincével, halpikkely színével, igénytelennek látszó, értelmezésre szoruló borító- és belső-fotóival, üresen hagyott lapjaival, a címre válaszoló, a kötetben erős retardációval megjelenő mondatával, mely *nem fejt meg mégsem* a könyvet, csak egy jó mondat. *Igen jó mondat!*

2.31 Írj le bármit, és tulajdoníts neki jelentőséget.

3. Az irodalom valami, amit alul kell múlni.

3.1 Ez többnyire sikerül.

4 A szöveg-író olyan, hogy a szövege olyan, hogy abban semmi nem megy valahonnan valahová.

4.1 A mondatok, akár a szálkák, egy elbeszélhetetlen gerincen.

5 A szöveg az, ami megy valahonnan valahová.

5.1 A szálkák az úszó halban. (Mozdulatlan a mozgóban.)

5.2 A regényben nincs Julien Sorel, naplemente, igazság: a regényben mondatok vannak.

5.21 Az előbb felsoroltak az olvasóban vannak.

5.22 Az 5.2 a Kukorellyben van.

6 A szöveg: eleven hal.

- 6.1 A legtöbb horgász utál halat enni.
- 6.2 Az irodalmár: horgász.
- 6.3 Az olvasó: halevő.
- 6.4 Van egy közös részhalmoz.
- 6.4| Pontosítás: azért van egy közös részhalmoz.
- 7 Az interpretáció: a hal karácsonya. (V.ö.: Irdalás.)
- 7.1 „A regény nem mondani akar valamit, hanem lenni akar valami.” (Ottlik)
- 8 Eredetileg elbeszélést készültem írni.

E gazdag könyvből is egy novellát, írást, karcot vagy rajzot választok, egy meta-lepszis-bombát a fanyar olvasónak: *Clockwork Orange*¹ [helyett] *Időzített narancs*, benne egy *szó által kimunkált kép*, mely az érzékeny befogadó tudatában vált *eleven* képre, s ejti foglyul a bábút, Olympiát vagy Coppéliát. Talán Galathea volt? Talány, mely *rögtön megfejtetik*, de talány marad körülötte minden, annál is inkább, hogy nem erről szól a novella. A narratíva hiátusokkal, megszakításokkal bontakozik ki, s a repülőőről, zuhanóban látott kép [*Rooftop Garden*] felvázoltatik, de okozati vagy elbeszélői láncba nem kapcsolatik. Szóból szőtt látvány, szavak által, homályosan. Dühítő vágy a megértésre, egy hiányzó befejező bekezdésre, ahogyan a klasszikus novellák csinálták. Németh Gábor ismét *ellenáll a kísértésnek, hogy felgombolyítsa* a megkezdett történet szálait: *tessék, így is lehetne* – veti oda közben [mondja Tóth Krisztina]. Igazi „Ostmodern”, mondom én, egy régi [1991] kiállítás címét idézve².

Németh Gábor *eleven hal* című kötete „valóságos” képet [fényképet] is szép számmal tartalmaz. Róluk is szót szeretnék ejteni.

Értelmező lépéseket igyekszem tenni e látszólag oly készséges, valójában csaknem hermetikusan magára záródó, számtalan kérdést feltévő, azokra kitérően válaszoló műalkotás: egy *erős gesztusszöveg* világában. [*Nincs esély, nincs történet, nincs személyek, nincs éledelem, nincs vigasz, nincs befejezve, nincs befejezés*³]

1 A *Mechanikus narancs* [*A Clockwork Orange*] egy 1971-ben bemutatott satirikus science-fiction filmadaptáció Anthony Burgess 1962-ben megjelent *Gépnarancs* című regényéből. Az adaptáció producere, társszerzője és rendezője Stanley Kubrick.

2 1991 tavaszán három fiatal magyar művész [Szegedy-Maszák Zoltán, El-Hassan Róza, Csörgő Attila] közös kiállítást rendezett Münchenben *Ostmodern* címmel: „honnan jövünk, kik vagyunk, hová megyünk?”

3 NÉMETH Gábor, *Aegynapló*, Alföld, 1991/8, 41. A mondat felépítése, tagadás-sorozata eszünkbe juttat két másik híres mondatot. Az egyiket Beckett nyilatkozta 1949-ben, mikor azt firtatták, milyen az általa követendőnek tartott művészet: *Annak kifejezése, hogy nincs mit kifejezni, nincs mivel kifejezni, nincs miből kifejezni, nincs erő kifejezni, nincs vágy kifejezni, plusz a kifejezés feltétlen kötelessége*. Feljegyezte Takács Ferenc az *Előre vaknyugatnak*, ford. Barkóczy András et al, Európa Kk. Bp. 1989 című kispróza-kötet *Utószavában*, 387. /SAMUEL BECKETT, *Előre vaknyugatnak*, ford. BARKÓCZI András, TAKÁCS Ferenc, KLIMÓ Ágnes, TANDORI Dezső, Bp., Európa, 1989, 387./ Továbbá a *Megnevezhetetlen* tompa zárszavát idézem a *Trilógia* végéről: *folytatni*

Konferencia-előadásomban e nyomkereső és problémafeltáró munkából szeretnék egy részletet kiemelni, s e kiemelt rész által kép és szöveg [„a szavak és a dolgok”⁴] áthághatatlan különbségeiről, de gondolkodási műveleteinkben való szétválaszthatatlanságáról megállapításokat tenni.

Képi narratívák [a képi időszerkezetek irodalmi közlésformákkal szembesített formái]; kép-szerűségek, képek a szövegek világában [az irodalmi közlésformákba injektált képi megoldások]. A szó-kép elméletek apóriáit megfontolva és egymással szembesítve lássuk, mihez is kezdhünk percepcióinkkal s – szavainkkal most nem egy képzőművészeti alkotás, ellenben egy szóból formált érzéki kép előtt. Mert az elemzőnek mégiscsak meg kell szólalnia!

Olyan „képleírásokról” szeretnék értekezni, melyek az *ekphraszisz* sajátos nevei, ha besorolhatók egyáltalán e több ezer éves fogalom jelentéskörébe, holott ez utóbbi modus legalábbis egyidős azzal, ha nem régebbi. A trópusokkal festés valószínűleg előbb megvolt, mint a valós vagy fiktív műalkotások leírása. Ez utóbbi a másikhoz képest meta-működésnek, rafináltabbnak, finomítottabbnak – azaz későbbinek tűnik. Szó által hamarabb és magától értetődőbben festett az ember, mint hogy eszébe jusson leírni egy műtárgyat [mitől kezdve beszélhetünk *műtárgyról?*], még ha csak képzelete terméke is volt légyen az.

Amikor egy létező [vagy nem létező] festményt, szobrot, épületet, fotót írunk le szavaink segítségével, s minél részletesebben, hitelesebben [a hitelesség látszatát keltve] tesszük ezt –, ennek, mint fent jeleztem, hatalmas irodalma van. Ellenben most e folyamat fordítottját nézzük; vagy ha nem a fordítottját (mert látszik, nemcsak *egy* fordítottja van e szekvenciának; mert a legismertebb fordítottja az *ekphraszisz*nak az *illusztráció*: vizuális interpretáció; a vizuális jelrendszer egyik műfaja, némi rokonságban a műfordítással; az illusztrációnál a szöveg előzi meg a képet, a kép szegődik a szöveg nyomába: a verbális struktúra befejezhetetlensége áll szemben az illusztráció által véglegesített látvánnyal) – hát a másik oldalát, visszáját, tükörképét. A szó-kép viszony ellenkező aspektusát: *fonák játék*⁵ résztvevői vagyunk.

kell, nem tudom folytatni, folytatom. Ezek a finoman átütő, áthallatszó allúziók, idézetek mindenütt jelen vannak Németh prózájában akkor is, ha fenti választásomban tévednék, túl sok helyt adva személyes kötődéseimnek. Nincs új! *Minden megvolt már*, vallja talán Németh Gábor is többek közt Borgesszel, mindazonáltal prózája összetéveszthetetlenül eredeti.

4 „Ám a nyelv viszonya a festményhez végtelen viszony. Nem mintha a beszéd tökéletlen lenne, és valami hiány volna benne a láthatóhoz képest, amelyet hasztalan igyekszik pótolni. A nyelv és a festmény egyszerűen nem redukálható egymásra: hiába mondjuk, amit látunk, az soha sincs abban, amit mondunk, és hiába mutatjuk képekkel, metaforákkal, hasonlatokkal, amit mondunk, a helyet, ahol e szóképek megcsillannak, nem a szem bontakoztatja ki, hanem a szintaxis egymásutánja határozza meg.” Michel Foucault, *A szavak és a dolgok; A társadalomtudományok archeológiája*, ford. ROMHÁNYI Török Gábor, Bp., Osiris, 2000, 27.

5 A kifejezést Antonio Tabucchi novellája címéből kölcsönöztem. A. T.: *Fonák játék*, ford. Lukácsi Margit, Noran K., 2001. A gondolkodás itt is a *Las Meninas* ürügyén folyik, de Borgesra emlékeztet.

Mert bár szóban áll, általa megképzett *itt is* a kép; szó által teremt látványt *itt is* az író; s a metaforák meg a szintaxis *együtt* hoznak létre, illetve szándékoznak létrehozni egy más entitást: képet, látványt, ámde olyant, mely korábban abszolúte nem létezett, még a szerző sem állítja róla, hogy tárgyiasult valaha: *csak* e látvány elképzelése és leírása; *elképzelés*: egy táj, egy szobabelső, egy szívszorító naplemente, átsuhanó árnyék egy arcon, mely korábban csupán az alkotó képzeletében élt, ott teremtődött. ... *egy vércse átröppenő és visszatükröződő árnyéka egy sündisznó sötét szemein.*⁶

Van egyszer a mondat a fehér papiroson: *abjekció*. S van, amit a nyomtatott papír fölé hajló olvasó figyelmes, élénk fantáziája megképez; és ez a létrejövő kép/képzet elkülönöződik a leírttól – *kettőféle* lesz; pontosabban: a befogadók száma szerint sokszorozódik meg, s válik már-már megfoghatatlanná számtalanságában. Marad végül mégis, az azonosítás zálogaként, a betűkkel telített ékes papír.

Nemcsak az *eleven hal Időzített Narancs*ának tetőteraszán kibontakoztatott látvány-képről beszélek. Fentiek az irodalom természetrajzát írják körül. S erről a működésmódról manapság jóval kevesebb szó esik a szó-kép elméletekhez képest (esett elegendő korábban, vélik bizonyosan, a retorika nem oly rég válságba került, majd e válságból napjainkban lassanként kilábaló tudományában). Talán a toponómia; a metafora-tan; a szóképek természetrajza a retorikán belől: ezek lennének azok a tudományterületek, melyek megközelítik, amiről értekezni szándékszem. De a nyelv általi kép-teremtést, a „semmitől (írva-festő) világokat teremtést” e szakágak sem képesek a maguk teljességében és komplexitásában hálójukba fogni. Az elméleti megalapozáshoz inkább a nyelvfilozófia és a befogadástudomány felé kellene tájékozódni.

Végül egy utolsó eszme-futam, Foucault-t követve és tovább gondolva: Amit a papíron olvasunk, betűkből áll, látvány ugyan, de nem vonal vagy színfolt; mondat szerkezet és nem alakzat, nem ábra. Tudjuk, *értjük*, hogy kép (szándékszik lenni); *értjük*, ami oda van írva, de ahhoz, hogy *lássuk* is, erőfeszítéseket kell tennünk. Át kell váltanunk gondolatban a szavakat képre. Aki e tevékenységet olvasóként nem végzi el, sosem fog „írás által láthatni”.

eleven hal?

szöveg-esendőség és „rejtőzködő pátosz”; „mondatokon keresztül üzenő történetek”

A Baromi tökély. Pont. című beszélgetésben mondja Németh Gábor: „Szeretem úgy használni a kockázat szót, mint egy esztétikai természetű imperatívusz elemét. Tehát a jó szöveg mindig kockázatos abban a tekintetben, hogy megkísérel el-

6 Hajnóczy Péter hagyatékban talált *Jézus-töredék*ből idézek.

7 NÉMETH Gábor, *eleven hal*, Bp., József Attila Kör - Pesti Szalon Könyvkiadó, 1994.

menni a végsőig. Az embernek el kell hagynia a rutinjait, és olyan területre kell merészkednie, ahol nem otthonos; ahol nincsenek meg a nagyon jól birtokolt technikák, ezért nem védi meg semmi.”⁸ *Nincs fedél a feje fölött.* Bevallja, hogy jobban tudja szeretni az írói alkat vagy a szöveg esendőségeit, sérülékenységét, mint “a baromi tökélyt”. (...) írásainak legjavában az esztétikai tét hiteles megformálásának komolysága, rejtőzködő pátosza nem számolja fel a szövegalkotás szabadságának örömet⁹.

„Szereti és kísérti a történet (...) megérinti egy történet, mintha mondatokon keresztül üzennének a lehetséges történetek, és ellen akarna állni minden alkalommal a kísértésnek, hogy felgombolyítsa a szálát. Ezért valaminek az ellenében tesz oda egy másik történetet. (...) Nagyon szereti közben a felbukkanó történetmagvakat, a játékot, hogy tessék, így is lehetne.”¹⁰

A próza itt azzal fordul szembe a „hagyományos” írásmóddal [ha 1990-ben még volt olyan], hogy „a történetet elnyeleti a szöveget éppen létrehozó író diszkurzusában, beszédfolyamatában: nyelvi gesztussorában”¹¹. Foucault is beszélt korábban e folyamatról [az írás aktusához kötött beszédfolyamat]; amiről ő értekezik, az egyidejű önmaga lefolyásával, és be van zárva abba. Némethnél a mozgás jóval nagyobb, gondoljunk a kötet címadó írásának frappáns kijelentés-soraira. Ezek a wittgensteini renddel polemizáló mondatok teli vannak gondolati, nyelvi, képi ötlettel; továbbá telítettek történet-csírakkal is, emlékekkel, talánnyal, olvas-

8 Idézek a szerző egy nyilatkozatából, melyben Hajnóczy Péter prózáját jellemzi, hasonló értékek mentén: *minden jó írásnak van valamiféle racionalizálhatatlan, tervezhetetlen belső működése, amire rábízhatod magad, akkor is, ha gyakorlatilag ellene megy mindennek, az ízlésednek, az írás témájának, a stíluseszményednek, az úgynevezett mondanivalónak, az elváráshorizontnak, nagyjából mindennek. Idegen szövegtetek beemelése, el- és kisajátítása, a vendégszöveg brutális gyarmatosítása, a talált szöveg mint hallucinogén, az elliptikus asszociációk, a regiszterváltások, a banalítás és a metafizika egymásra csúszása...* Vagy még, ugyanebből a beszélgetésből: *A Perzsia csodálatos szöveg, első olvasásra megvett. A szkázok viszont abba a szövegtartományba tartoznak, amely mindig a legjobban vonzott – ahol “térdig ezüstben” járkálsz. Ahol az írás elszabadul a közlés és a megszólítás hagyományától, és egészen arrogáns módon azonosul önmagával, nem hasznos, noha elég sok mindenre lehet használni, ha nagyon forszírozza valaki. Tudod, mit? Forszírozza, aki buksi medve, láncon.*

Hajnóczy háta? Gaborják Ádám interjúja Bajtai Andrással Hajnóczy Péter irodalmi utóéletéről = énekelt, és táncolt, mint egy szatír; nem szűnő párbeszédben; Országos Hajnóczy-konferencia 2011, Hajnóczy-tanulmányok IV., szerk. CSERJÉS Katalin, NAGY Tamás, Szeged, Lectum, 2012.

9 Ágoston Zoltán [Elhangzott 2005. június 15-én a pécsi Művészetek Házában a Szinyeyi Júlia Emlékdíj átadásán.] Idézet Scherter Judit interjúból.

10 Tóth Krisztina szavai az ABODY Rita, ÁGOSTON Zoltán, JÁSZ Attila, MARGÓCSY István, MOLNÁR Gábor Tamás, TÓTH Krisztina, *Elnézhető – elhibázható – megbocsátható szextett Németh Gábor könyvéről*, *Lettre*, 2004, 52. sz., 46–48. címet viselő beszélgetésből.

11 NÉMETH Marcell, *Hajnóczy Péter*, Pozsony, Kalligram, 1999, 169. A monográfiászerző megállapításait itt Hajnóczy korai, redukcionista írásaihoz fűzi. A rokonság az eszközválasztásban a posztmodern, legalábbis az előd és „startlyuk” [Mészöly Miklós kifejezése] Hajnóczyt is megmutatja. Azonos, de más.

ni-valóval! A próza újraírása; küzdelem a formáért, de elegáns küzdelem. Észlelni, tapasztalni a formátlant, a kaotikusot, nem felvenni a kesztyűt a káosz ellen – contra – sisakrostélyát lehúzó lovagként küzdeni vele szemben, a harc reménytelensége tudatában.

Írj le bármit, és tulajdoníts neki jelentőséget.¹²

Ahogy ragyog bármilyen mondat. Csak le kell írni.¹³

Ott tartunk, hogy szinte bármilyen mondat létrejöhet. A világ mint generátor¹⁴.

Fenti, egymástól külön álló, de külön s együtt is feledhetetlen mondatok a pimaszságig őszinték és leleplező erejűek. Vonatkoztatom e felismerés okán e mondatok póré igazságát az *eleven hal* című kötet fotó-illusztrációinak magyarázhatatlan magyarázatára is. Úgy vélem, Németh Gábor erre is felhatalmaz, s nem haragszik, ahogy én sem őreá, amiért nem tesz lehetővé ennél több megértést.

Ebből a prózából nem lehet egyszerre sokat olvasni. A szövegértelem követése ingamozgást igényel a lapok közt: előre- és visszalapozást, megállapodást egy-egy nagy súlyú vagy nagy szépségű helyen, újraolvasást, egybeolvasást. Telített szöveg, sok, erős, szép is, nehezen érthető, ugyanakkor sugalmazó erejű, mintha azért lenne így tagolva, szakaszolva, hogy módot adjon külön mondatok ízlelésére, kiválasztására, hogy *kíírjuk s megjegyezzük* ezeket a mondatokat¹⁵.

[Jobb lenne-e, ha nem így írta Németh Gábor? Ha legalább egy-két történetet megközelítőleg végigírta, ahogy például a *Bolerót*? Fertőző és veszélyes ez az írásmód. Rá lehet szokni: bekebelez. Aki elkezd ilyeneket olvasni, kérdés, vissza tud-e térni a hagyományos történetvezetésű novellához. Afrodiziákum. Észrevétlen tudatmódosítás. Megrontás. Ahogy Emil Nolde vásznai vagy Gáll Ádám absztraktjai után is nehéz visszatérni a vidéki múzeum harmatcsepptől csillogó krizantém-csendéletehez.]

Próbálkozzunk értelmezés-módszertani mankóként a szerzői intencióval/*Másnapló* – 1991. május 29.:

Az „A” úgynevezett szabadasszociációs szöveg, ez azt jelenti, hogy már kész van, mielőtt elkezdeném leírni, valahol várakozik. Mint amikor kinyitod a gemkapcsos dobozt, hogy egyet kiemeljél, aztán kiderül, hogy valaki az összeset lánccá fűzte.

12 NÉMETH, *eleven hal*, i. m., 2.31, 70.

13 NÉMETH, *Aegynapló*, i. m., 45.

14 Uo., 50.

15 Nem ok nélkül kísért jelen tanulmányban Hajnóczy Péter szellemkeze. Most *A parancs* Nietzsche-szabadidézete kérezkedik ide. *Kíírjuk és megjegyezzük* [szerző sorait, dönt a befogadó]; Hajnóczy kívánalma e nyomon jár, de félelmesen tovább lép: *Ki vérrel és mondásokban ír, az nem azt akarja, hogy elolvassák, hanem, hogy könyv nélkül betanulják.* [HAJNÓCZY Péter, *A fűtő-M - A halál kilovagolt Perzsiából – Jézus menyasszonya – Hátrahagyott írások*, szerk. MATIS Lívia, Bp., Szépirodalmi, 1982, 470.] Németh Gábor jól ismeri Hajnóczy prózáját, és igenli poétikai kalandjait. Az előbbi idézet nyomdokain ugyanakkor aligha kíván, más alkat lévén, járni.

Aztán a „Z”-t előre dobtam, mint a Stalker¹⁶ a felszalagozott csavart, hogy húzzon át a, hogy kényszerítsen át a lápon. Odáig majd el kell jutni betűről-betűre. Zsombék. Mostanában előfordul, hogy könyvlapokat álmodom, „egyszerre” olvasom az egészset, nem sorról-sorra, nagyon furcsa szövegmező, néha értelmessé, sőt, zseniálissá csomósodik, másutt csak betűhalmazok egymásutánja. Reggelre nem marad belőle semmi.¹⁷

Talán ez jellemzi a Németh-próza törzsét, egészét, vénáját, de nekünk most egyetlen írással van dolgunk, melynek működéselvi csak részben a fentiek.

Az egész kicsiny írás (*Időzített narancs*) képekből áll. Kérdés, nem így áll-e a dolog minden narratíva esetén? A mindenkori történet látványok sorából épül össze: helyszínek, jelenetek, szereplők, enteriőrök, csendéletek, leírások. Kép nélkül nincsen mese, ahogy tér sincsen idő nélkül, s megfordítva: az idő testetlen, mégis gyöttrően valóságos instanciájáról csakis a tér képzeleti segítenek beszélni. Nadas Péter *Mélabújában*, Tandori prózájában viszont (a példák folytathatók) sok ponton egyáltalán nincsen kép, helyét a fejtegető absztrakció, a szintakszisba zárt gondolat veszi át, a grammatika nem képet, de intellektust rögzít,

s ha valami mégis képpé válik még ekkor is – a befogadó szubjektuma a felelős érte.

Sőt Németh Gábor *eleven halában*, jelesül *Az időzített narancs*ban is kimondottan sok a kép nélküli, fogalmi mondat. E posztmodernnek mondható szöveg a maga folyamatos metalepsziseivel, az *arisztokratikus regiszterből*¹⁸ származik: hol ironikus, hol patetikus, változatos beszéd, cizellált, egy sebes elme mozgatta finom retorika. Kérdező, kihívó, provokáló, agresszív szöveg. (Jó lenne azt mondani, hogy *halálos méz*¹⁹, ez áll is e prózára, de sokkal inkább az Empedoklész-könyvre²⁰. Melynek első fejezethez fűzött mottója Hekerle Lászlótól való: *A Semmi csordul, s édes, mint a méz*. Micsoda kép!! Önmagát tagadja, negálja.)

A kép, képek, ábrázolatok, rajzok, festmény, szín és ikon fenti absztrakciók celatársai, nem mellőzhetőek, annál is inkább, hogy a könyv (fotókkal) illusztrált.

Novellánk képsorral indul, mintegy filmjelenet: magához vonzza a tekintetet, kíváncsivá tesz, ahogyan a klasszikus kispróza tette. Érzékeljük a repülőt, elképzeljük a légszákot, a zuhanás okozta félelmet és a testi tüneteket, megismerjük és látjuk a hórihorgas, zsiráfra hajazó Baumeistert (egy „építőmester”-? maga Solness? hadd’ el a kényszerfordítást! *az értelmezés tébolya*²¹...). Zuhanás közben jön

16 A *Stalker* említését külön köszönöm a Németh-kötetnek. Csak még ez hiányzott belőle.

17 NÉMETH, *Aegynapló*, 48.

18 Szigeti Csabától veszem a kifejezést; szerző a fogalmat Hajnóczy Péter prózájára használja. SZIGETI Csaba, *Hajnóczy Péter találós kérdése: Hol léteznek a kopt nők? = Az egyszerű formák szemiotikája*, szerk. BERNÁTH Árpád, CSÚRI Károly, Szeged, JATE, 1985 (Studia Poetica 7.), 119–127.

19 Krasznahorkai László kifejezését veszem kölcsön.

20 NÉMETH Gábor, *Angyal és bábu*, Bp., Pannon Könyvkiadó, 1990.

21 Rényi András hermeneutikai tárgyú tanulmánykötetének címére utalok: *Az értelmezés tébolya*. (RÉNYI András, *Az értelmezés tébolya*, Bp., Kijarat, 2008.)

a fordulatot beállító kép, sebesen közeledik, az ötlet figyelemre méltó, bőven elég egy novellára: emberéletünk kiszámíthatatlanságának, útjaink váratlanságának modellje²². Baumeister sorsát e látomány pecsételi majd meg, de a hosszúbekezdésnek vége a tetőterasz és szépséges vendége felvillanása után.

Látjuk még a repülőteret, New York-térképet is teritenek elénk, s a *Clockwork Orange* szöszerkezet kedvesen polemizál a címmel. Az angolul kevésbé tudó, mozi nem kedvelő olvasó elfogadja a cím-szintagma eredetijének, de aki fentiekben jártas, már látja is, már fut is előtte egy újabb, szó által megidézett képsor: a *Mechanikus narancs* mozifilmje, emlékeinkből kielevenítve. Hívószóra indul a képözön, észrevétlenül, meggátolhatatlanul: *elnézhető látkép*²³. Kicsiny, halott *latin betűk* varázsolnak látvány-együtteseket észrevétlen, most és mindig. Filmszerű kameramozgást észlelünk, a rövid képsorozatok egymástól elválasztva, szétvágva követik egymást. A futó, majd hirtelen kimerevített képeket esszét, értekező prózát idéző mondatok szakítják meg, minduntalan megszólítva az olvasót, provokálva, táncba hívva. Ezek a kiszólások adhatnak értelmet annak, ami történik a szövegben. *És akkor visszajutunk az avantgárd paradoxonhoz, hogy jelentést ad annak, miért nem ad jelentést a saját szövegének*²⁴.

Az igazság relevanciájával napozó fiatal hölgyről, akit a szöveg épp az imént képzett meg Baumeister, a teremtett alak és a mi, (másként-teremtett alakok) számára, a továbbiakban már nem esik szó. Esik szó róla, de nincs benne köszönet. A szöveg lerombolja, amit felépített, amit építeni kezdett: izgalmas önmagát. Lehetetlenné teszi a cselekmény végbevívését, az ötlet kifuttatását, a kép kidolgozását, ezáltal az olvasói beleélést, mert pár sorral lejjebb, az első lap alján szerző megmondja, hogy a szépek szépe ott fenn, az egyik *Rooftop Garden*ben: kaucsukbaba volt. *(Lesz; mikor Baumeister végül, két lappal később, egy immár leleplezett csattanóhoz, de visszatér hozzá, a bábuhoz. Angyalnak tűnt, de csak bábu volt. A szerző elkötelezettsége a bábuk iránt: az irodalom híres bábu, akik bejelent-*

22 Franz KAFKA, *Testvérgyilkosság*, ford. TANDORI Dezső = F. K., *Elbeszélések*, ford. ANTAL László, Bp., Európa, 1973, 208.

Wese épp a két utca metszéspontján áll meg, botjával támaszkodik már csak a túlnani utcán. Merő szeszély. Az éjszakai ég csábítja erre, sötétkéjje, aranya. Semmiről nem tud, ahogy felnéz, semmiről nem tud, így simítja hátra haját meglibbentett kalapja alatt; odafent semmi sem rándul össze, hogy legközelebbi jövőjét hírül adja; marad minden a maga értelmetlen, kideríthetetlen helyén. Önmagában véve igen logikus, hogy Wese továbbmegy, ám beleszalad Schmar késébe.

23 Németh Gábor első három kötetének [NÉMETH Gábor, *Angyal és bábu*, Bp., Pannon, 1990. Uő, *A Semmi Könyvéből*, Bp., Holnap, 1992. Uő, *eleven hal*, Bp., József Attila Kör – Pesti Szalon Könyvkiadó, 1994.] közös újra-kiadása: NÉMETH Gábor, *Elnézhető látkép*, Bp., Hanga Kiadó, 2002. A közös kiadás címe előtagjának jelentésmezőin érdemes elmerengeni: hosszabb szemléletre méltó; megbocsátható etc.

24 ABODY Rita, ÁGOSTON Zoltán, JÁSZ Attila, MARGÓCSY István, MOLNÁR Gábor Tamás, TÓTH Krisztina, *Elnézhető – elhibázható – megbocsátható szextett Németh Gábor könyvéről*, Lettre, 2004, 52. sz., 46–48. A 2003. február 14-én, a Múcsarnokban, a Múcsarnok és a József Attila Kör közös sorozatában tartott beszélgetés szerkesztett változata. Szerkesztette: Nagy Gabriella.

keznek szerző hívószavára.] Ki tette oda? Kié volt? Ki volt Pygmalionja? Miért fektették a tetőteraszra? Miért volt üres a lakás, poros a küszöb, ha frissen locsolt, burjánhó a fű... *Nem ilyen helyekre való kérdések*²⁵. A történet szétforgácsoltatott, útjai szabadon választhatók lettek. Az óramű lejárt, s nemcsak Baumeister-től vette el Németh Gábor önkényesen a szerelmet, de tőlünk is a jól előkészített cselekményt – s a képkidolgozást. Nem láthatjuk, csak szavak által halljuk, hogy voltak Baumeisternek *ígéretes és borzalmas álmai*. Akárcsak nekünk; lehetséges, hogy Baumeister mellett mi is a *telos* státuszába jutunk? Mi lettünk a célpont, a vég-cél a szerzői metalepszisben. Gondolkozhatunk most már bosszúsan a rossz, el-exponált, hevenyészve elkattintott fotón, mely mint illusztráció hever a túlsó lapon. Bosszantó. Meztelen királynak *éreznénk* magunkat, ha *nem éreznénk* Németh Gábor fölényes értelmét, a játékban is mély komolyságát.

Esetleg valami a kesztyűtartóban

Képek özöne, képtípusok, látvány-alternatívák, melyeket a szöveg generál számunkra, de Coppélia kaucsukteste közelébe már nem férközhetünk, az elbeszélés *lehetséges világok terepe* volt (Kundera²⁶), de bezárult előttünk. Megteremtődött azonban egy futó kép a sosem létezett, kitalált, mélyen a szövegbe ágyazott objektumról [*talált tárgy*ról, dadaista darabról]: szépséges nő helyett egy próbabáburól [*a Háború és háború*²⁷ egyik epizódja kísért]. *Eleven* halként látszik élni a repülő ablakán át a tetőterasz magas gyepén, holott az *eleven hal* csupán: a *szöveg*.

Az *iconic turn* és a *pictorial turn* felszabadított bennünket, hogy lássuk a mindenütt jelen lévő, „fölkabzó” képeket:

Látjuk a címben foglaltakat: a narancsot – az illatos, bordázott, keményen puha gömböt, tökéletes és időzített; s lássuk mellé/hozzá/rá [a csak filmekből ismert] bombát, mely korántsem olyan egyértelmű látvány, gömbölyű az is, mint az ágyúgolyó? hó-bomba... a *clockwork* szó a szöveg későbbi pontján kerek lapú, gömbölyű órát idéz. Asszociációink révén észrevétlenül nyílnak a látvány-világok, s nem tudunk nem képet látni. Ha csak e négyoldalas szöveg létrehozta vagy felidézte képeket vesszük számba, ezek száma húsz felett lenne:

A Neveléstudományi Kísérleti Telep [minő történeti asszociációk és félmúlt-érezetek!] gazzal benőtt játszótere épp ellentéte a tetőkert paradicsomának. Kizökkent idő és képlékennyé vált tér. A nem folyamatos, inkább szimultán egzisztáló idő és a téridővé változtatott, szubjektív, párhuzamos működésben lévő térkép-

25 Franz KAFKA, *A vonat utasai*, ford. TANDORI Dezső = F. K., *Elbeszélések*, ford. ANTAL László, Bp., Európa, 1973, 405. *Mit tegyek? Vagy: Miért tegyem? – nem ilyen helyekre való kérdések*.

26 Milan KUNDERA, *A regény művészete*, ford. RÉZ Pál, Bp., Európa, 2008.

27 KRASZNAHORKAI László, *Háború és háború*, Bp., Magvető, 1999.

zetek. Térben nem érintkező, időben paravánszerűen egymás mögé rétegződő alakzatok a tudatban, mögöttség.

Még visszább menve a szövegben, ne analizáljuk, csak torpanjunk meg a *légszák* szuggesztív és szeszélyes kifejezése mellett!

A *Rooftop Garden* tetején a sötétzöld és rózsaszín: micsodás (kortárs ízlésű) színpár!

Miféle bálvány rakható össze kaucsuk, üveggyapot, festett üveg felhasználásával? Élőnek látszó, csalóka szépség, csábító aranyborjú, Olympia²⁸, kinek szíve helyén óramű kattog... Bálvány születik, mely lelket kaphat, ám lassan elkopik, elroncsolódik, hogy aztán emlékmű állíttassék neki, mely maga is bálvány; az új bálvány. Pygmalion Galatheája a legoptimistább mítosz: az alkotója által tökéletessé formált tárgy eleven nővé melegedett át, s a tárgyból társ lett. Ön-idolok, felhúzott és gépiesen mozgó vagy kivágott, mozdulatukba dermedt bábok, papírmásé bábuk: mechanikus balett, lét lélek és érzés nélkül, a szépség fogságában. Ólomsúlyú tánc.

*Embernek emberhez való viszonyulásában az eltárgyasítás (a Másik tárgygyá változtatása) elkerülhetetlen. Nem egyértelműen emberellenes tendencia ez, hanem az emberi kapcsolatoknak szükségszerű mozzanata. Ha szükségünk van valakire (mint valamire), akkor hozzá (mint tárgyhoz) saját szükségletünk szerint viszonyulunk. Akarásunk válik benne tárgygyá. A 'szubjektum-objektum' klasszikus esete ez, természetesen úgy, hogy mindkét személy ugyanabban az időben többszörösen s váltva jelenik meg szubjektumként is, objektumként is.*²⁹

Rövid képsorozatokat vannak itt egymástól elválasztva, szétvágva: kimerevített képek (*kivilágítva, elfeledve*) – nem valamiféle elbeszéltség valósul így meg –, a képszerűség dominál, ez volna az, amire a szöveg rámutat. *Elnézhető látkép*. De lehet, hogy fenti okfejtéssel csak kimenekül az értelmező a jelentés keresés konzekvens munkájából. Jelentéstalálás; jelentés keresés; jelentésadás.

És még az *álbécsi kávézót* is látnunk kell,

hogy az *ígéretes és borzalmas álmokat* már, ismétlem, ne engedtessek megtekintenünk (Lucifer könyörületesebb volt a *Tragédiában*).

A bábu néma sziluetdje Baumeister memóriájában, majd a hórihorgas árnyék a *camera obscura* hátsó falán. Egy kitágult pupilla *andalúz* totálképe,

s a mindehhez aposztrófált „illusztráció” pökhendisége vagy naiv dilettantizmusa (aligha). Konjunkció³⁰: kép a szóhoz, szabadon választással. Álljon egybe a

28 Olympia mint citátum Offenbach *Hoffmann meséiből* lép a tanulmányíró elé. De ezen is túl: Katarzyna Kozyra lengyel performansz-művésznő egyik hátborzongató akciójából (*In Art Dreams Come True*, videoperformansz, 2008). Engedtessek meg itt ez a szabad asszociáció, mintegy a képek meggátolhatatlan áradására példaként!

29 EL KAZOVSKIJ, *Néhány motívum a játékhoz*, Mozgó Világ, 1978/10.

30 PARTINAGY Lajos, *Rókatárgy alkonyatkor. A róka az róka, az róka, az róka, Bp., Magvető, 2013*. Borbély Szilárd írja, Parti Nagy poétikai eszközeit jellemezve: „Konjunkció: az összekapcsolás, nem

befogadó tudatában, amiként tud. Egy túlexponált, célját tévesztett fotó, ahová becsillog, beremeg a napfény az üvegen. Talán a repülőn? Belóg szürkén a gépcsavar egyik eleme? Az effélét spontán dobja el a fotós, mint a spam-et a levelező, itt meg külön fehér lapot kap, ahogy a becsületes, szolgálatkész illusztrációknak jár.

Bármit lehet? Bármit, s attól kezdve, hogy ráégett a kép a recehártyára, feledni sem lehet többé, mert az illusztrációként beállított fotók lehetnek suták, szándékosan esetlenek és esetlegesek, a szöveg profizmusa, a folyamatos transzgreszió és a megszólítotttság a novellában örökre fogságba ejt: ha férfi vagy; ha nő vagy...

Coppélia elszabadult: *lépcsőn lejövvő akt*³¹.

*Elpusztítjuk a lehetetlent azzal, hogy nem gondolunk rá elégszer. Térdig járunk a valóságosban, cuppog és fogva tart, mint a nehéz sár.*³²

- akkor már inkább úgy, ahogyan asszociációink működnek,
terít a kép,

nem lineáris, hanem hypertextuális, akár a gondolat (*az ember büszke legénye; az ember szabad állata*) által megképzett, képbe' testesülő lehetetlen felé –

[jelentés]azonosítás (vagyis metafora), hanem csak egymás mellé helyezés, vagyis nem líra, hanem logika. A „konjunkció” fogalmának bevezetését érdekesnek találok irodalmi szövegek működésmódjának vizsgálatakor [a „logikával” vitatkoznék], s engem is ez az *együttállás, összekapcsolás* szabadít fel most.

31 Marcel Duchamp képére utalok: *Lépcsőn lemenő akt*, 1912, olaj, vászon.

32 ΝΕΜΕΤΗ, *Angyal és bábu*, i. m., 45.

Párhuzamos utak – Képi és nyelvi kommunikációk a matematikában, a logikában és a teológiában¹

Ez a rövid tanulmány néhány olyan problémáról értekezik, amelyek a képekről, és általában a jelölésekről gondolkodva szükségszerűen felmerülhetnek, kiváltképp, ha ezek a reprezentációk olyan, hagyományosan nyelviként tekintett szintereken fordulnak elő, mint a matematika, a logika vagy a teológia.

Képek a matematikában és a logikában – State of Art

A matematika történetével foglalkozó monográfiák szerzői között nincs egyetértés abban, hogy mikor jelentek meg az első képi (diagrammatikus) logikai rendszerek, azonban általános konszenzus tapasztalható a tekintetben, hogy Euler és Venn rendszerei már ilyennek tekinthetők. Axiomatikus diagrammatikus rendszert először valószínűleg Peirce alkotott – s rögtön hármat is –, ezek szigorú matematikai rekonstrukciójára azonban csak a huszadik század utolsó harmadában került sor. Peirce egzisztenciális gráfjainak korrektségét és teljességét Roberts², Sowa³, majd – a peircei rendszer specializációja mellett – Sun-Joo Shin⁴ bizonyította.

Bár a hazai szakirodalom a témát meglehetősen mostohán kezeli, a képi logikai rendszerek kutatása a nemzetközi diskurzus kurrens témája, megítélésem szerint többféle okból. Először is, elsősorban a computer science felől érkező impulzusok hatására, a pure matematikában is egyre inkább elfogadhatóvá válik a diagrammatikus reprezentációk használata. Mindez különösen két területen, a fraktálméletben és a differenciálgeometriában válik egyértelművé [előbbire példa lehet a Mandelbrot halmaz összekapcsolódási módjainak, vagy a Julia-halmaz tartalmazásának felfedezése, utóbbira pedig a minimálfelszínek konstruálása vagy az S^2 [2-gömb] kifordítása]. Másodszor, elsősorban a kognitív tudomány

- 1 Jelen szöveg az Olvasható kép – látható szöveg című konferencián elhangzott előadás [Debrecen, 2012. szeptember 7.] átdolgozott változata.
- 2 Don D. ROBERTS, *The Existential Graphs of Charles S. Peirce*, Berlin, Walter de Gruyter & Co., 1973.
- 3 John F. SOWA, *Conceptual Structure; Information Processing in Mind and Machine*, Reading, MA: Addison-Wesley, 1984.
- 4 Shin SUN-JOO, *The Logical Status of Diagrams*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006. Uó, *The Iconic Logic of Peirce's Graphs*, London, The MIT Press, 2002.

nyomására, egyre hangsúlyosabbá válik a vizualizációs eszközök megismerésbeli szerepe, amely – a matematikára vonatkoztatva – elsősorban heurisztikus értékkel ruhazza fel a vizuális reprezentációkat. Harmadszor, egy elsősorban matematikusokat és logikusokat tömörítő irányzat szerint a matematikában a diagrammatikus rendszerek nem csupán heurisztikus vagy didaktikus értéket képviselnek, de bizonyításokra is használhatók. Negyedszer, a filozófia illetőleg a társadalomtudományok felől egyre többen beszélnek ikonikus vagy képi fordulatról, a vizuális technológiák robbanásszerű elterjedéséről és ennek episztemikus következményeiről. Végül, elsősorban olyan kiemelkedő magyar tudósoknak köszönhetően, mint Mérei Ferenc vagy Barabási Albert László, elterjednek a hálózatos felfogást képviselő társadalomtudományos módszertanok, melyek puristább elődjei körülbelül a vizualizációk fent vázolt diszciplináris benyomulásával egy időben jelentek meg elsősorban a neuroscience, illetőleg a kognitív tudomány területén.

A jelenleg forgalomban lévő képi logikai rendszereknek két fajtája különböztethető meg. Az első szintű rendszerek univerzális (kategorikus) állítások reprezentációjára képesek, bizonyíthatóan ellentmondásmentesen. A második szintű rendszerek bizonyítottan az elsőrendű logikai kalkulusokkal egyenértékű korrekt és teljes rendszerek, melyek az elsőszintű rendszereknél több transzformációs szabályt, valamint a jólformáltság unikális kritériumát is tartalmazzák (ilyen például Sun-Joo Shin Venn II. kalkulusa), nem tartalmaznak viszont konstansokat és a funkciójeleket. Időközben a mesterségesintelligencia-kutatás⁵ is bekapcsolódott a diagrammatikus logikai rendszerek vizsgálatába, azonban – meglepő módon – matematikai szempontból is releváns új eredmények nem születtek, sokkal inkább a már létező logikai rendszerek – például a Venn II. – átvételére történnek kísérletek. A diszciplináris szintér jelenleg elsősorban a *Journal of Visual Languages and Computing* folyóirat, valamint az igen színvonalas kötetekkel is jelentkező *Diagrammatic Representations and Inference* című konferenciasorozat alapján rajzolódik ki.

Nyelv, képek, kompozicionalitás a PTC-ben

A természetes nyelvek és a képi kommunikátumok viszonyával kapcsolatos egyik legfontosabb – és legnehezebben megválaszolható – kérdés a szignifikáció és a kompozicionalitás problémáját érintő felvetés: pontosan mi a szignifikáció és a kompozicionalitás viszonya, azaz mennyire dekomponálhatóak a komplex jelek szignifikátumai.

⁵ Robbie T. NAKATSU, *Diagrammatic Reasoning in AI*, Hoboken, New Jersey, John Wiley & Sons, Inc., 2010.

A kommunikáció participációra [Horányi 2007] alapozott felfogása [a továbbiakban: PTC] szerint a szignifikáció konstituenseinek néhány, hierarchikusan rendezett, tehát paraméterezhető szintjét lehet megkülönböztetni. A szignifikátum leírása [s így: maguk a leíró kategóriák] paraméterezhetőek. Ez a tulajdonság leírások különböző, egymással összevethető szintjeinek konstrukcióját teszi lehetővé. Valójában a PTC szerint a leírás a probléma felismeréséhez és megoldásához szükséges felkészültség egy lehetséges helye: egy leírás akkor tekinthető kiemerítőnek, ha egy adott individuális probléma felismeréséhez és megoldásához a leírás által elérhetővé tett felkészültség a problémamegoldó ágens számára elégséges.

Magának a kompozicionalitásnak a problémája általában a természetes nyelvek formalizálhatóságának a problémájaként vetődik fel. Ekkor a természetes nyelvek fonémái, morfémái, lexémái az adott természetes nyelv különböző szintű töredékeiként értelmezhetőek; a szignifikáció konstitutív alapja az adott természetes nyelv [a töredékeken kívül a nyelvhez tartoznak maguk a kompozicionális szabályok], a töredékek és a szabályok pedig lehetővé teszik a mondat generálását. A természetes nyelvekkel az a probléma [már akinek], hogy általában nem adható meg véges számú szabály, és természetesen, a lexémák véges számú osztálya sem. Ez a nehézség azonban legalábbis kikerülhető, ha a PTC-t notációs rendszerként kezeljük.

A notációs rendszerrel kapcsolatos követelmények [DEMETER 2011] egy adott szimbólumszkéma⁶ szintaktikai és szemantikai tulajdonságaira vonatkoznak, és nem tartalmazznak utalást annak pragmatikájára. A pragmatikai vonatkozások figyelmen kívül hagyása a notációs rendszerek ideáltipikusságából fakad, amennyiben *pusztán* szintaktikai és szemantikai vezérléssel egyértelmű módon működtethetőként vannak tétélezve.

A *szintaktikai* követelményekről szólva elmondható, hogy a notációs rendszer atomi karakterekből áll, és olyan szabályokból, melyekkel az atomi karakterekből összetett karakterek konstruálhatók. A karakterek olyan absztrakt osztályok nevei, melyek elemei egymással felcserélhető jelölések.⁷ A notációs rendszertől el-

6 Goodman szerint [GOODMAN 1984, kül. 4. fej.] minden szimbólumrendszer – mint amilyen például a magyar nyelv is – tulajdonképp szimbólumszkémából és referenciális szabályokból áll. A szimbólumszkéma karakterek osztályaiból áll, és azon szintaktikai szabályokból, melyek által az atomi karakterekből összetett karakterek képezhetők. A szimbólumszkéma Goodman szerint szintaktikai vezérlésű, szemben a szimbólumrendszerrel, amelyben a címkék és a referencia közt kölcsönösen egyértelmű *leképezés* [injekció] uralkodik, ez tehát szemantikai vezérlésű. A notációs rendszerrel szemben támasztható követelmények vizsgálatakor a fentiek alapján érdemes a szimbólumszkéma – és nem a szimbólumrendszer – tulajdonságait alapul venni.

7 A [jelölés] - Goodman szövegében: [mark] – a notációs rendszer legelemibb konstituense. A jelölések magukban foglalják az inskripciókat, melyekre előírás, hogy egy adott karakterhez tarozzanak. A peirce-i [type] így a [karakter]-nek, a token pedig az [inskripciónak] feleltethető

várható, hogy az inskripciók cseréje ne járjon szintaktikai következménnyel. Nem feltétel, hogy egy osztályba való tartozás szükséges és elégséges feltételei megadhatók legyenek: azonban elvárható, hogy egy inskripció vagy egy U osztályhoz tartozzék, vagy sem, (harmadik lehetőség pedig nincs.) Maguk az inskripciók lehetnek atomiak (primitívek) – amennyiben nem tartalmaznak más inskripciókat –, illetve – minden más esetben – összetettek.

A notációs rendszerrel szemben támasztott legfontosabb *szemantikai* követelmény az *egyértelműség*. A notációs rendszer ezért arra hivatott, hogy kizárja a többértelmű inskripciókat (vagyis nem teszi lehetővé, hogy egyazon inskripciót többféle objektumra lehessen alkalmazni). A notációs rendszerben kell lenniük olyan referenciaszabályoknak, amelyek lehetővé teszik annak eldöntését, hogy egy inskripció valamely objektumra alkalmazható-e, vagy sem.

A természetes nyelvek azonban – például a zenei kottától eltérően – nem notációs rendszerek. Azon tudományos nyelvek, köztük a kommunikációkutatás nyelvei,⁸ melyek elsősorban a természetes nyelvre építenek, szintén nem tekinthetők notációs rendszernek.

Ezzel szemben a PTC a notációs rendszertől elvárható fogalmi tisztaságra és egyértelműségre törekszik. Az egyes karakterekhez rendelt definíciók lehetővé teszik, hogy azok inskripciói a PTC belső logikája szerint jelöljék objektumaikat (és így eloszlassák a mindennapi nyelv esetében fennálló, annak nem-notációs jellegéből fakadó poliszemiát, illetve a különböző kutatási programokban előforduló többértelműséget, ami abból adódik, hogy ugyanazon karakterhez más-más tudományos elméletek más-más jelentést rendelnek, vagy éppen fordítva). Röviden szólva: a PTC *terminus technicusai* és saját karakterei használatának elsajátítása után eloszlik a többértelműségből és ismerősségből fakadó referenciális homály. Az [ismerősség] kifejezés itt arra utal, hogy a természetes nyelv részét [is] képező kifejezések – márpedig a kommunikációkutatásban használatos kifejezések között ezek száma igen nagy, ilyen például: a [nyelv], a [kép], a [szimbólum], a [szimbolikus], a [jel], a [jelöl], a [jelent], a [kommunikáció] – legalább kétféle szempontból akadályozzák a notációs rendszertől megkövetelt explicit használatot. Egyrészt a nyelvhasználók anyanyelvi intuíciója a kifejezések használatába feltétlenül belejátszik. A másik, fentebb már említett ok igen egyszerű: a természetes nyelvek nem notációs rendszerek.

meg. Az inskripciók halmaza a jelölések halmazának valódi részhalmaza, az egymással csereszabatos inskripciók halmaza pedig a karakterek halmazát adja. E lábjegyzetben megfogalmazott állítások tehát eképp formalizálhatók: $\{[\text{jelölés}]\} = \{\{\text{mark}\}\}$, tehát $\{\text{jelölés}\} = \{\text{mark}\}$, illetve $\{\text{type}\} = \{\text{karakter}\}$ és $\{\text{token}\} = \{\text{inskripció}\}$.

8 A kommunikációkutatás esetében a különböző kutatási irányzatokat a kutatási tárgyak – a kommunikatív jelenségek –, és nem az alkalmazott módszerek vagy egy sztenderd nyelvhasználat rokonítják. Ez könnyen belátható bármely kommunikációelméleti szöveggyűjtemény felépítése során.

A fő kérdés ekkor az: alkalmazható-e a PTC interlingvaként más nyelvek? Ha igen, ez egyúttal azt jelenti, hogy a PTC leírási szintjei (tipikusan: a fakultások, a kategóriák és a töredékek) között tételezett relációk analógiába (ideális esetben: izomorfiába) állíthatóak a célnyelvekben érvényesülő leírási szintekkel.

Nagyon egyszerűen fogalmazva az is mondható, hogy a kompozicionalitás és a természetes nyelvek problémája a természetes nyelvek formalizálhatóságának a problémája. A PTC-t azonban nem a természetes nyelvek formalizálásának egy lehetséges eszköze, hanem olyan notációs rendszerként funkcionál, amely leíró kategóriáinak segítségével a PTC-től eltérő *tudományos nyelvek* explikációjára képes. Az explikáció a forrásnyelvekben foglalt propozíciókra terjed ki (DEMETER 2011), vagy még pontosabban, propozíciók állítására. Természetesen a tudományos nyelvek (talán néhány ritka kivételtől eltekintve) a természetes nyelvekre épülnek, azonban kidolgozásuknak elvben az a célja, hogy a természetes nyelvekre jellemző homályosságot kiküszöböljék. Mindenesetre most nem az a kérdés, hogy a PTC alkalmas –e a terápiként a természetes nyelveknek a kompozicionalitással összefüggő problémáira (mint amilyenek például a nyelv figurativitása okán fellépőek), hanem az, hogy tekinthető-e olyan konstruktumnak, amely eltérő tudományos nyelvek fordítására képes. A szignifikáció így ebben az írásban notációként értett, a notációs rendszerektől pedig elvárható (sőt, talán éppen ez az értelmük), hogy bennük kompozicionális problémák ne lépjenek fel. A fordítások pedig e tekintetben akkor számítanak sikeresnek, ha a forrásnyelv állításai-ban foglalt propozíciók logikai formái a PTC-beli fordítás segítségével explicitté tehetőek.

Végül, noha világos, hogy a természetes nyelvek esetében a kompozicionalitás problémáit általában pragmatikai módszerekkel igyekeznek orvosolni, a notációs rendszerek kifejlesztése épp a pragmatikai problémák *eliminálása* céljából történik (mely törekvés a természetes nyelvek esetében valószínűleg nem lehet eredményes, legalábbis eddig semmi jel nem utal az ellenkezőjére).

A már idézett dolgozatban (DEMETER 2011) a fenti probléma mind a szemiotikai, mind a képi analízis területéről származó szövegekben megjelenik. A PTC, illetve ennek a dolgozatban érvényesített módosítása a szignifikációk értelmezéséhez rendezett leíró kategóriákat ajánl, miközben a *kategóriák* leírása háromféle perspektíva mentén történhet: a kategória reprezentációs, extenzionális és intenzi-onális perspektívájú leírását teszi lehetővé. A leíró kategóriák mind a nyelvi, mind a képi notációs rendszerekre érvényesek. A rendezés (nagyon vázlatosan lejegyezve) az alábbi szintek szerint történhet.

1. szint: Annak eldöntése, hogy szignifikációról van-e szó egyáltalán.
2. szint: A szignifikáció tételezése implikálja: a szignifikánsnak, a szignifikátumnak, a szignifikáció konstitutív alapjának, valamint a szignifikáció ágensének tételezését. Amennyiben egy entitás szignifikációként azonosított, úgy a 2. szint leíró kategóriái a leírásban szükségszerűen megjelennek.

3. szint: A szignifikációban érintett fakultások megállapítása. A szignifikáns mindig a nyers fakultás eleme, a szignifikátum tartozhat a nyers, a szimbolikus, a pszichés vagy a transzcendens fakultáshoz. Ezen a szinten kerül sor az ágens (szignifikáció-beli) szerepének leírására.
4. szint: A szignifikációban érintett fakultások megállapítása maga után vonja a fakultások szerkezeti különbségeit. A szignifikáns meghatározás szerint mindig a nyers fakultás egy töredéke; a szignifikátum azonban lehet fakultás, exemplum vagy fragmentum.

A kompozicionalitás problémája tipikusan a szimbolikus szignifikáció esetében lép fel. Ilyen szignifikációk konstitutív alapjai például a természetes és a formális nyelvek. A formális nyelvek esetében elvárható, hogy a töredékekből az exemplumok – a konstitutív alapra való tekintettel – egyértelműen konstruálhatók legyenek. Az exemplum *kategóriája* maga az adott formális nyelv, amely lehet potenciális végtelen kvantumként értett. Ha ismertek a töredékek (az adott formális nyelv primitívumai) és az érvényes műveletek (például összetett szignifikációk generatív szabályai), akkor az összetett szignifikátumok egyértelműen dekomponálhatóak primitívumaikra. Ez elvileg ugyanúgy érvényes a fragmentumok egymással való relációjára, mint a fragmentumnak az exemplumhoz, illetve az exemplumnak a fakultással való relációjára.

A szimptomatikus szignifikációk esetében a tudománytörténet (kiváltképp a fizika esetében) ismer olyan törekvéseket, amelyek célja, hogy a szimptomatikus szignifikációk a szimbolikus (ezen belül: a formális) szignifikációk analógiájára értelmezhetőek legyenek. Ha létezik a szimptomatikus szignifikációk formális nyelve (másképp: ha van a szimptomatikus szignifikációknak notációs rendszere), amely rendelkezik primitív entitások egy véges készletével, valamint a köztük lehetséges érvényes műveletekkel, akkor ez elvben lehetővé teszi az adott szignifikációs rendszer komplex entitásainak magyarázatát. Hasonló törekvések egyébként, *mutatis mutandis*, a pszichés, sőt, a szakrális szignifikációkkal kapcsolatban is megfogalmazódtak már, legalábbis vitatható eredményekkel. Nagyon röviden összefoglalva az eddigieket: a kompozicionalitás problémája a szignifikáció terminusaiban fogalmazva akkor látszik kiküszöbölhetőnek, ha a szignifikáció konstitutív alapja rendelkezik a notációs rendszerekre jellemző tulajdonságokkal.

Nyelv és kép határán: a hipergráfikus diagrammatikus reprezentációs rendszerekről

A DEMETER 2011-ben bevezetésre kerül egy gráfelméletre alapozott reprezentációs rendszer [pp 96–115], mely a hagyományos gráfelméleti felépítményekkel ellentétben csomópontokként hipergráfokat használ. A hipergráf alkalmazásának reprezentációs előnye abból adódik, hogy a hipergráfként reprezentált osztályra a lehető legkevesebb megkötést *kell* alkalmazni, ugyanakkor a hipergráf

felbontása *megengedi* a topológiai tulajdonságok explikációját. A tárgyalási univerzumként értett SIG gráf nem más, mint a leíró kategóriák összefüggő gráfja: tulajdonképp a PTC fakultásainak komplexe. Maguk a fakultások hipergráfként reprezentáltak, így a fentebb említett leírási szintek mindegyike reprezentálható annak függvényében, hogy a leíró ágens szükségesnek tartja-e a fakultás (vagyis a hipergráf) felbontását. Az, hogy egy entitásra kvantifikált szögpontként (normál gráf szögpontjaként), vagy halmazként (generalizált gráfként) tekintünk, pusztán döntés kérdése, mely döntést a leírás elérni kívánt szintje alapoz meg. Ebben a rendszerben a reprezentáció formájában a kompozicionalitás (ami itt arra utal: egy osztályt elemei definiálnak) megmutatkozik anélkül, hogy meg kellene adni az elemeket (vagyis az osztályt nem az elemek felsorolása, hanem közös tulajdonságuk: ti.: azonos osztályhoz való tartozásuk definiál). Ugyanakkor, amennyiben a leírás ezt igényli, a hipergráfok felbontásával lehetséges *bizonyos* elemek, illetve az összes elem megadása is. Ugyanakkor lehetőség van az ezzel ellentétes irányú műveletre, tehát tetszőleges számú (vagy épp: az összes) szögpont hipergráffá való generalizálására.

A kompozicionalitással kapcsolatos utolsó felvetésként meg kell említeni, hogy az ikonfestészeti kánont – noha igen speciális értelemben – notációs rendszerként is lehet tekinteni. Itt nincs lehetőség arra, hogy az ikonfestészeti kánon mi-benlétéről részleteiben is írjak, mindenesetre annyit el kell mondani, hogy az (ti.: az ikonfestészeti kánon) nem a szabálygyűjteményekhez vagy az axiómákhoz (propozíció-halmazokhoz) hasonló képződmény, hanem az Egyház eleven hagyományja, amely szigorát tekintve (amennyiben szigor alatt azt kell érteni: a konstitutív alap – ti.: az ikonfestészeti kánon – alapján a szignifikánsban semmi sem lehet *esetleges*) mégiscsak az axiomatikus rendszerekhez – és nem például a hétköznapi nyelvhez – hasonlít. Noha léteznek – ha egyházi időmértékkel mérve nem is túl régi – ikonfestő kézikönyvek, az axiómákat ezekben nem lehet megtalálni, azok ugyanis magukban az ikonokban, az ikonfestők, a hívek, s általában, az Egyház szignifikatív, sőt, kommunikatív – aktusaiban vannak. A szignifikánsban és a szignifikatív aktusban az ikonok esetén elvben mindennek van jelentősége (így az ikonfestők személyenként nem rendelkeznek a szignifikációra vonatkozó felkészültség teljességével: ezért van fontos szerepe az utánzásnak és az imádságnak egyaránt). Ugyanakkor munkája a szabályok pontos betartása mellett sem járhat sikerrel, ha fentről nem hull rá az a bizonyos fény (talán épp az, amit Wittgenstein is emlegetett alkalomadtán). Mindez természetesen nem csak a létrehozáshoz, hanem a befogadáshoz is nélkülözhetetlen (ha valaki ragaszkodik a kettő szétválasztásához). Ha sikerül, a kompozicionalitás problémája eliminálódik, s minden alkotórészben az Alkotó mutatkozik meg (ha nem sikerül, a probléma továbbra is fennáll, mint a műelemzés egy speciális problémája, mellyel azonban itt

nem foglalkozom). Ismét Wittgensteint parafrázálva⁹ azt lehet mondani: az ikonfestészet axiómáit követni azt jelenti, hogy nem az odatámasztott, hanem a leeresztett létrán kell felmászni.

A gondolati képekről

A [gondolati kép] komplex kifejezés alkalmazásával kapcsolatban a problémák három típusát szeretném itt felvázolni, előre bocsájtva, hogy érdemi válaszokat ezúttal nem tudok ajánlani, legfeljebb a vélt megoldás felé vezető utakról szólok.

Az első típusú probléma a gondolati képpel kapcsolatos ismeretelméleti problémák valamelyikét érinti. Ezek egy része valójában terminológiai probléma. A kérdéstről korábban a mentális reprezentációkkal összefüggésben (DEMETER 2009), majd részletesebben is írtam egy megjelenés előtt álló tanulmányban (DEMETER Márton: Megjegyzések a jel kategóriájáról). Az ismeretelméleti probléma voltaképp a gondolat (s így: a gondolati kép) *tartalmával* kapcsolatban vetődik fel: mi az, amit a képi gondolat megragad? Az ezzel kapcsolatos ontológiai probléma még súlyosabb: a világ mely szeletéből származik (vagy másképp: a világ mely fakultásának lakója) a gondolati kép? A terminológiai kiforratlanság semmiképp nem kedvez a fenti kérdések megválaszolásának, hiszen például az [idea] kifejezést biztosan másként érti a platonista, a fregei vagy a husserli hagyomány: ami Platon számára abszolút objektív valóság, azt Frege a személyes, mentális világban helyezi el, Husserl pedig interszjektívként, voltaképp társadalmi produktumként látta.¹⁰ A helyzetet bonyolítja, hogy a jel konstituensei közül *mindhárom* tekinthető gondolati képnek: a reprezentáció észlelete, a jelentés megragadása, valamint a jelölt dolog észlelete egyaránt. Amennyiben a szolipszizmussal szembeni alternatívára van szükség, úgy a gondolati kép valóságához való viszonyának problémáját is fel kell vetni. Ahhoz, hogy a kérdést legalább megnyugtatóan konceptualizálni lehessen, a [gondolati] kifejezés analízisére lenne szükség. Egy ilyen elemzéssel azonban ehelyütt nem tudok előállni.

A második típusú probléma elmefilozófiai természetű, és magának a gondolatnak az ontológiai státuszával van összefüggésben. Például egy alapvetően biológiai, netán redukcionista orientáltságú kutató valószínűleg neuron-kapcsolatokat értene gondolati kép alatt; egy konnektionista valamiféle szubrutint vagy más műveletet, miközben a kognitivisták többsége nem szeretné megmondani, hogy

9 „Az én kijelentéseim azáltal nyújtanak magyarázatot, hogy aki megértett engem, végül felismeri, hogy értelmetlenek, ha már – fellépvén rájuk – túllépett rajtuk. (Úgyszólván el kell hajítania a létrát, miután felmászott rajta.) Meg kell haladnia ezeket a tételeket, akkor látja helyesen a világot.” (WITTGENSTEIN, Tractatus § 6.54.)

10 Mindez természetesen jelentős leegyszerűsítés, melynek célja mindössze az erővonalak megrajzolása. A fenti különbségek nyilvánvalóan a kifejezésről, és nem, vagy nem feltétlenül a kifejezés által jelölt dologról szólnak.

micsoda egy mentális kép, hanem mindössze arra kíváncsi, hogyan működik (DEMETER 2009). Ha pedig az elmefilozófia más iskoláit (a legegyszerűbb esetben a monisták és a dualisták főbb típusait) is be kellene vonni a vizsgálatba, az valószínűleg lehetetlenné tenné a <gondolati kép> egyszerű előadását. Mindezzel csak annyit szerettem volna mondani, hogy a <gondolati kép> elmefilozófiai beágyazottsága olyan erős, hogy mindenképp egy külön tanulmányt érdemelne (ha érdemelne).

A harmadik, és a soron következő alfejezetben tárgyalt ikonok szempontjából legfontosabb probléma a <gondolati kép> értelmezése az aszketikus hagyományban. Ez a kérdés – ha interdiszciplináris kutatóként tekintünk rá – egyáltalán nem független az első két probléma-típustól. A gondolati kép ugyanis a szerzetesek tanítása szerint hol valóságosként, hol illúzióként értendő (így a diakrízis képességét el nem nyert novícius az atyák tanítása szerint jobban teszi, ha nem fogad be és nem utasít el semmilyen gondolati képet). A gondolati kép – egyszerűen fogalmazva – lehet valóságos és hamis, logikai terminusokkal: lehet igazságértéke. Mindez egyáltalán nem független az Ikon kategóriájától. Azonban a gondolati képek ilyesfajta magyarázata a szerzetesi *irodalom* ismeretén túl olyan aszketikus (vagyis gyakorlati) kompetenciát igényelne, amellyel nem rendelkezvén még akkor sem vállalkozhatok a kérdés tárgyalására, ha annak fontosságáról meg vagyok győződve. Az ezzel kapcsolatos hiányérzet ugyanakkor jogos, de, sajnos, általam nem kielégíthető.

Az Ikon néhány problémája

Az első probléma, amelyet az alábbiakban explikálni szeretnék, Damaszkuszi Szent János tipológiájával kapcsolatos. A jelen dolgozatban érvényesített kategóriális rendszer keretében a tipológia tárgyalható, az alábbiak szerint.

A tökéletes Ikonról mondja Damaszkuszi Szent János, hogy a láthatatlan Isten élő, természetes és eltéréstől mentes képmása a Fiú, Aki csak abban különbözik, hogy okkal bír. Talán lehetetlen megmondani, hogy Peirce a tiszta ikon ideáját alkalmazta volna-e erre az esetre. Korábban (DEMETER 2011) amellett érveltem, hogy *határfogalomként* a tiszta ikon alkalmas jelzőként szolgálhat a Tökéletes Képmásra: maga a határ inherens tulajdonságainál fogva nem lehet az adott tárgyalási univerzumon *belül* koncipiált, ezért itt empirikus azonosságról sem lehet beszélni (a klasszikus logika szerint ebben az esetben nem is lehetne különbséget tenni a reprezentáció és a reprezentált között). A határra magára (vagyis: a distinkcióra) épp ezért nem is lehet külső pozícióból tekinteni, hanem csakis úgy, mint ami az ismeret (a látható) által tárul fel az ismeretlen (láthatatlan) horizontján. A láthatatlan Isten e tekintetben és épp ezért Krisztuson keresztül, mintegy a Krisztus-ismeret mértékében jelölhető, és a katafatikus teológián *belül* talán nem is értelmezhető az a kérdés, hogy milyen az Atya Krisztuson kívül.

Az Ikon, mint az Istenben lévő elképzelés, vagy Damaszkuszi Szent János szavaival, Istennek a világekorszakok előtti változhatatlan *akarata*, voltaképp a teremtet dolgok képeire utal. A terv, illetve a vázlat a képi aktusok kutatói által kedvelt típusok, melyeket a beszédaktusok mintájára igyekeztek megérteni. Egy portré felmutatása például megfeleltethető egy állításnak, egy terv felmutatása pedig egy ígéretnek. Természetesen az Istenben lévő elképzelések nem lehetnek az időbeli értelemben vett tervek, elképzelések: Isten gondolata ugyanis teremtés. A gondolat és az idő kapcsolatáról szólva Florenszkij (FLORENSKY 1914) jegyzi meg, hogy az emberi gondolat a múltra vonatkozóan emlékezés, a jelenben érzékelés és a jövőre vonatkoztatva terv. Isten azonban, ha szabad így fogalmazni, nem az időben gondolkodik, így Isten gondolata esetében mind az emlékezés, mind az érzékelés, mind pedig a terv: teremtés.

Az Isten képére és hasonlatosságára teremtet ember, mint ikon, Krisztus ikon-természetének analógiájára érthető meg, természetesen azzal a jelentős ontológiai különbséggel, hogy Krisztus természet szerint, az ember viszont a kegyelem mértékében, részesülés szerint ikon. A különbség a PTC terminológiájában a fakultásokhoz való indexeléssel fejezhető ki.

A körvonalként értett ikon, mint a láthatatlan dolgok képe talán elhelyezhető az intelligibilis relációk ikonjaként értett ikon tipológiájában. Jelenleg azonban nem hogy elégséges módon, de egyáltalán nem sikerült feltárni az intelligibilis (entelécheia) fogalmának relevanciáját. Az ilyen ikon valójában <értelmi kép>-ként koncipiálendő, ennek magyarázatához azonban az [értelem], a [lélek], a [szív], az [ész], az [elme] fogalmainak olyan bevezetésére lenne szükség, amely az orthodox antropológián belül képes elhelyezni az <értelmi kép>-et, például azért, hogy ne legyen összetéveszthető a <logikai kép>-pel. Magának az értelemnek az orthodox keresztény antropológiában betöltött szerepéről szóló magyar nyelvű diskusszió önmagában disszertáció terjedelmű, mély analízist kívánna, eredménye azonban – hogy csak a legegyszerűbbet említsem – vélhetően számos fordítási munkát megkönnyítene.

A múltra való emlékezés képeit – ha jól értem Damaszkuszi Szent János példait – valójában nem az ősképpel való kapcsolatként, hanem valamiféle emlékezést segítő „külső memóriaként” kell felfogni. Nem vagyok benne biztos, hogy ezeket szemiotikai-logikai értelemben Ikonként kell kezelni, noha Damaszkuszi Szent János egyik példája – a kőtáblák – e tekintetben zavarba ejtenek.

A tisztelet és az imádás aktusával kapcsolatban azt gondolom, hogy a kommunikatív aktusok kutatásának figyelemre méltó előnye származhat abból, ha eszközeit (például: leíró nyelvét) kipróbálhatja olyan szakrális kommunikatív aktusok leírásakor, melyek között igen finom distinkciók megtételére van szükség (DEMETTER 2011).

Bibliográfia

- DEMETER Márton, *Miféle méz? Megjegyzések Terestyéni Tamás Kommunikációelmélet című kötetéhez*, Jel-Kép, 2009/3.
- DEMETER Márton, *A jel, a kép és az ikon*, PhD disszertáció, kézirat, 2011.
- FLORENSKY, Pavel, *The Pillar and Ground of Truth; An Essay on Orthodox Theodicy in Twelve Letters*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 2004. [Sztolp i utverzsgyenyije isztyini. M., 1914.]
- GOODMAN, Nelson, *Languages of Art; An Approach to a Theory of Symbols*, Cambridge, Hackett Publishing Company, Inc., 1984.
- HORÁNYI Özséb (szerk.), *A kommunikáció mint participáció*, Bp., AKTI-Typotex, 2007.
- NAKATSU, Robbie T., *Diagrammatic Reasoning in AI*, Hoboken, New Jersey, John Wiley & Sons, Inc., 2010.
- ROBERTS, Don D., *The Existential Graphs of Charles S. Peirce*, Walter de Gruyter & Co., 1973.
- SOWA, John F., *Conceptual Structure; Information Processing in Mind and Machine*, Reading, MA: Addison-Wesley, 1984.
- SUN-JOO, Shin, *The Logical Status of Diagrams*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.
- SUN-JOO, Shin, *The Iconic Logic of Peirce's Graphs*, London, The MIT Press, 2002.

A képregény multimedialitása

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 szöveghasználata.

A képregény egy elbeszélő vizuális médium, állóképek [rajzok, festmények, digitális képek, fotók] narratív sorozata, ahol a képek általában – de nem szükségszerűen – szöveget is tartalmaznak. Azt, hogy a kép és szöveg problematika 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 [képaláírás, illetve szóbuborék] kötik a valódi képregények kialakulását. A vitát, hogy honnan is számoljuk a képregények történetét, nem célom eldönteni, magam a képaláírásos képregényeket korai, míg a szóbuborékos változatot modern képregénynek nevezem. Az európai hagyomány Rodolphe Töpffer svájci irodalomtanárt tartja az első modern képregényalkotónak, aki ugyan képaláírásos 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 nevezük »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 képaláírásos történeteket. A modern képregény első képviselőjének Richard Felton Outcault *Yellow Kidjét* szokás nevezni. A képregény 1895-től jelent meg Joseph Pulitzer lapjában, a *New York World* vasárnapi kiadásában, a *Sunday Worldben*. A szóbuborék egy újabb lépés volt a kép és szöveg integrációjában, valamint a médium saját formanyelvének kialakulásában. A képregény történetére most nem szeretnék kitérni, inkább a médium egykori megítélését mutatom be röviden.

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

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 története jóval régebbre nyúlik vissza (a képregény előzményei között tarthatjuk számon a figuratív elbeszélő művészet számos alkotását²), 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 vagy nyílt szexualitás miatt. A támadások hatására a nagyobb amerikai kiadók öncenzúrát vezettek be [*Comics Code*]. Akik ezt nem vállalták, mindössze garázskiadványokban, 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 megtört 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 médium népszerűségének és formanyelvének kutatása, illetve a fokozatos akadémiai elismerés, 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 sa-

2 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*, Bp., Gönczöl, 2003, 67.]

ját 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. Elsősorban 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 a képregényt. 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 kezdtek foglalkozni 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 ihletett 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 színvo-

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, 9. évf., 40. sz., 48.)

nalat elérő, bizonyos esztétikai értékeket felvonultató képregény férhetett bele a művészet kategóriába, de képregényművészetről jó darabig nem beszélt.

Az irodalomtudomány is hamar – valójában jóval hamarabb – rálelt a képregényre. Az irodalomelmélet mindig is egyfajta felhígított irodalomnak tekintette a képregényt. A képregény e megközelítés szerint a prózai elbeszélések lebutított, mindenki számára érthetővé tett változata. 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 vizualításra. Jól illusztrálja a médium ezen státuszát a Magyarországon kultúrpolitikai okokból elterjedt adaptációs képregényekhez való hozzáállás is: ezek csupán az eredeti művek reklámjai, önmagukban nem értékesek, amiből impliciten 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. A képregény nem felelt meg az általuk felállított esztétikai-morális mércének. Mind a művészettörténeti, mind az irodalmi megközelítésre jellemző, hogy a képregény esetében többnyire intermedialitásról beszél. A képregényben valami köztes, átmeneti dolgot lát, valami csupán részben eltérőt 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 kategóriáiba, és nem vett tudomást arról, hogy ebből a köztes helyzetből egy önálló médium alakult ki saját formanyelvvel, jellegzetességekkel és működési mechanizmussal. Ennek köszönhetően e megközelítések magyarázatai – bár az említett előítéleteket fokozatosan levetetették – óhatatlanul is csak félmagyarázatok maradtak.

A filmtudomány művelői azonban felismerték a képregény önállóságát [ami talán annak is köszönhető, hogy a filmművészetnek is ki kellett vívnia a maga helyét a huszadik 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: vannak egyebek mellett jelenetek, plánok, montázsok, cselekmény, kép és szöveg [csak mindez állóképeken]. Számos kutató kezdte el filmes elméletekkel és eszközökkel vizsgálni a képregényt. Ám sokak számára a médium mozdulatlansága miatt nem érhetett fel a mozgóképhez: a képregényt a mozi kistestvéreként kezelték. Az éloszereplős film

vagy az animáció egyszerű, olcsó, csaknem barkácsváltozataként tekintettek rá. Nem meglepő tehát, hogy sokan meg voltak győződve arról, hogy a képregény igazából a filmen élőszködik, tőle kölcsönzi témáit és eszközkészletét.⁶ A két médium egymásra hatása egyébként természetes, ám a film felőli megközelítés 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 képregényadaptációk megszorodásával ez ráadásul egyre feltűnőbbé vált, aminek köszönhetően az utóbbi időben a filmes érdeklődés még fokozódott is képregények iránt.

A képregény akadémiai elismerésével párhuzamosan megjelentek a terület önálló kutatói is, akik már nem más médiumok vagy művészeti ágak silány utánzatát, hanem egy saját eszközkészlettel bíró önálló médiumot láttak a képregényben. A képregénykutatók kezdetben sok energiát öltek 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 jellemző) 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.⁷ A képregényt sokszor összetettebb, szofisztikáltabb elbeszélőrendszernek tekintik, mint azokat, amikkel korábban összevetették a képregényt.

Sokukat zavarta az is, hogy a kép és szöveg problémakörének kutatói képek 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 elvéve szerepel – esetleg tel-

6 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; Filmszerű ábrázolásmód a tömegképregényekben*, Enigma, 9. évfolyam, 40. sz., 133.]

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

jes egészében hiányzik belőlük. Azért kompenzáltak a képregénykutatók, hogy elismertessék és az őt megillető helyre helyezték kutatási tárgyukat. Igyekeztek felvillantani a médium narratív komplexitását és műfaji sokszínűségét. A Mitchell-féle képi fordulat és a visual studies is ösztönzőleg hatott a terület kutatóira, akik be akarták bizonyítani, hogy a képregény méltó arra, hogy önálló médiumnak tekintés. Szinte természetes, hogy a Comic Book Studies a legnagyobb képregénykultúrával rendelkező országokban (Amerikában, francia nyelvterületen és Japánban) forrta ki magát először. (Thierry Groensteen, Benoit Peeters, Rocco Versaci neve ugyan nem túl beszédes a laikusok számára, ám a terület elismert kutatói.)

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. Őrá vezetünk 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. Nem jellemzőek már a képregények elleni nagy kirohanások, így a védekezés is okafogyottá vált. A médiatudomány a médiumok megkülönböztető egyediségére, azaz mediativitására koncentrál, nem érdeklik az esztétikai vagy morális értékek. A vizualitás 20. és 21. századi térnyerésével az őt megillető helyen kezeli az egyre multimediálisabbá váló kultúra eme meghatározó szereplőjét.

A képregény formanyelve

E nem éppen rövid áttekintés után megpróbálom a saját pozíciómat is megragadni. Nem osztom sem azt a nézetet, hogy a képregény silány tömegtermék lenne, sem azt, hogy a képregény 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 védő 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 meg megragadni a képregényt, és az elbeszélést, illetve a cselekményt helyezi előtérbe. És ugyanígy sántít a művészettörténész hozzáállása is, aki képzőművészeti alkotást lát a képregények képeiben, és képes azokat galériákban műalkotásként, festményként, grafikaként, gyakran kontextusából kiragadva bemutatni. 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, köztes (intermediális) médiumként (netán műfajként, képtípusként) definiálva. Az intermedialitás kifejezés 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 expliciten). 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 egyes kutatók a multimedialis kifejezést fenntartják az elektronikus médiumok számára. 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 formanyelvvel rendelkező önálló médium, aminek elbeszélőrendszere mediálisan összetett (kép és szöveg ötvözete), azaz multimedialis. A következőkben röviden áttekintem a kép-szöveg problematika néhány fontosabb csomópontját, amik segíthetnek megvilágítani, miért is gondolom így.

A képregény alapvetően tehát se nem olyan kép vagy grafika, se 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.⁸ A kép és a szöveg kombinálásának lehetőségei nyújtják a médium valódi potenciálját.⁹ A kölcsönös összefüggés a kép és szöveg kombinációjának a legtipikusabb esete. Ilyenkor a kettő együtt közvetít

8 Szőnyi György Endre, *Pictura & Scriptura; Hagyományalapú kulturális reprezentációk 20. századi elméletei*, Szeged, JATEPress, 2004, 20.

9 Erről bővebben ír Scott McCloud *A képregény felfedezése*, 146–169. oldalán, illetve *A képregény mestersége* 130–141. oldalán. [Scott McCloud, *A képregény felfedezése*, Bp., Nyitott Könyvmű-

egy üzenetet, 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 egy több elbeszélőrendszer sajátos módon ötvöző, egyedi jellegzetességekkel bíró médium.

A képregény multimediálissága tehát annak ellenére szembeszökő, hogy csupán egyetlen érzékszervünkre hat.¹⁰ Az, hogy a képregény szöveg nélkül is boldogul, annak köszönhető, hogy két képi elbeszélőrendszer használ párhuzamosan: az egyik a tartalom kifejezésére, a másik a képregény narratívájának 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 egymásutániségára támaszkodva létrehozhatók szöveg nélküli képregények. Mivel azonban a képregény mögött általában ott áll egy forgatókönyv (amely sokszor pusztán szöveg), így Mitchell nyomán ebben az esetben is kevert (vagy összetett) médiumnak kell tekintenünk.

A képi fordulatot meghirdető W. J. T. Mitchell ugyanis eleve úgy vélte, hogy „minden médium kevert médium, minden reprezentáció heterogén; nincsenek tisztán vizuális vagy verbális művészetek”.¹¹ 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 szembeállítása 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

hely Kiadó Kft., 2007, 146–169. Uő, *A képregény mestersége*, Bp., Nyitott Könyvműhely Kiadó Kft., 2008, 130–141.]

10 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) multimedialitás-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.

11 Szőnyi György Endre kiemelése. SZŐNYI, *i. m.*, 184.

más, mint a nyugati filozófia ideológia vezérelte gyakorlata, amely mára teljesen anakronisztikussá vált a kultúra új, vizuális fordulata révén.¹²

A képregény egy olyan multimediális kifejezési forma, amiben 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.

A képregény tehát egyrészt állóképekből (melyek függetlenek a technikától, tehát lehetnek rajzok, festmények, digitális technikával készült képek, fotók), másrészt oldaltáblákból, amelyeken fontos a panelelrendezés és a képek narratív egymásutániséga, harmadrészt írott szövegből áll, ami lehet narráció, párbeszéd, gondolatok megjelenítése, hangfestés [például zajok, környezeti hangok ábrázolása]. Arra, hogy a képregény saját formanyelvvel rendelkezik, kiváló példa a hangfestészet: az alkotók gyakran használnak rajzolt szövegeket (logók, hangok, hangsúlyos párbeszédetek esetében), tehát egy olyan átmeneti kifejezési formát, ami sem a prózára, sem a képre nem jellemző eredendően. 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”¹³, 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 a 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 miatt nem jellemző a folyamatosság. A képregény szekvenciális művészet: 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). Gyakorik 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 képre-

¹² Uo.

¹³ McCloud, *A képregény felfedezése*, i. m., 144.

gény olvasása közben folyamatos a szöveg és a kép közötti ide-odaváltás, a ket-
tő közötti ugrálás. A képregényes elbeszélés töredékes, sűrített és multimediális,
ezért fokozottan számít a befogadó szubjektum aktivitására, hogy az különböző
módon viselkedő elemeket és az egymást követő szegmenseket összekösse: a
történet nem a szemünk előtt, hanem egy értelmezési folyamat révén az elménk-
ben elevenedik meg az állókép és a szöveg összekapcsolásával, illetve az elbe-
szélésbeli lyukak kitöltésével.¹⁴

Fontos kitérni a kép/szöveg problematikával részben összefüggő nem-linearitá-
sra is. A nem-linearitás korunk számos médiaszövegének sajátossága, ami több
szinten is megjelenhet: az elbeszélés vagy szűzsé, valamint a médium technikai
sajátosságainak szintjén. Az elbeszélés úgyis lehet nemlineáris, hogy egy tökéle-
tesen lineáris szöveg reprezentálja.¹⁵ Ilyen mondjuk egy számos flashbacket al-
kalmazó film. A képregény esetében is találkozhatunk ilyen esettel, ám a médium
nem-linearitása ezen túlmutat: nem más, mint a képregény multimedialitásából
fakadó strukturális vagy technikai jellegzetesség, mert míg az írott szöveget li-
neárisan olvassuk, addig a kép befogadása nem lineáris, így a mindkettőt haszná-
ló képregény olvasása sem lehet az.

A képregény egyik legfontosabb jellemzője tehát az, hogy nagyfokú olvasási
szabadságot kínál, mivel nem fogadható be lineárisan. Hogy pontosan mit is ér-
tek ezalatt? Mint korábban említettem, a képregény panelekből (képkockákból)
épül fel. A képregénypanelek nagyobb térbeli egységek alkotóelemei (képsor, ol-
dal vagy oldalpár, stb.). Az olvasás során állandóan szembesülünk azzal a helyzet-
tel, 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 né-
hány részletet a történetből. Egy adott panel olvasásakor periférikusan észleljük
a többi képkockát, így a jelen összefolyik a múlttal és a jövővel.¹⁶ Az olvasás élmé-
nye a nemlineáris olvasásé, hiszen még a lineáris cselekményt sem lineárisan is-
meri 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 te-
kinti meg előbb: a képet vagy a hozzá tartozó szöveget, illetve a kép mely részle-
tét, hiszen ahogy említettem, a [z álló]kép befogadását – szemben a szövegével
– eleve nem kötik a linearitás béklyói.¹⁷ A választási lehetőségek a képregény ol-

14 McCloud ezt a jelenséget keretezésnek (closure) nevezi (McCloud, *A képregény felfedezése*, i. m., 68–75.).

15 Mindezekről bővebben ír Aarseth a *Nem-linearitás és irodalomelmélet* című tanulmányában. Espen J. AARSETH, *Nem-linearitás és irodalomelmélet*, Helikon Irodalomtudományi Szemle, 2004/3, 322.

16 Erről bővebben ír McCloud, *A képregény felfedezése*, i. m., 112.

17 NYÍRI Kristóf, *A multimedialitás ismeretfilozófiája*. (<http://www.phil-inst.hu/uniworld/kkk/mm/mm.htm>)

vasásakor oldalról-oldalra, panelről-panelre ismétlődnek, ami miatt az olvasónak folyamatosan olyan döntéseket kell hozni (még ha nem is tudatosan), 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 annyira a képregény mediativitását illusztrálják, inkább az egyes művek jellemzői. Mindenesetre ezek is jól mutatják a képregény által felkínált olvasási szabadságot, ami főként a képregény 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)médiumtól.

Felhasznált irodalom

- AARSETH, Espen J., *Nem-linearitás és irodalomelmélet*, Helikon Irodalomtudományi Szemle, 2004/3, 313–348.
- BRADBURY, Ray, *Fahrenheit 451*, Bp., Gönczöl, 2003.
- EISNER, Will, *Comics and Sequential Art*, New York, W. W. Norton & Company, 2008.
- FISCHER Gábor, *Képregény és képbeszéd*, Enigma, 9. évf., 40. sz., 47–73.
- McCLOUD, Scott, *A képregény felfedezése*, Bp., Nyitott Könyvműhely Kiadó Kft., 2007.
- McCLOUD, Scott, *A képregény mestersége*, Bp., Nyitott Könyvműhely Kiadó Kft., 2008.
- NYÍRI Kristóf, *A multimedialitás ismeretfilozófiája*. Elérhető: <http://www.phil-inst.hu/uniworld/kkk/mm/mm.htm>
- NYÍRI Kristóf, *Kép és idő*, Bp., Magyar Mercurius, 2011.
- SZŐNYI György Endre, *Pictura & Scriptura; Hagyományalapú kulturális reprezentációk 20. századi elméletei*, Szeged, JATEPress, 2004.
- VARRÓ Attila, *A térré vált idő; Filmszerű ábrázolásmód a tömegképregényekben*, Enigma, 9. évfolyam, 40. sz., 118–135. oldal.
- VERSACE, Rocco, *This Book Contains Graphic Language; Comics as Literature*, New York, The Continuum International Publishing Group, 2007.

A Gólem mint Doppelgänger

Az előadás Gustav Meyrink *A Gólem* című regénye által, illetve az ehhez a műhöz készült Hugo Steiner-Prag litográfiasorozat által megkonstruálódó narratívát vizsgálja, külön-külön és viszonyukat egymáshoz. A Gólem-mítosz hagyományosan az ember teremtés- és istenülésvágyának egyik alapvető motívuma. A zsidó hagyomány szerint már maga az ember, azaz Ádám is egy Gólem volt, amíg Isten életet nem lehelt belé [a neve is földet jelent], az ókori verziók szerint az én sötétebbik felének tárgyiasítása, a freudi elmélet szerint az ember konfliktusos viszonyát testesíti meg saját libidójához.¹ Akárhogyan is, a Gólem-mítosz általában, 19–20. századi előfordulásaiban pedig különösen, a Doppelgänger-téma egyik megjelenési formája, amely a romantikus tradíciókat és ezoterikus tanokat is felelevenítő Meyrink-regényben nagyon hangsúlyos szerepet kap, de sok ponton bizonytalanságban hagyja az értelmezőt; az egyszerre romantikus-szimbolista-expresszionista jellegzetességeket is hordozó Steiner-Prag-illusztrációknak viszont – éppen a képi megjelenítés sajátosságainál fogva – dönteniük kell így van úgy. Interpretációknkba ezen kívül érdemes behoznunk az etnikai/kulturális idegenség és a Másik fogalmát, illetve az ezekhez a terminusokhoz köthető testrepresentációkat is [a zsidó alak/test a többségi kultúrákban, illetve hibrid-, android testek, stb.], mely szempontok vizsgálatában a korporális narratológia eszközei is segítségünkre lehetnek.

A gólem a zsidó irodalom egyik jól ismert mitikus teremtménye, számos történetből, színdarabból, műalkotásból ismerhetjük ezt a fantasztikus, sárból gyúrt, embernek látszó, de néma teremtményt, jelen van a modern irodalomban is (a legismertebbek Scholem Aleichem, Isaac Bashevis Singer művei), valójában azonban Gólemnek tekinthető minden android, cyborg, Mary Shelley Frankensteinjétől a Supermanig, a Terminátorig, a robotokig.² Magának a Gólem-történetnek számos változata létezik, ilyen például a szefárd kabbalista, Josef Solomou Delmedigo

1 BABITS Antal, *Magyar Gólemek; Bibliográfiai kísérlet* = B. A., *Végtelen ösvények; Zsidó bölcsélet és/vagy misztika*, Bp., Logos, 2010, 181–195.

2 A szakirodalom már a kora 18. századtól vizsgálja a forrásokat: Held [1927], Rosenfeld [1934], Scholem [1976], Mayer [1975], Idel [1990], Goodman-Thau [1999]. Vö.: Cathy S. GELBIN, *The Golem Returns; From German Romantic Literature to Global Jewish Culture, 1808–2008*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2011, 2.

1625-ös verziója,³ de a figura az askenázi kultúrában lett különlegesen népszerű. A Gólem fogalom mint a zsidók speciális természetének jele új formát kapott a 19. század elején, amikor a német klasszikusok és főleg a romantikusok újraélesztették a keresztény érdeklődést a kabbala iránt: megtaláljuk a Grimm-mesék között, továbbá Schiller regénytörredékében és E. T. A. Hoffmann kabbalista meséjében is szerepel Gólemszerű, hibrid alak.⁴ A 19. század közepétől egyéb Gólem-történetek is keletkeznek, azok egy másik gólemépítőről, egy 16. századi rabbiról, a prágai Jehuda ben Bezalel Löwről szólnak, ezek a sztorik nagy vonalakban a Grimm közvetítette mesét követik. A 16. századi Prágában játszódó legendákban Löw rabbi azért alkotja meg a gólemet a nyelve alá (vagy a homlokára) írt szó segítségével szóval és rituális eljárásokkal életre keltve, hogy megvédje a zsidókat az elnyomóktól (ez a szó a különböző verziókban lehetett Isten neve, vagy az „emeth” („igazság”) szó, amelyből az „e” letörlésével a „met” („halál”) szó deaktiválja a gólemet; esetleg az „Adam” szó, amelynek „dam” („vér”) változata tudja leállítani az androidot). Idővel azonban a gólem hatalmasabbá és erősebbé válik, és a zsidók ellen fordul, ezért kell elpusztítani. Prágában mindazonáltal a gólem mítosza továbbélt, egyesek látni vélték/vélik alakját, amint a város utcáin és a zsidótemetőben kóborol.

Cathy S. Gelbin *The Golem Returns. From German Romantic Literature to Global Jewish Culture, 1808–2008*⁵ című munkájában arra figyelmeztet, hogy a német romantika idején nagy népszerűsége szert tevő Gólem-legenda a zsidó/nem zsidó értelmiségiek körében kétarcú volt. Jacob Grimm 1808-ban írt meséjében a gólem alakjának konnotációja egy új zsidó sztereotípiá megszületésére figyelmeztet, tudniillik példaként szolgál a zsidók teremtőerejének hiányosságaira (a gondolat kapcsolatban áll Herder nézeteivel, miszerint az igazi költői szellemet csak egy nemzet adhat, vagyis egy olyan nép, amelynek egyedi földrajzi és nyelvi elhelyezkedéssel bír, márpedig a posztbibliai zsidók ilyenekkel nem rendelkezvén híján vannak minden valódi irodalmi tradíciónak). A Grimmet követő romantikus íróknál a gólem, az irtózatosan nagy, csendes nem-ember (nonhuman) pedig végképp tökéletes jelölőjévé válik a zsidók új alakjának, amelyre az abszolút különbözőség jellemző, szellemi és fizikai romlottságuk, beszédmódjuk modern szimbóluma; továbbá képviseli a zsidó hübriszt is, miszerint versengeni akartak az isteni teremtéssel.⁶ Másfelől viszont a zsidó értelmiségiek a gólemet éppen a populá-

3 Ő meséli el, hogy két spanyol középkori költő, Abraham ibn Ezra és Somolou ibn Gabirol antropoidokat készítettek, amelyek – igaz, minden károkozás nélkül – valódi életre vágytak. GELBIN, *i. m.*, 9.

4 Schiller *Der Geisterseher* című műve egy olyan gótikus história, amely kísérteties (uncanny) örmény főszereplőjével emlékeztet az antiszemita Örök zsidó vagy Bolygó zsidó történetre. Vagy ilyen E. T. A. Hoffmann kabbalista meséje (*Die Irrungen/Die Geheimnisse*) szereplő Gólem-szerű alak, a zsidónő, mint a lényegszerűség nélkülözője, mint hibrid tűnik fel. Vö. GELBIN, *i. m.*, 22, 34–35.

5 *Uo.*

6 *Uo.*, 13.

ris hagyomány részeként írták le, megkísérelve, hogy a Herder és a Grimm-fivérek művei által meghatározott nemzeti diskurzusba ágyazzák, vagyis az új zsidó Gólem-történetek népi eredetüknél fogva éppen hogy a zsidók nemzeti lényegének megalapozaként funkcionáltak. A prágai mese így nemcsak a nemzetivé tett zsidó identitásnak a megkonstruálásához jelentett eszközt, hanem egy szélesebb ellennarratívát biztosított a Gólem-figurában megtestesülő, keresztényalkotta, negatív zsidóalakokkal szemben, s így az askenázi kultúrában, a németül és a jiddisül beszélő zsidók között a nyelvi, kulturális és nemzeti kötelékről adott tanúbizonyosságot. S itt még egy fontos szempontot meg kell említenünk, ami a későbbiekben még fontos lesz: azt, hogy a 19. századi és a századfordulós többségi társadalom – az újonnan fontossá váló nemzetfogalomra hivatkozva, s a történetileg, területileg és homogén módon megtestesített (embodied) *ethnos* alapján döntve – az asszimilálódó vagy asszimilált, jogi értelemben emancipált zsidóságot (*Judentum*) testként, mégpedig – belevetítés és abjekció útján – idegen testként (*Fremdkörper*), az árja testtel szembeállított szemita testként, a Másik testeként identifikálja, , méghozzá valójában egyértelműen meg nem határozott fiziognómiai sajátosságok révén.⁷

Gelbit szerint Meyrink pozíciója ebből a szempontból kettős: ő ugyanis egyfelől a Buber körül alakuló Prágai kör hatása alatt – a legtöbb zsidó értelmiségi és író itt csoportosult, Kafka, Brod, Weltsch, Hugo Salus, Werfel, Egon Erwin Kisch, Karl Kraus tartozik például e társasághoz – írta meg könyvét, s kezdett egyáltalán foglalkozni zsidó misztikával, noha könyve a kabbalizmust kriptokeresztény elemekkel, teozófiával, indiai és egyiptomi valláselemekkel vegyíti.⁸

Másfelől viszont, míg a Meyrink generációjából való zsidó írók, Lothar, Salus, Rathenau, Holitscher⁹ igyekeznek nem beemelni könyveikbe a romlottság diskurzusába íródó zsidó alakját, Meyrink zsidója a fenti tradíciót folytatva degenerált és katasztrófális modernség szinonimája lesz, a város zsidók lakta negyedei pedig az antiszemita szterotípiát követve a zsidó szexuális, nemi és mentális korrupció helyeivé, méghozzá oly módon, hogy mindeközben a regényt stilisztikai védjegyei műfajilag az éles szatírához és a társadalomkritikához kötik. (S valóban, a gettó komor, hámló vakolatú házait a szerző abjekció útján, megszemélyesítéssel a zsákmányra leső állatokkal, burjánzó gazzal azonosítja, s hangsúlyozza, a lakók is a házak életét élik. A szereplők fizikai aberrációját az abszolút negatív szereplő Wassertrum ijesztő csúfsága, kezeletlenül maradt nyúl szája exemplifikálja, de más fogyatékos szereplővel is találkozhatunk, a süketnéma – és az ebből kö-

7 Jay GELLER, *The Other Jewish Question; Identifying the Jew and Making Sense of Modernity*, New York, Fordham University Press, 2011, 6.

8 Vö. BABITS, *i. m.*, illetve: BERKES Tímea, *A gólem legendája*; TDK-dolgozat, Miskolci Egyetem, 2010. <http://midra.uni-miskolc.hu/?docId=11632>

9 Arthur HOLITSCHER: *A Golem* expresszionista szerelmi dráma, új zsidó férfi és nő utópiája [1908]. Arthur HOLITSCHER, *Der Golem; Ghettolgende in drei Aufzügen*, Berlin, Fischer, 1908.

vetkező oktatási hiányosságok miatt korlátozott értelmi képességekkel rendelkező – fiúval, aki csak ösztöneit képes követni; az erkölcsi romlottság végképp sok embert jellemez, pénzéhség, gyilkos hajlamok, szexuális ösztönélet, melynek legékesebb példája vöröshajú Rosina, a végtelenül gátlástalan, s végül prostituálttá váló kamaszlány, aki romlásba dönti maga körül a férfiakat.) Tegyük itt hozzá, hogy bár a regény számos alakjára igaz a fenti megállapítás, egy másik, egy szűkebb körre nem: mint a narrátor megjegyzi, a zsidóság tizenkettő törzséből kettő szent volt [ehhez tartozik a tudós Hillel irattáros és leánya, Mirjam], míg a másik tíz elátkozott [a többi zsidó szereplő mind ide sorolható]. Ez is antiszemitizmusra utal persze, ha korlátozottabbra is. S még egy megjegyzés: azért a Gólemet nem csak szatíráként elemezhetjük, romantikus-szimbolista okkultista interpretációja is adható.

Arra most csak utalásszerűen térjünk ki, mert a későbbiekben még szerepe lesz, hogy a Freud által leírt kísértetiesség, Unheimlich-szerűség (Uncanny) érvényes az alapul szolgáló Grimm-mesére (sőt az egész mesegyűjteményre), és általában az ebből kinövő verziók hangulatára, stílusára is.¹⁰ Ezen belül pedig a Gólem alakjára, s rajta keresztül – illetve mintegy kivetítve – a zsidók reprezentációjára is, beleértve testi megjelenésüket, tetteiket, környezetüket. Ennek nyilván társadalmi vonatkozásai vannak, az Unheimlich megvalósulhat társadalmi abjekción keresztül is, mindemellett pszichológiai vonatkozásai a legfontosabbak.

Unheimlich az, ami ijesztő, félelem- és szorongáskeltő [Jentsch szerint mert nem ismerős, nem otthonos, bizonytalan]¹¹, vagy ahogy Schelling korábban interpretálta, mindaz, ami titok, tehát rejtettnek kellett volna maradnia, mégis föltárult. Freud a saját Unheimlich-elemzését¹² E. T. A. Hoffmann *A homokember* című novelláján és *Az ördög bájitala* című regényein mutatta be, ezek a példák pedig több szempontból is érdekesek lehetnek a számunkra: egyrészt azért, mert e szerző Meyrink és Steiner-Prag számára is minta volt [utóbbi illusztrálta is több művét, a fentiekhez is készített rajzokat], másrészt az előbbiben is szerepel egy android, Olympia, az élőnek hitt bábu, harmadrészt pedig mert az egyik főszereplőnő olyasmit fogalmaz meg *A homokemberben*, ami ezt a kísérteties-fogalmat összeköti a Doppelgänger-fogalommal. Clara azt mondja ugyanis, hogy sötét hatalmak a lelkünkben vannak csak, onnan visznek a romlásba, s saját magunk képére formálódnak, hogy hihessünk bennük; másfelől pedig ha sikerül legyőznünk, ak-

10 Sigríd Mayer [1975] szerint a Grimm-narratívából kiinduló uncanny-elemeket a narráció durván objektív stílusa biztosítja

11 Ernst JENTSCH, *Zur Psychologie des Unheimlichen*, Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift, 8.22 [1906. Aug. 25.], 195 és 8.23 [1906. Sept. 1.], 203. Angolul: Ernst JENTSCH, *On the Psychology of the Uncanny = Uncanny Modernity; Cultural Theories, Modern Anxieties*, ed. Jo COLLINS, John JERVIS, transl. Roy SELLARS, New York, Palgrave-Macmillan, 2008, 216.

12 Sigmund FREUD, *A kísérteties = Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, ford., szerk. BÓKAY Antal, Erős Ferenc, Bp., Filum, 1998, 65–82.

kor ez az erő mintegy formát öltve, tükörképpé merevedve marad alul a lelkünkben.¹³ Valami ilyesmiről van szó az irodalmi alak tekintetében is az irodalomban, hiszen – mint azt Robert Rogers is jelzi –,¹⁴ a Doppelgänger ott általában a mentális konfliktusokkal való megbirkózás egy diszfunkcionális megoldási kísérletét mutatja, úgy, hogy azok a látszólag különböző szereplők kapcsolataként jelennek meg. (Egy másik vonulata a Doppelgänger-magyarázatoknak, Robert Rogers-é is egyébként, hogy pszichológiai terminusokra van szükség annak megértéséhez is, miért van szüksége a szerzőnek hasonmásokra a cselekményben – e kérdés tárgyalásába mi most ne menjünk bele.) A hagyományos hasonmás az én valamiféle antitézise (örangyal vagy kísértő ördög), illetve a pszichológiai beállítottságú szakirodalom a diabolikus hasonmást a tudattalan, ösztönös *drive*-val azonosítja. Robert Rogers is felhívja a figyelmet a primitív lélek-hasonmásokra hasonlító figurákra, szellemekre, kísértetekre, vérfarkasokra, szellemidéző babákra, a próbababára, Hüvelyk Matyira, a homonkuluszra, és éppen a gólemre (illetve modern párjára, a robotra). (Ráadásul Otto Rank szerint a hasonmás eredetileg az én pusztulása elleni biztosíték volt, a halál hatalmának tagadása, márpedig a gólem esetében is egy halhatatlan lényről van szó: hiába pusztították el, ez csak a varázsige megvonását jelenti, a Meyrink-regényben is ott kóborol harminc évenként Prága utcáin.)

Mi itt a Gólem Doppelgänger-voltának tétje? A regény tartalmát röviden úgy is össze lehetne foglalni, az, miként lel rá a regény emlékezetét vesztett narrátor-főhőse, Pernath a személyiségére. S valóban, a Gólem többször is mintegy beleolvad narrátor-hősünk testébe-lelkébe; ennek egyik jellegzetes momentuma az első találkozás, amikor is az Ibbur könyvét hozza el, amelynek borítóján megsérült az I betű (talán az I, az Ich, vagyis az én). A felütött könyvből egy látomás, egy álom bomlik ki egy hermafroditává váló szeretkező párral és egy gyönyörű női ércszoborral (ők a cselekmény során később is megmutatkoznak majd, amikor Pernath kezdi visszanyerni emlékeit, ezáltal pedig énjét). Ezen a pontos érdekes lehet számunkra az ibbur jelentése, hiszen az a Zohárban – a Ragyogásban, a Kabbala fő könyvében – a reinkarnáció kontextusában jelenik meg, pl. szexuális transzgressziót elkövető bűnösök sorsa lehet a megtisztító erejű reinkarnáció – márpedig ebben a kontextusban fontos lehet, hogy Pernath előtte Siddartha Gautama buddhista tanításait olvasva alszik el, s az aszketizmust váltja fel aztán nála a különböző nőkhöz kapcsolódó erotikus viszonyában is kibontakozó énépítés. (Amúgy a Zohárban nő és férfi, Ádám és Éva egyenrangú lények, ugyanazon létező két oldala, egyesülésük Istennel való egyesülés is, és a bűnbeesést teszi

13 E. T. A. HOFFMANN, *Az arany virágcserep – A homokember – Scuderi kisasszony*, Bp., Európa, 2004, 120.

14 Robert ROGERS, *A Psychoanalytic Study of the Double in Literature*, Detroit, Wayne State University Press, 1970.

jóvá). Az ibbur alapjelentése szerint viszont egy valójában jótét lélek, aki azért foglalja el valaki testét, és azért tölti el a lelkét, hogy valami jót hozzon az illető életébe, esetleg a maga számára teljesítsen egy feladatot vagy egy ígéretet, befejezen valamit. S ez ebben a regényben is így van, Pernath látomásában ekkor azonosul először a furcsa (mert gólem)arcú idegennel (vagy az költözik – ha testileg is – belé), ez az első lépése az önmegismerés és önépítés meglehetősen kacskaringós útján. Vagy az is egy érvényes interpretáció lehet, hogy énjének ismeretlen, a tudattalanba süllyedt régióit is a felszínre kell hoznia, ezért válik (többször is) a lélek sötét oldalát képviselő gólemmé: mint említettük, Freudnál a Gólem a libidót is jelenti, s valóban, annak megjelenésével és az Ibbur könyvének megismerésével kezdődik meg Pernath szerelmi élete. Továbbá azért sem valószínű, hogy a gólem itt egyértelműen a zsidó idegen testét képviseli, hiszen Pernath – bár elfelejtette, honnan jön – inkább arisztokrata származású, semmint zsidó; vagy legfeljebb egy széttartó jelentésmezővel van dolgunk, amennyiben a gólemmel közös elődökkel bír egy másik szöveghelyen előforduló látomás szerint. [Az előbbi feltételezést erősíti – tudniillik a főként pozitív jelentéstartalmakat, a Gólem mint védelmező sémát –, hogy hasonmásként tűnnek fel még a könyv által a Tóráként is értelmezett tarot kártya pagát lapján vagy az alephen (egyesen) szereplő figurák is. Ez utóbbi ráadásul a kabbala szerint Istent vagy a teremtést jelképezi, s mint ún. anyabetű az igazsághoz vezető lépcsőt jelenti: ez a közép-pont, a testbe belépő és onnan távozó levegő, mely mint a meditáció része visszaállítja a Jó és a Rossz egyensúlyát.]¹⁵

Még egy szempontot említenék, a narratológiai, hiszen a narratíva elemzésében ennek nagy szerepe lehet. S milyen különös, más elemzők éppen a „kísérteties”-fogalmat kötnék össze hasonló jelenségekkel, például a *mise en abyme*-mal. Neil Hertz¹⁶, bár általában elfogadja Freud *Homokember*-olvasatát, fontos narratológiai ellenvetést tesz: Freud főként dialógusokból merít elemzésében, és nem vesz tudomást a narratívum érdekességeivel (*mise en abyme*, élő, extravagáns, egybecsengések, szóismétlések, irodalmi utalások, meglepő váltások az ütem, a hangulat és az elbeszélés zenei dinamikája terén), illetve rámutat, ez a narratív gazdagság bizonyos pillanatokban tematikailag fontos egységként illeszkedik bele a történetbe (nem a felszín, hanem a mögötte lévő mélység a nyugtalanító ebben a történetben).

Ezen kívül a robot-, cyborg-, esetleg *métissage*-elméletekhez kötődő korporális narratológiai felvetések is segíthetnek az elemzésben, hiszen a gólemszerű teremtmények között említettük a cyborgot vagy kiborgot – gép és élő szervezet utópisztikus hibridjét. Ezzel kapcsolatban utalhatunk Donna Haraway szövegére, a *Kiborg-kiáltvány. Technológia és szocialista feminizmus az 1980-as években*

15 Jeremy ROSEN, *Kabbala; Inspiráló tanítások*, ford. GETTO Katalin, Bp., Alexandra, 2008, 40.

16 Neil HERTZ, ford. CSABAI Márta, *Freud és a Homokember = Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, szerk. BÓKAY Antal, ERŐS Ferenc, Bp., Filum, 1998, 367–383.

című munkára,¹⁷ amely a kiborgot viszi színre, s általa testesíti meg a marginális vagy poszt- kultúrhelyzetet, amely a régi oppozicionális világ helyett egy új, amúgy ijesztő uralmi hálózatba vezet: élő szervezet helyett a biotikus összetevő, a szexuális szerepben való organikus szakosodás helyett az optimális genetikai stratégiák, ész helyett mesterséges intelligencia, a szaporodás helyett másolódás. A cyborg mesterséges intelligenciájához kapcsolódva pedig a narratológia cybernarratológiának nevezett új ágát használhatjuk még, különösen, ha figyelembe vesszük, hogy a gólem mintegy programozva működik, nem más, mint egy parancssorozatot végrehajtó mesterséges test, hiszen a prágai legenda egyes változatai szerint¹⁸ Löw rabbi pénteken mindig elsorolja neki a szombati teendőit, aszerint dolgozik; utasítás nélkül összezavarodik, diszfunkcionálissá válik és rombolni kezd. Persze az eredeti cybernarratológia mint olyan nem feltétlenül kötődik szereplőhöz, testreprezentációhoz, inkább számítógépes metaforákkal dolgozik bizonyos narratív stratégiák leírására. Marie-Laure Ryan szerint ilyen terminusok a rekurzió, az ablak (window), illetve az átalakulás (morphing).¹⁹ Esetünkben a legnagyobb jelentőséggel a programozásból átvett rekurzió, méghozzá annak több alelete bír, ezeket most csak nagyon röviden ismertetném. A számítógépes rekurzió egy olyan művelet, mely végrehajtáskor a saját maga által definiált műveletet, vagy műveletsort hajtja végre, ezáltal önmagát ismétli; vagyis egy adott absztrakt objektum sokszorozódása. A narratológiában a rekurzió éppen egyfajta keretezést, beágyazást, *mise en abyme*-szerkezetet jelöl (s itt össze is kapcsolódtunk az Unheimlich-hoz kötődő narratológiai felvetésekkel). Beágyazás történhet az illokúciós határok keresztezésével (narrátorváltás, új beszédaktus teremtése), vagy éppen egy „történet a történetben” sémával, akár ugyanarról a fikciós világról van szó (például egy szereplő elmeséli a múltját), akár eltérő realitások kerülnek egymás mellé (álmok, illúziók, fantáziálások, fikció elmesélése). Márpedig ilyen elemek tömegétől hemzseg a regény, elég csak egyfelől az itt-ott elmesélt történetekre, Wassori doktoréra, a bábjátékos által elbeszélt sztorira a kocsmában énekelt dal kapcsán, Dr. Hulbert házasságának históriájára hivatkoz-

17 Donna HARRAWAY, ford. Bocsor Péter, *Kiborg kiáltvány: Tudomány, technológia és szocialista feminizmus az 1980-as években* = *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. Bókay Antal, Vilcsek Béla, Szamosi Gertud, Sári László, Bp., Osiris, 2002, 503–519.

18 Vö. *Le Golem de Prague; Les récits juifs du ghetto*, Traduit de l'allemand par Didier Debord, Prága, Vitalis, 2010.

19 Marie-Laure RYAN, *Cyberage Narratology: Computers, Metaphor, and Narrative = Narratologies; New Perspectives on Narrative Analysis*, ed. David HERMAN, Columbus, Ohio State University Press, 1999, 78–107. A rekurzió amúgy a matematikában, valamint a számítógép-tudományban egy olyan művelet, mely végrehajtáskor a saját maga által definiált műveletet, vagy műveletsort hajtja végre, ezáltal önmagát ismétli; a rekurzió ezáltal egy adott absztrakt objektum sokszorozása önhasonló módon. [Amúgy a nyelvtudományban rekurzión a tagmondatok egymásba ágyazását vagy azokat a szó szerkezeteket értjük, amikor egy szó egy összetett szó része, így a rekurzió révén potenciálisan végtelen számú, különböző mondatot hozhatunk létre.]

ni, legfőképpen pedig a burjánzó átomleírásokra, látomásokra, szorongásos rohamokra. A narrációs rekurzió egy másik formája az összetett narratíva, ahol az építőelemek két szintaktikai mintát követhetnek. Az egyik ilyen az iteratív típus: minden kis történet ugyanazon a narratív fokon áll, elindul és lezárul, mielőtt egy másik kezdődne [ilyenek az epizodikus narratívák, pl. a Bildungsroman, a burjánzó jellegű elbeszélések, pl. Gabriel García Marquez regényei, és sok harmadik világbeli, posztkoloniális regény]. Másik fajtája pedig egy tisztábban rekurzív típus, amely alkalmanként variálódhat az előző típussal: a kis sztorik egy nagyobb komponens részei, amelyek számára az inputot szolgáltatják [ennek a mintának az a jellemzője az interrupció: minden új történet egymásra halmozott befejezetlen történetekre épül rá, és az alacsonyabb narratív szintek elegendő információt szolgáltatnak ehhez a folytatáshoz], s így követik egymást a fejezetek, melyek újabb és újabb szereplőket, s más és más közeget felvonultatnak fel, miközben egyik látomás szinte beleburjánzik a másikba.

Térjünk most át a Steiner-Prag művére, a litográfiasorozatra,²⁰ amely mint olyan – különösen, hogy könyvbe is illeszkedhet, amely külön-külön oldalakra való tagoltságnál fogva pedig különösképpen alkalmas a festészeti narratíva megteremtésére – narratológiai szempontból az eszményi narratíva. Prince kritériumlistája szerint ugyanis a narratíva a feszültség nélküliekkel szemben a feszültséggel teli kijelentéseket (vagy ekvivalensüket) részesíti előnyben; fontos eleme a biztosság, az, hogy mennyiben milyen mértékben mutatkozik meg tényként (egy meghatározott világban); fontos feltétele az időbeli referencia; az elbeszélte időbeli eseményeknek azonban összetettnek is kell lenniük [a narratíva *legalább két* valós vagy fiktív esemény időbeli szekvenciaként való reprezentációja]. Ez utóbbihoz tartozik, hogy az eseménynek időbeli kibomlásán keresztül történő megjelenítését, az esemény különböző, elrendezett részekre való felosztását Prince „tagolásnak” nevezi. A láncnak ahhoz, hogy lánc lehessen, különálló láncszemekre van szüksége. Az eseményeknek a kettős elrendezésre is alkalmasnak kell lenniük, vagyis a narratíva elbeszélésüktől függetlenül tételezi az események rendjét. A történet eseményeinek rendjében eszközölt bármilyen változás tehát egy másik narratívát eredményez, noha az elbeszélés sorrendje nem rögzített.

Ezeknek a feltételeknek nyilván szinte teljesen megfelel egy regénycselekményt ábrázoló képsorozat, noha itt egy önálló sorozattal van dolgunk, amelynek csak egyes elemei kerültek be a különböző nyomtatott kiadásokba, vagyis eredeti sorrendjüket tekintve is csak sejthetjük, hogy az alkotó így, a most látott rendben képzelte-e el a teljes művet. Mindenestre elgondolkodtató, hogy néhány képen

20 Az összes Hugo Steiner-Prag illusztráció in: Gustav MEYRINK, *The Golem*, Mineola, N.Y., Dover Publications [reprint], 1986. Interneten elérhető még: <http://www.youtube.com/watch?v=UKh6l9IhWyo>

magán állóképet, városképet látunk [olykor ráadásul emberek nélkül], s mintha abból hiányozna az idő mozzanata, és egyfajta leírás-szekvenciaként, lassításként tette oda az illusztrátor, mintegy jelezve, hogy a regényben a cselekménybonyolítás olykor – igaz, ott az álmok, képzelődések, illetve hosszas dialógusok miatt – olykor leáll. Ezen állóképek átapolhatósága sem feltétlenül bolygatja meg a történetet magát, de a narrációban a jelentések hangsúlyait módosíthatja. A bizonytalanság pedig éppen annyi, amit a regény misztikus, olykor összemosódó, látomászerű narrációja megkíván, sőt, annál egy kicsit határozottabban dönt afelől, kit s mit látunk egyáltalán, a homályosságot pedig a vonatkozó képeken leginkább a kontúr elmosásával és a lineáris időszerkezet állóképek általi feloldásával oldja meg.

Ennek emellett az is oka lehet, amit Max Osborn ír Steiner-Prag könyvalkotó, a szöveg-kép viszonyát illető koncepciójáról:²¹ „tökéletes illusztrátor, mert a művet a szerző által megformált anyagként fogja fel, és minden érzékére hat, minden pórusával belélegzi, rajzainak formáján keresztül új életet ad neki, amely megidézi legbensőbb jelentését. Másfelől viszont a veleszületett művészi tehetség nem engedi, hogy egy banális reprodukciót hozzon létre. [...] [Steiner-Pragnak] [...] bár valószínűleg a lehető legtisztább víziója van a megjelenítendő jelenetekről, elég másképpen készíti el őket, papíron vagy rézlemezre karcolva, lágy kontúrokkal, hiszen nagyon is odafigyel arra, hogy egy túlságosan definitív ábrázolás kivonná az illusztráció kísérőzenéjét a fantázia természetes szférájából. A lebegő, álomszerű és súlytalan valami helyett független egység lenne belőle, kiválna a könyvből, melyhez tartozik, önállósítaná magát, amivel teljesen hamis pozícióra tenne szert.”²² Steiner-Prag egy ún. *Nagy könyvben* gondolkozott, azt akarta megalkotni, egy szintetikus tárgyat, amelyben a tipográfia, az oldalon elhelyezés, az illusztráció, borító stb. – és természetesen a szöveg teljes harmóniában együttműködnek. Csakhogy – mint azt már említettük – a Meyrinkhez tartozó litográfiasorozat esetében speciális esettel van dolgunk, ezek többsége nem jelenik meg az illusztrációkat tartalmazó kiadásokban, vagyis egyszerre autonóm és alkalmazott sorozat. Az 1915-ös lipcsei kiadás például hét illusztrációt tartalmaz az eredeti huszonöt litográfiahoz képest, a kiemelt képek nyilván a szöveges narrációhoz jobban tapadó, az azokkal egy az egyben megfeleltethető darabok.). Az egész sorozatban első pillantásra megfeleltethető a Gólem és Prága – a gettó és a város – jelenlétének túlsúlya (holott a Gólem szövegben való előfordulási aránya – így vagy úgy – elenyésző), Pernath, az alapcselekményben állandóan jelenlévő narrátor ennél kevesebb szerepet, nem is beszélve más kulcsszereplőkről, Wassertrumról [egyszer van jelen], a két szerelemről [Angelináról és Mirjamról] vagy például Charusek diákról. Ha pedig Pernath ott van, szinte mindig a gólemarcú alakokkal jelenik

21 *Hugo Steiner-Prag*, Hrsg. H. K. FRENZEL, Einf. Max OSBORN, Berlin, Phönix Illustrationsdruck und Verlag, 1928.

22 *Uo.*, 15–16.

meg, vagyis a rajzoló azt már előre láthatóvá teszi, hogy egyrészt az Ibburt hozó és a testébe olvadó idegen azonos a Gólemmel [és ezt egyértelműen jelzi is a befogadó számára, aki már látta a címlapot, azaz tudja, hogy a másik figura kicsoda]; a kapualjban a támaszkodó figura lehet Pernath és a Gólem is, mintegy jelezve eszenciális azonosságukat; a Pernathot átölelő, vele egybeolvadó Gólem viszont csak később tűnik fel [a Doppelgänger-viszony mint olyan csak később válik annyira egyértelművé, mint a regényben]. A másik fontos elem a képsorozatban a város megjelenítésének módja, ami már csak azért is nagyon jellemző Pragra, mert egyszerre dolgozott könyvillusztrátorként és táj- illetve főként városi kép-rajzolóként [1909 és 1925 között számos rajzot, táj- és városképet készített különböző tanulmányutak keretében Spanyolországban, Portugáliában és a Baleári-szigeteken]. Szülővárosának hatása Hugo Steiner-Praga végképp vitathatatlan (már csak felvett nevéből is világosan látszik), szinte kényszerű, de hogy milyen értékrend mentén jeleníti meg ezeket az utcákat és lakóit, eltérően ítéli meg a szakirodalom. Osborn szerint Prága „rég, görbe kis utcái, egyenetlen terecskék, titkos sarkok, udvarainak festői zűrzavarával, barokk copfocskáival [...], furcsa, kusza összevisszaságban álló házaival, amelyben sötét történetek sötét hangjainak mormolása hallik – ez Steiner-Prag lángoló vízióinak valódi talaja”.²³ Cathy S. Gelbin viszont úgy látja, illusztrációi betegesen elfogultak, a városi rajzok perspektíváikkal, kicsavarodó figuráival szintén előhívják a zsidó és a városi dekadencia és rossz közérzet társítását. Ami ez utóbbi véleményt illeti: azon túl, hogy Steiner Prag – bár katolizált – egyébként zsidó származású volt, sőt, családjá egyenesen Löw rabbitól származtatta magát, csak a sorozatot tekintve sem lehetünk biztosak igazsága felől. A képek fentebb felsorolt jellemzői ugyanis betudhatók a helyenként viszonylag szoros szövegekötésnek is (például Wassertrum azért olyan visszataszító fizikailag, mert olyan a regényben is, sőt olyanabb), vagy éppen a nem feltétlenül csak a zsidó sztereotípiákhoz köthető Unheimlich-érzésnek is, amit tekintve Steiner-Prag a romantika szerzőit, legfőképpen E. T. A Hoffmant tekintette mesterének. Monográfusa így jellemezte Steiner-Prag képi világának sajátosságait: „a fantasztikus, a rejtélyes régiója, sajátos narratívákkal, amelyben sok dolog hátborzongató és megmagyarázhatatlan”, másfelől a lét kettősségével a pontosan rögzíthető realitást és annak rejtett titkait illetően. A kísérteties tematikusan így jelenik meg a képeken: sötét utcák, hámló házak, ijesztő szereplők, egy kvázi-látomás, a zsidó jelképeknek (menóra) a misztikumot erősítő szerepe, de a legintenzívebbnek ható litográfia talán az indaszerűen kicsavarodott kép a temetőben kísértő Gólemről [a regényben azonban nem tudni, onnan jön-e a Gólem, vagy arrafelé szokott-e kóborolni, annyi biztos csupán, hogy Pernath háza környékén szokták látni felbukkanni]. Arra, hogy Cathy S. Gelbin állítása is megáll valamiképpen, egyetlen érvünk a sötét, nyomasztó, szabálytalan gettó/és a

23 *Uo.*, 19.

gettón kívüli világ geometrikusságának feltűnő oppozíciója lehet (a gettó mint *Fremdenkörper*, illetve a gettó lerombolása után a feloldozásképpen nemcsak gyönyörű látképként élénk táruló, világos, levegős Prága lehet – mindazonáltal kétségtelen, a regény végén is egyfajta megkönnyebbülést éreznek a szereplők a gettónélküli város láttán).

S a legutolsó megjegyzés a gólem arcát illetően: annak idegenszerűsége kétségtelen, legfeljebb abban lehet vita, ez pontosan miként határozható meg. Gelbin a Steiner-Prag litográfiákon a zsidó mint olyan ázsiai eredetét (antiszemita sztereotípiá) gondolja hangsúlyosnak, márpedig ezt a szöveg explicit módon meg is említi. Ám ez közel sem egyértelmű: a képeken a Gólem ferde szeme ellenére is meghatározhatatlan eredetűnek, sehová nem tartozónak, talán földönkívülinek vagy egyenesen démoninak hat: idegen így is persze, még inkább az, mintha ázsiai lenne, de nem etnikus értelemben különböző; vagy más interpretációban – esetlegessége miatt – lehet befejezetlen, kreatúraszerű is, sőt talán nem túlzás benne valami állatias vonást is felfedezni.

Olvasható kép – Látható szöveg

Az előadás képzőművészet és szöveg kapcsolatáról szól. Szerkezetében először kép és szöveg kapcsolatának történeti példáit említi, visszanyúlva az ókorig és a középkoron keresztül eljutva a jelenkorig, megemlítve a távol-keleti kultúra hagyományosan szoros kép-szöveg kapcsolatát. Kitér a kalligráfia képiségére, azaz az írásjel hangsúlyos vizuális vonásaira és ennek tudatos használatára.

Kép és szöveg szoros kapcsolatát idézi a keresztény kultúrkörből *az ikon, mint néma prédikáció, a prédikáció, mint verbális ikon* felfogás említése.

Foglalkozik azzal az esettel, amikor a két eszköz lehetőségei szétválhatnak és nincs értelme a szöveghasználatnak vagy nincs értelme a képhasználatnak.

Ezt követően a képzőművészet – részben a modernizmus de főként a kortárs művészet – területéről sorol példákat kép és szöveg együttműködésére, ami hol lazább, hol szorosabb. Vannak esetek, amikor elválaszthatatlan a kapcsolatuk. Szó van arról is, hogyan születik meg a képzőművészet terén a kimondottan szöveges munka. Ez utóbbi a szöveg képiségét, a méretek megnövekedését, esetenként háromdimenziós, plasztikai megvalósulását jelenti, amivel a szöveg a festészet illetve a szobrászat mezejére lép.

Az említett példák közt a pop art és a konceptuális művészet területéről többek közt olyan művészek munkái kerülnek bemutatásra, mint Roy Lichtenstein, Jasper Johns, Joseph Kosuth vagy Robert Indiana, s hivatkozom René Magritte *A képek árulása – Ez nem pipa* 1929-es munkájára vagy Bak Imre *Három sárga négyzet* című művére.

A következő fejezet a szöveg szerepét és egy vizuális alkotással való kapcsolatát a művek címében vizsgálja, ami számtalan remek megoldás vagy éppen ellentmondás és kisiklás forrása lehet. Itt említem meg azt a helyzetet, amikor az egyébként erős vizuális mű értelmezése a kísérőszöveg nélkül egyszerűen megoldhatatlan, ugyanakkor ez megint egy más kapcsolata a vizuális és a textuális szférának.

Bemutatok olyan eseteket is, amikor külön-külön mind a kép, mind a szöveg érdektelen, társításukkal azonban tartalmaz kapcsolatot, új minőség jön létre.

Ezekon kívül szó esik a képre írt szövegről, a látvány, a ráírt szöveg és a képcím sajátos hármasságáról Tóth Csaba munkáiban, majd a szöveg önállósulásáról, valamint arról, amikor a szöveg idézi meg a képet, mint például Asztalos Zsolt *JPG images* sorozatában.

Az előadás foglalkozik a kép és szöveg ellentétével, esetenként ellentmondásos viszonyokkal. Szó esik arról a kérdésről is, ami konferencia-kiírásában szerepelt: „*Mi történik akkor amennyiben az ember a két médiumot eloldja egymástól*”, azaz vajon „*A kettőjük révén megalkotott mű elveszti jelentését?*” A kérdésre igenlő példákat hozunk fel, majd a képzőművészeti szöveghasználat fenti témákon túli gazdag hazai és nemzetközi példái következnek az elmúlt három évtizedből.

Az előadás és képanyaga a CD mellékleten található.

Egy középkori útikönyv ikonográfiája. Krisztus lábnyma(i)

William Minto a *Manual of English Prose Literature* c. művében¹ nagyvonalúan az „angol próza atyjának” nevezi Mandeville-t, de a *Wordsworth Companion to Literature*² is az angol irodalom legkorábbi regényszerű narratívájának tartja, melyben már „némi szerkezeti kohézió” is fellelhető. M.B. Campbell más utazó irodalmakkal és útikönyvekkel összehasonlítva a gyönyörködtetés és a szórakoztatás elemeit véli felfedezni³ Mandeville útikönyvében, mely, mint mondja, irodalmi szintre emeli a művet. Mandeville *Travels* (Utazások) című műve saját korában, a 14. században is, és később is a legnépszerűbb útleírásnak számított, kb. 250 kéziratát ismerjük, háromszor annyit, mint Marco Polo művének. 1470-es nyomtatott kiadása az egyik legelső nyomtatott könyv volt.⁴ Columbus magával vitt egy példányt első útjára, és Sir Walter Raleigh sem tudta kivonni magát hatása alól.

Ennél is érdekesebb, hogy Richard Hakluyt *The Principall Navigations, Voyages and Discoveries of the English Nation* (1589) című könyvében bátran átlépi a címben saját maga által meghatározott határt, és így ír: „Az angol utazók között azért említek két frátert, mert ők voltak az első keresztény utazók, akik a legmeszebb jutottak, és a legkülönlegesebb dolgokról számoltak be” (saját fordítás).

Hakluyt könyve egyfajta kézikönyvnek készült azzal a gyakorlati céllal, hogy utazásokon térképek és egyéb segédeszközök mellett az alapfelszerelés része legyen. Mandeville mesevilága Hakluytnál a szemtanú valóságaként nyer értelmezést, gyakorlati tudásként, mely eléggé inspiráló ahhoz, hogy megismerjük és meghódítsuk. John Hale „hazafias epikának” (patriotic epic) nevezi Hakluyt Anglia nagyságát dicsőítő narratíváját⁵. Az a tény, hogy Hakluyt könyvébe belevette Mandeville Utazásait is, nemcsak azt jelenti, hogy angolnak tartották, hanem azt

1 William MINTO, *A Manual of English Prose Literature; Biographical and Critical Designed Mainly to Show Characteristics of Style*, Boston, Ginn, 1891, 72.

2 Ian OUSBY, *The Wordsworth Companion to Literature in English*, Cambridge University Press, 1991.

3 Mary B. CAMPBELL, *The Witness and the Other World; Exotic European Travel Writing*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1991, 130.

4 J. W. BENNETT, *The Rediscovery of Sir John Mandeville*, New York, Modern Language Association of America, 1954, 36.

5 John HALE, *The Civilization of Europe in the Renaissance*, London, Simon & Schuster, 1994, 48.

is, hogy abban a rendszerben, ami Európában a kelet-nyugat találkozásait értelmezni tudta, és amely 1600 körül egyértelműen koloniális szándékokkal is át volt itatva. Mandeville, és az a megközelítés, értékrend, stb., amit képviselt, alapvető örökségként volt számon tartva az expanzív Angliában, függetlenül attól, hogy angol volt, vagy sem.

Angol származását Urs Bitterli⁶ tényként kezeli, noha úgy tűnik, eredetileg először franciául íródott, majd latinra fordították, és csak azután keltette fel angol fordítók érdeklődését. Mandeville valószínűleg nem valódi személyt takar, neve elképzelhető, hogy *nome du guerre*.⁷ A kilétét illető rengeteg bizonytalanság közepette egyetlen dolog tűnik biztosnak, mégpedig az, hogy soha nem fordult meg azokon a helyeken, amit leír. A *Travels* jól szerkesztett összefoglalója mindannak, amit az európai hagyomány a keletről gondolt és tudni vélt a 14. században.

A könyv szerkezetét tekintve két nagy részre oszlik, és két teljesen külön eredetű hagyományt ötvöz egybe: a Szentföld leírása a szentföldi zarándokirodalom hagyományain alapulva a Biblia helyszíneinek valóságosságát van hivatva bizonyítani, míg a Távol-Kelet leírása a kelet csodái, a *pliniuszi szörnylények*, a *mappa mundi*-k és kozmográfiai toposzainak hagyományára épül. Az utolsó hat fejezet az *oikumene*-n túlra viszi az olvasót a Nagy Sándor legendát elegánsan egybefonva a *János pap országa* paradicsomi leírásával. E két nagy hagyomány Mandeville írásában épül először egygyé a *mi-ők* dichotómiájában a másság teljes spektrumát felvonultatva.

Jelen tanulmány a könyv első részében, a zarándokirodalom hagyományai alapján íródott Szentföld-rész Olajfák hegyének bemutatásával foglalkozik.

Krisztus Mennybemenetelének helyén már a középkorban is Krisztus lábnyomát vélték felfedezni. A zarándok útikönyvek hagyományosan tartalmazzák ezt az elemet, de a probléma bonyolultabbnak látszik, mivel a lábnyom jelensége a Mennybemenetel ikonográfiájának egy különleges és ritka típusára emlékeztet, az úgynevezett „eltűnő mennybemenetel” ábrázolásokra. Meyer Schapiro⁸ ezt az ikonográfiai típust, amelyik először a 10. században jelenik meg főleg Angliában, speciálisan angolnak tartja: „Az angol vallásos képzelet a konkrétat és kézzelfoghatót jelenítette meg, a szent pillanatokot úgy fogalmazta meg, amely a késő középkor pietizmusát vetíti előre a részvétel, a láthatóság és a megfoghatóság anyagi teljességének igényével.” [saját fordítás]

Mandeville *Travels*-ének 11. fejezetében a következő „szemtanú” típusú leírást olvashatjuk: „És innen egy kőhajításnyira dél felé van még egy kápolna, ahol a mi Urunk vércseppeket izzadt. És ott, jobbra van Jozefát sírja, akiről a völgyet elnevezték. Ez a bizonyos Jozefát volt az ország ura, akit egy remete térített meg.

6 Urs BITTERLI, „*Vadak*” és „*civilizáltak*”, Bp., Gondolat, 1982.

7 CAMPBELL, *i. m.*, 136.

8 Meyer SCHAPIRO, *The Image of the Disappearing Christ = M. S., Late Antique, Early Christian and Medieval Art; Selected Papers*, New York, George Braziller, 1979, 270.

Nagyon jóra való ember volt és sok jót tett. Onnan pedig nem messze van egy templom, ahol szent Jakab és Zakariás vannak eltemetve. A völgy fölött van az Olajfák hegye, amit a sok olajfa miatt neveznek így. Ez a hegy magasabban fekszik, mint Jeruzsálem, ezért a hegyről jó kilátás nyílik a város utcáira. A hegy és a város között van Jozefát völgye, amely nem különösebben nagy. És ezen a hegyen állt mi Urunk Jézus Krisztus a Mennybemenetel napján, és ezért látható bal lábának nyoma a kövön [sziklán]...”

A rövid útikönyv leírás rengeteg izgalmas részletet tartalmaz. Egyrészt minden elemében követi a zarándok útikönyvek műfaját: a Bibliai történet helyszíneit tanúsítja: megerősíti, hogy a Szentírás igaz, hiszen az ott megemlített helyszínek mind valóságok, láthatóan és megfoghatóan léteznek. A szemtanú faladata a pontos bizonyítás a műfaj hagyományai szerint: fizikailag kötni a szent szöveget ennek a földi világnak érinthető és látható valóságosságához. Személyes élmény, benyomás, egyéni látásmód nem jött szóba. A toposz addig képvisel igazságot, amíg nem lépi túl a hagyomány által megengedett kereteket. Ennyiben hagyományos a szöveg, hiszen a hely fizikai paraméterein kívül nem tudunk meg sokat.

Mégis, a szerző belopott némi személyes szempontot, vagyis azt a látványélményt, amit az ott járt utazó-tanú a hegyről, mint kilátást láthat, ha Jeruzsálem felé néz. Ez a részlet nyilván erősíteni kívánta a tényyszerűséget, de mégis olyasfajta érzést kíván közvetíteni, ami nem annyira a zarándok, sokkal inkább a turista élményéhez köthető. Nem térnénk ki most arra a már korábban mások által elemzett gondolatra, hogy mi a hasonlóság és a különbség, illetve van-e átfedés és átjárhatóság a turista és a zarándok szociálpszichológiai értelemben vett élménye között.⁹ Jakab és Zakariás sírjainak említése zavaros sokszínűséget látszik vinni a képbe, vagyis egy részről igazi útikönyvhöz méltóan minden látványosságról beszámol. Másrészt viszont nyilvánvaló, hogy *tipológiai* jelentéstartalma miatt van helye az újszövetségi helyszín leírásában: az Olajfák hegye jelenetnek a két Könyv összefüggéseinek vonatkozásában hagyományosan Zakariás jövendölése az előképe.¹⁰ A középkori ember idő-fogalma nem végtelen ok-okozati láncot jelentett, a múlt és a jelen radikális szétválasztásának fogalmával nem rendelkezett.¹¹

Auerbach híres megfogalmazásában hangsúlyozza a mi szemléletünktől idegen egyidejűség fogalmát, a múlt és jövő egyidejűségét a pillanatnyi jelenben:

„... ilyenformán két olyan esemény között jön létre kapcsolat, amelyek sem időben, sem okozatilag nem kötődnek egymáshoz – ilyen összefüggést semmiképpen nem lehet teremteni értelmileg a horizontális folyamatban... ilyesmit csak akkor alkothatunk, ha a két eseményt vertikálisan kapcsoljuk össze az isteni

9 DAVIDHÁZI Péter, *„Isten másodszülettte”; A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza*, Bp., Gondolat, 1989, 33.

10 Zak 15.

11 Benedict ANDERSON, *Elképzelt közösségek; Gondolatok a nacionalizmus eredetéről és elterjedéséről*, L'Harmattan, 2006. okt. 10., 34.

gondviseléssel, mert csak az tervezheti meg ilyenformán a történelmet... az itt és most már nem egy földi folyamat láncszeme, hanem egyszersmind mindenkori és majdan beteljesülő is...”¹² A tipológiai megfeleltetés a szövegben véletlenszerű felületes leírás formájában van jelen, szinte mintegy véletlenül a látványosságok felsorolásaként. Az *itt és most* gondolatának turisztikai látványélmény formájában való megjelenése ugyanakkor szintén ókori retorikai kategória elvárásainak felel meg. Az ún. *autopszia* a szemtanú hitelességéhez folyamodik, a helyszínen megfordult, és az eseményt vagy látványt egyedül bizonyítani képes szemtanú privilégiuma ez. A „láttam”, „hallottam”, „ott voltam” fordulatok mind az eseményt megtapasztaló ember percepciójának körén belül helyezik az információt, és különleges helyzetéből adódó kiváltságos szerepén keresztül közvetítőként szerepeltetik az információ továbbadásának vonalán.

Az *autopszia* és a *tipológia* olyan szemantikai összefüggésrendszereket hozott létre a másság, illetve a másik világok, az „ők” leírásának körében, amely kész rendszerként állt rendelkezésre nemcsak a szentföldi zárandoklatok, de az oikumenén túli világ megjelentetésében. A exegézis és hermeneutikai megközelítésben minden emberi élet *secundum scriptura* értelmezendő.¹³

Az újszövetségi jelenet ószövetségi megfelelőjének viszonylatában egy képzetben az egész üdvtörténet jelentése is felrémlik egy sajátos profanizált és banalizált, de ugyanakkor humanizált kereszténység formájában, amely az utazó naturális valóságán keresztül lesz egyrészt emberi, és annyszor személyes, ahány látogató megtapasztalja a helyszín létezését, másrészt örökérvényű, mely a szent történetet az egyedi ember mindenkori valóságának adja át. Tárgyi, anyagi mementói Isten emberré lett fiának, amelyek domesztikálják a szent történetet.

A 12. századtól kezdve Jézus alakját egyre inkább az emberi oldaláról is megközelíti a középkor művészete és irodalma, nemcsak az Ítéző Krisztust (*Maiestas Domini*) azonosítja a középkori ember világképe Isten fiával, hanem egy emberi Krisztust is, aki azért született a földre, hogy megváltsa az emberiséget.

Georges Duby szerint Jézus emberi fogalma a gótikus Európában elsősorban a keresztes hadjáratok következménye.¹⁴ Emberek tömegei látták és bizonyították a szent helyek létezését, amely Jézus emberi mivoltára helyezte a hangsúlyt, megváltoztatva a vallásos gondolkodást.

Az emberközpontúbbá váló vallás hatása tapasztalható a 12. századtól a kultúra minden területén, amit *középkori humanizmusnak* nevezünk, főleg Duby hatására. Krisztus gyermekségének jeleneteitől kezdve, családfáján keresztül (Jessze fája), Szűz Mária kultuszának létrejöttén át a trubadúr irodalomig sok je-

12 Erich AUERBACH, *Mimesis; The Representation of Reality in Western Literature*, Gaeden City, N. Y., Doubleday Anchor, 1957, 64.

13 Anthony PADGEN, *European Encounters with the New World; From Renaissance to Romanticism*, New Haven, Yale University Press, 1993, 52.

14 Georges DUBY, *A katedrálisok kora*, Bp., Gondolat, 1984, 93–152.

lenség vonható ebbe a körbe a francia középkortörténeti kutatók szerint [Duby, Le Goff, Pirenne].

A keresztes hadjáratok a zarándoklatok talaján, a szent háború és a térítés jegyében jöttek létre, és mindig a zarándok-lelkiség keretein belül mozogtak. Oroszlánszívű Richárd keresztes hadjáratának krónikájából megtudhatjuk, hogy a harcosok mintegy csataközti szünetekben jámbor lelkű zarándokként meg kívánták látogatni a jeruzsálemi szent helyeket, és ennek megvalósítása fontos volt a király számára, mintegy jobb harci morált biztosítandó.¹⁵

A Szentföld az emlékezet lokalizációs helyszíne volt, melyet a zarándokok és keresztesek tettek megfoghatóan valóságossá személyes jelenlétükkel.

Maurice Halbwachs a Szentföld-gondolat elemzésével rajzolta fel a *kulturális memória* elméletének nagy ívű fogalmát¹⁶, miszerint a bibliai helyek valóságossága, amely egész Európa történelmét meghatározta, egy legendán alapul.

Krisztus valóságosságát a Biblia helyszíneinek fizikai létezése igazolja vissza másodlagosan, miközben maguk a helyszínek éppen a Biblia következtében nyernek értelmet és hitelességet.

Hozzátehetjük, hogy az *autenticitás* ebben az esetben maga a *fikció*.

Mivel Jézusra vonatkozó emlékek nem konkrét helyszínekkel kapcsolatban öröklődtek tovább, ezeket az eseményeket csak később, Kr. u.100 körül lokalizálták.¹⁷

A páli fordulat után az emlékezés fókuszja Galileából Jeruzsálembe tevődött át a megváltozott szemlélet következtében. Mivel Krisztus pere nem tanítványai előtt, illetve jelenlétében folyt, „hiteles emlékekről” ez esetben végképpen nincs szó. Jeruzsálem, *mnemotoposz* középpontba kerülésének jelentősége az, hogy Jézus élete a szenvedéstörténet valamint a feltámadás szempontjából rekonstruálódik, melynek következtében a galileai elemek bizonyos mértékig fontosságukat veszítik¹⁸. A megváltás Jézus kereszthalálával a világ a szenvedéstörténetben nyer „*emlékezési alakzatot*”, és Jeruzsálem természetes fizikai tereinek lokalizációs rendszerében szemiotizálódik. Az emlékezőképesség művészete¹⁹ képzeletbeli terekben gondolkodik, a kulturális emlékezet vagy az emlékezés kultúrája viszont valós terekbe tölti jelrendszerét. Jeruzsálem, mint *lieux de memoire*²⁰ a halbwachsi értelemben legendai topográfia, mely az üdvtörténet irányából ér-

15 Richard DE TEMPLE, *Zarándokok útja és Richard király tettei*, ford. Kiss Sándor, Máriabesnyő, Attraktor, 2013, 6/XXXIII.

16 Maurice HALBWACHS, *On collective memory*, ed., trans., intr. Lewis A. COSER, Paris, Presses Universitaires de France, 1941.

17 Jan ASSMANN, *A kulturális emlékezet; Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, Bp., Atlantisz, 1999, 60.

18 Uo.

19 Francis A. YATES, *The Art of Memory*, London, Routledge & Kegan Paul, 1966.

20 Pierre NORA, *Emlékezet és történelem között*, Bp., Napvilág, 2010, 14.

telmezett világ központja. Például a 13. századi herefordi mappa mundi szerkezeti középpontja Jeruzsálem, kör alakú, mint maga a térkép, vagyis a világ formailag is leköveti saját maga központját. Fordítva tekintve Jeruzsálem maga föld lényegének kicsinyített mása. Jeruzsálem fölött a keresztre feszített Krisztus. Mivel a térképen még a körön, azaz a valóságos földi világon belül a Paradicsomot is Jeruzsálem méretű kör formában ábrázolták, és mivel mindkét forma egy tengelyen van, mely tengelynek meghosszabbítása a térkép fölött az ítélő Krisztus, a *Maiestas Domini*, a katedrálisok kapubéltetének jól ismert ábrázolása, topográfiai szinten is megfogalmazódik az üdvtörténet, ugyanúgy, ahogy Mandeville útikönyvében többek között Zakariás sírjának tipológiailag értelmezendő megemlítése által. Így tekintve a Jeruzsálemre nyíló kilátás turisztikai felhangja is súlyosabb teológiai eredetet – ha a jelen idézetet tekintve értelmet valószínűleg nem is – takar. Palesztina, mint *mnemotoposz* a *locus sanctus*, sőt, a legszentebb hely: Jézus materiális nyomát viseli minden tere. A keresztény zarándoklatok célja mindig szent ereklye: az oszló test, mint relikvia egy testet tagadó vallásban jelen tanulmányban kívül esik vizsgálódásunk tárgyán.²¹

A zarándokok, mint nyomozók, bejárják a szent helyeket és fizikai mozgásukkal megrajzolják a szent történet tereit. A Szentföld locusai a legfontosabb személy, az emberré lett Isten fiának fizikai valóságát, annak nyomait, még pontosabban hűlt helyét őrzik. Hiszen a legfontosabb TEST maradványa nincs kézzelfoghatóan a birtokunkban, mint sok szent porhüvely, hiszen ő, mint azt a Credo-ban olvashatjuk, felment a Mennybe, de újra eljön dicsőségben, ítélni élőket és holtakat és országának nem lesz vége.” A Mennybemenetel-ábrázolások éppen ezt a traumát fogalmazzák meg. La Capra szerint minden traumanyelvben valamiféle hiány narrativizálódik.²² Jézus mennybemenetelének fizikai mibenlétének kérdése mindig is probléma volt a keresztény teológia és ikonográfia számára.

Az ókeresztény időszakban két eltérő ikonográfiai típusa létezett a Mennybemenetelnek: Krisztus vagy szemben állva látható istenségének attribútumaival, vagy oldalról látszik, amint egy hegyen lépked fel az Atyaisten kinyújtott jobbja, a *dextera Dei* felé. A 6. századi Rabbula-kódexben viszont például szemből látjuk, dicsfényben angyalokkal körülvéve emelkedik a Mennybe.

A jelenleg számunkra érdekes úgynevezett eltűnő mennybemenetel típusú ábrázolásokon Krisztus lábait látjuk csak a felhők alatt, a legkorábbi ábrázolásokon (1000 körül Angliában) oldalnézetből, későbbiekben előlnézetből. Lábnymokat nem ábrázoltak, noha ugyanebben a korban a zarándokirodalmi leírásokban szinte mindig szerepel lábnyoma a mennybemenetel helyszínének leírásakor. Az an-

21 Peter BROWN, *A szentkultusz*, Bp., Atlantisz, 1993.

22 Dominick LACAPRA, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 2001, 48.

golszász Blicking homiliák az apostolok cselekedeteinek kommentárja kapcsán említi, de a Cynewulfnál is megjelennek szeretett herceg „utolsó lábnyomai”.²³

Mandeville Krisztus bal lábáról beszél, de, mint látjuk, a korábbi zarándokirodalomban gyakoribb mindkét láb nyomának említése. Képileg az egy, illetve két láb újra csak teológiai vonatkozásokat vethet fel: a két láb inaktív felemelkedést, az egy láb aktív mozgást, elrugaszkodást, ugrást, vagy lépést sejtet, esetünkben talán egy emberibb mozgásformára való utalást.

A lábnyom maga minden formájában Jézus isten-ember mivoltának tanúsága.²⁴

Chartres-i Fulcher szerint²⁵ a Mennybemenetel Krisztusának lábnyomai Dávid zsoldtárát teljesítik be²⁶, mely szerint Jézust azon a helyen kell dicsőíteni, ahol állt.

Az ábrázolás típusát, mely a modern szemlélőnek szinte mulatságosnak tűnik, Emil Male szerint a középkori misztériumjátékok inspirálták a néző szeme előtt eltűnő Krisztus figura megjelenítésével²⁷. Meyer Schapiro tanulmánya bizonyította, hogy Emile Male elképzelésével ellentétben az ikonográfiai típus jóval régebbi, mint a gótika, már csak ezért sem következhet a misztériumjátékokból²⁸. Az eltűnő mennybemenetel felhők alól kilátszó lábaival viszont valóban a gótika aszszociálta Krisztus lábnyomait is. A lábnyomok ábrázolása kifejezetten az ember Krisztus fizikai képzetéhez kapcsolható. Schapiro szerint ez a főleg késő középkorra jellemző realizmus az angol művészetben már a 10. században megtalálható volt. Az ún. Blicking Homiliák részletes leírást ad a Mennybemenetel helyéről, a lábnyomokról és a mennybemenetel módjáról is: „és amikor ezeket mondta, elragadtatott [he was taken up], és a felhő eltakarta Őt” [a cloud received him out of their sight] [saját fordítás].

További magyarázatot igényelt a mennybe emelkedő Krisztus és a felhő viszonya: az értelmezés szerint a felhőt Krisztus maga előtt tartotta, vagyis nem volt szüksége semmiféle segítségre az emelkedéshez. Schapiro az angol realizmus és empirikus látásmód példáját látja az apostolok szemszögéből megfogalmazott beállításban képviselve ezzel korának egyik jellegzetes kutatási kérdését, a nemzeti karakter műalkotásokban észlelhető megjelenését.

A kérdésnek ezt az aspektusát nem vizsgálva tegyük fel a kérdést, hogy valóban a realizmus-e az ábrázolás fő tartalma. Vagy inkább a jelenet tranzitív aspektusa? Esetleg éppen a megjeleníthetetlen fogalom és látvány megjelenítésének megoldása? Vagy Krisztus végleges eltűnésének drámája és traumája?

23 Charles W. KENNEDY, *The Poems of Cynewulf; Translated into English Prose*, London, G. Routledge & Sons, 1910.

24 PÁL József, ÚJVÁRI Edit, *Szimbólumtár*, Bp., Balassi, 1997, 296.

25 Fulcher of CHARTRES, *A History of the Expedition to Jerusalem; 1095–1127*, trans. Frances Rita RYAN, ed. Harold S. FINK, Nashville, University of Tennessee Press, 1969.

26 Zsolt 85:9.

27 Emile MALE, *The Gothic Image; Religious Art in France of the Thirteenth Century (Icon editions)*, New York, Harper & Row, 1972, 52.

28 SCHAPIRO, *i. m.*

Annak a testnek eltűnésének traumája, amelynek hiánya a Szentföld teljes jelrendszerének értelmét adja. Egyik bibliai hely sem ad pontos leírást Krisztus Mennybementelére vonatkozólag²⁹.

A korai kommentátorok számára a Mennybemenetel utolsó pillanata is érdekes volt. Beda Venerabilis az apostolok cselekedetei értelmezésében aláhúzza, hogy Jézus valóban a Mennybe ment, nem csak az égbe, mint Éliás. Szent Gergely a 6. században megkülönböztette Enoch *ante legem* angyalok által segített mennybemenetelét Éliás *sub lege* fogattal történő felemelkedését Krisztus Mennybemenetelétől, aki saját erejéből emelkedett fel. Míg Éliás a levegőbe emelkedett [*caelum aerum*], Krisztus a Mennybe szállt [*caelum aeternum*].

Beda Venerabilis Historia Ecclesiasticája 5. könyvének 15. fejezetében Adamant idézi, aki Arculfnak diktálta jeruzsálemi zarándoklatának eseményeit.

„Az Olajfák hegye ugyanolyan magas, mint a Sion hegye, de szélesebb, és hosszabb. Ritkásan nőnek rajta a fák, kivéve az olajfákat... A hegy tetején, ahonnan a mi Urunk a Mennybe emelkedett, egy kerek templom áll, melynek három fedett tetű bejárata van. A belső tér nincs lefedve és boltozva, a mi Urunk testének felfelé emelkedése miatt... A templom közepén, ahonnan a mi Urunk felemelkedett, láthatjuk utolsó lábnyomait.”

A zarándok azonosítani kívánja a helyszínt, közel hoz egy képzetet, ami időben és térben messze van, tanúsítja a jelenlétet, a PRAESENTIA-t. A jelenlét, a materiális evidencia szövegbe forgatása által létrejön a Biblia földi mása, egy naturalizált, domesztikált Biblia-másolat az adott korra aktualizálva. Az egyszerű és érthető aktualitása a zarándok szövegnek nemcsak materializálja a spirituális tartalmat, hanem meg is erősíti az univerzális és örök igazságot. Mandeville szövege Adamnantól nemcsak a lábnyomok számában különbözik, de a szöveg is sokkal kevésbé didaktikus, mint a hagyományos zarándokirodalom: a sok információ nyilvánvalóan fel akarja kelteni az érdeklődést, épp úgy, mint akármelyik útikönyv. Az emelkedett vallásos tudat látványosan leszűkül a turista szemtanú élményére. A spirituális materializálódik, a szent és a profán egy szintre kerül.

Az útikönyv műfaj hagyománya szoros toposz rendszeren belül mozog, és a plágium széles spektruma határozza meg.

A jobb láb - bal láb – két láb problémája lehet, hogy az átvételek rendszerében megtörténő szövegromlás és felületesség kérdése, de ok lehet esetleg a most is létező és látogatott, körülbelül lábfej méretű sziklamélyedés természetéből adódó nem egyértelmű látvány. Elképzelhető, hogy Mandeville *Travels* írója látott korai (lépő) mennybemenetel ábrázolást, amelynél nyilvánvalóan az utolsó pillanatban csak az egyik láb érinthette a földet. Ebben az esetben vagy egy valóban realista elgondolás a megfogalmazás háttere, ami létrejöttékor komoly teológiai gondolatot képviselt az aktív vagy nem aktív felemelkedés kérdésében, de Mandeville-nál esetleg már teológiai tartalmát veszítette. Lehet azonban, hogy mégis

29 Mt 28, Mk 16,19, Lk 24, 50, Jn 20,17, ApCsel 1,9.

volt olyan értelmű teológiai tartalma, mint arra fentebb utaltunk, miszerint Krisztust megjelenésében, mozgásában és tetteiben is minél emberibb ábrázolást kapjon. Számunkra, egy hermeneutikai megközelítésben ezek a tartalmak egyszerre, egymást kiegészítve, a képi hagyománnyal átértelmezve, egymás mellett, és egymás ellen „dolgozva” együtt lehetnek jelen. Mandeville *Travel*-ben megfogható realizmusnak több eredete is elképzelhető: egyrészt a gótika korának embere Jézus fizikai mivoltát kereste ereklyéin és nyomain keresztül, másrészt a zarándok realizmusa, amely a láthatót, érinthetőt, konkrét és átvitt értelemben vett megfogható kereste. Korábbi kutatók³⁰ gyakran hozták összefüggésbe a realizmusnak ezt a formáját az angol „observed life” empirista gondolatával.

Végül, ha Mandeville-t mint az „angol próza atyját” kezeljük, és művében a narratíva mibenlétét vizsgáljuk, könyvét pedig mint a nem európai világ leírását tekintjük, utalnunk kell E. Said mondatára, amelyben a regény, mint műfaj létrejöttét a nem európai világ leírásával és expanziós hatalmi magatartással hozza kapcsolatba: „...I have looked especially at cultural forms as the novel, which I believe were immensely important in the formation of imperial attitudes, references and experiences”.³¹

Bibliográfia

- ANDERSON, Benedict, *Elképzelt közösségek; Gondolatok a nacionalizmus eredetéről és elterjedéséről*, L'Harmattan, 2006. okt. 10.
- ASSMANN, Jan, *A kulturális emlékezet; Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, Bp., Atlantisz, 1999.
- AUERBACH, Erich, *Mimesis; The Representation of Reality in Western Literature*, Garden City, N. Y., Doubleday Anchor, 1957.
- BENNETT, J. W., *The Rediscovery of Sir John Mandeville*, New York, Modern Language Association of America, 1954.
- BITTERLI, Urs, *„Vadak” és „civilizáltak”, Bp., Gondolat, 1982.*
- BONECHI, Casa Editrice, STEIMATZKY, Avigdor, *Art and History of Jerusalem; The Holy City*, Firenze, Bonechi Art and History Series, 1966.
- BROWN, Peter, *A szentkultusz*, Bp., Atlantisz, 1993.
- CAMPBELL, Mary B., *The Witness and the Other World; Exotic European Travel Writing*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1991.
- DAVID, R., *Hakluyt's Voyages*, London, Chatto & Windus, 1981.
- DÁVIDHÁZI Péter, *„Isten másodszüllöttje”; A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza*, Bp., Gondolat, 1989.
- DE TEMPLO, Richard, *Zarándokok útja és Richard király tettei*, ford. Kiss Sándor, Máriabesnyő, Attraktor, 2013.

30 SCHAPIRO, i. m., Nikolaus PEVSNER, *The Englishness of English Art*, Harmondsworth, Penguin, 1993.

31 E. SAID, *Culture and Imperialism*, New York, Vintage Books, 1994, 24.

- DUBY, Georges, *A katedrálisok kora*, Bp., Gondolat, 1984.
- FRIEDMAN, John B., *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*, Cambridge, Harvard University Press, 1979.
- FULCHER OF CHARTRES, *A History of the Expedition to Jerusalem; 1095–1127*, trans. Frances Rita RYAN, ed. Harold S. FINK, Nashville, University of Tennessee Press, 1969.
- HAHN, Johannes, *Alexander in Indien 327–325 v. Chr.*, Sigmaringen, Jan Thorbecke Verlag, 2000.
- HALBWACHS, Maurice, *On collective memory*, ed., trans., intr. Lewis A. COSER, Paris, Presses Universitaires de France, 1941.
- HALE, John, *The Civilization of Europe in the Renaissance*, London, Simon & Schuster, 1994.
- KENNEDY, Charles W., *The Poems of Cynewulf; Translated into English Prose*, London, G. Routledge & Sons, 1910.
- KIRSCHBAUM, Engelbert, *Az apostolfejedelmek sírjai*, Bp., Szent István Társulat, 1987.
- KIRSCHBAUM, Engelbert, *Lexicon der christlichen Ikonographie; Himmelfahrt Christi*, II, Freiburg, Verlag Herder, 1994.
- LACAPRA, Dominick, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 2001.
- MALE, Emile, *The Gothic Image; Religious Art in France of the Thirteenth Century* [Icon editions], New York, Harper & Row, 1972.
- MANDEVILLE, John, *The Travels of Sir John Mandeville; The Version of the Cotton Manuscript in Modern Spelling*, London, Macmillan, 1900.
- MINTO, William, *A Manual of English Prose Literature; Biographical and Critical Designed Mainly to Show Characteristics of Style*, Boston, Ginn, 1891.
- NICHOLSON, Helen J., *The Chronicle of the First Crusade; The Itinerarium Peregrinorum et Gesta Regis Ricardi*, Aldershot, Ashgate, 2001.
- NORA, Pierre, *Emlékezet és történelem között*, Bp., Napvilág, 2010.
- OUSBY, Ian, *The Wordsworth Companion to Literature in English*, Cambridge University Press, 1991.
- PADGEN, Anthony, *European Encounters with the New World; From Renaissance to Romanticism*, New Haven, Yale University Press, 1993.
- PÁL József, ÚJVÁRI Edit, *Szimbólumtár*, Bp., Balassi, 1997.
- PEVSNER, Nikolaus, *The Englishness of English Art*, Harmondsworth, Penguin, 1993.
- SAID, E., *Culture and Imperialism*, New York, Vintage Books, 1994.
- SCHAPIRO, Meyer, *The Image of the Disappearing Christ = M. S., Late Antique, Early Christian and Medieval Art; Selected Papers*, New York, George Braziller, 1979.
- SIGAL, Pierre André, *Isten vándorai*, Bp., Gondolat, 1989.
- VENERABILIS, Beda, *A History of English Church and People*, ed., trans. Leo SHERLEY-PRICE, Middlesex, Penguin Books Ltd., 1979.
- WITTKOWER, Rudolf, *Allegorie und der Wandel der Symbole in Antike und Renaissance*, Köln, Dumont Buchverlag, 1977.
- YATES, Francis A., *The Art of Memory*, London, Routledge and Kegan Paul, 1966.

Szó és kép Makovecz Imre műhelyében (A művészet mint jelenlét)

Az írás és a képalkotás látszólag nem tartozik az építészet eszközei, megnyilvánulási módjai közé, habár a tervezés során szerepük elhanyagolhatatlan, és később a publicitás módjait is jelentik. Érdeemes lenne elemezni jelentőségüket az építészi alkotófolyamatban, amint ki lehetne térni hagyományos, társművészeti együttműködésükre (lásd legújabban Konok Tamás festőművész felnagyított pszeudo-írását az egyik pécsi 10 emeletes irodaház homlokzatain), s arra is, hogy – mint egykor az *ars memoriae*-ben (vagy a retorikában) – mifajta építészet a modellje a mai szövegszerkesztésnek és fordítva; hogy van-e épület, melynek térszerkezetéhez valamely kép[ek], könyv[ek] szolgáltatva/ák a mintát [mint a 30 évvel ez előtti építész mesteriskolás pályázaton, melynek célja egy Csontváry Múzeum megtervezése volt]; megjelenik-e és miként a mai építészet a képzőművészetben és a szépirodalomban. Mindez, persze, történetileg is vizsgálható, hiszen egykor képi fordulatot hozott az architektonikus perspektíva a festészetben: a három dimenziót ábrázoló képi tér kialakításával a valóságérzékelés és –reprezentálás gazdag skálája bontakozott ki, talán a korábbi szellemi tartalmak (például a felírt üzenetek) rovására is. (Azóta is, ha kifejezetten spirituális-szimbolikus kíván lenni a kép, közelít az egynemű, tagolatlan térhez vagy a síkhoz, mint a 19–20. század fordulójának absztrakciós hullámában.) Ha még más művészetek után is nézünk, melyek térteremtők-térmeghatározók lehetnek, s így közelebb állnak az építészet lényegéhez, akkor a szobrászatra és a performatív művészetekre gondolhatunk, például a Pécsi Balett produkcióira és díszleteire (1960-as évek), filmekre és filmtervekre az 1970-es években – és így tovább.

Választásom nem ezek egyikére esett. Egy kölcsönhatást vizsgálok, hogy kiderüljön, építészet és kép/írás kapcsolatában az egyik eszköz vagy társművészeti volta, inspiratív szerepe mellett, mely az alkotófolyamatot befolyásolhatja, lehet-e mélyebb közösség köztük. Ezt egy közös művészetfogalomban keresem az 1960–70-es években, amikor az egyetemes képzőművészet határai kitágultak olyannyira, hogy az intermedialitás révén olykor el is tűntek. Ez biztat arra, hogy egy általánosan érvényes, új művészetfogalmat keressek a háttérükben illetve bennük. Feltételezésem szerint ez a művészet mint jelenlét. A jelenlét adja a keretet a *Szó és kép Makovecz Imre műhelyében* című előadáshoz, Makovecz Imre (1935–2011) halálának első évfordulójához közeledve.

Úgy vélem, „A jelenlét előállítás” – abban az értelemben, ahogy ezzel Hans Ulrich Gumbrecht foglalkozik napjainkban¹ – mint művészi cél nemcsak a képzőművészet és irodalom élő műformáit (akció, happening, performansz) vagy alkotómódszereit (akció- vagy gesztusfestészet) hozta mozgásba, de magával a jelenléttel való tematikus foglalkozás, a művészetek, a gondolkodás hagyományos keretei között is, az egzisztencia kérdését feszegette a II. világháború után és az azt követő, folyamatos háborúk (Korea, Vietnam és a hidegháború) és diktatúrák idején és ellenében. Makovecz Imre széleskörű (oktatói, előadói, a művészetek közti határokat átlépő alkotói és társadalmi) tevékenységét ugyanez az igény mozgatta az 1960–70-es években.

Az építészet művészetként való megnevezése az első lépés a jelenlét megte-remtésében, hiszen a műalkotás képes prezentálni a biológiai vagy fizikai létezés s az ennél több, sajátosan emberi alkotóképesség és spiritualitásának jelenvalóságát, s ezen az úton Makovecz az ún. társ- és más művészetek meghívásával, eszközeivel és módszereivel is élt. Azon túlmenően, hogy legelső, „modernista” (1. kép) épületei és tervei ezáltal a modern építészetet új irányba vitték, „háza” figuratív, szobrászi jelleget öltöttek, azaz az élőlényekhez közelítettek (2. kép).² A „modernista” *Mézüzem* tervezésekor (Albertfalva), homlokzatának rekeszes kialakításával, mely egyszerre volt funkcionális (Országos Méhészeti Szövetkezet raktára) és metaforikus, a méhkaptárt: az étellel-tevékenységgel összefüggésben születő-meghatározódó teret tekinthette mintájának. Az épületre került Lakner László-reliefnek is az élet a témája (3. kép), de másként: szétszórt kis méhsejtek közt ember nagyságú, nőre emlékeztető méh kapaszkodik a falon, amely csak azért nem félelmetes, mert szárnya mint egy hatalmas masni terpeszkedik kétfelé, mégpedig a félrehajtott fejből. Lakner zoo- vagy antropomorfizálása kétértelmű: lehetne akár – mint az év nagy sikerű filmvígjátéka, Marco Ferreri *A méhkirálynője* – humoros kritikája a hagyományos női szerepeknek és karakternek, amint egyszerűen „a nő” megjelenítője is, ipari épületen szokatlan módon, munkásnő-ábrázolás helyett.

A szerelmes és szerelemre ébresztő nő, társadalmi-történelmi vonatkozásaitól megszabadítva, Szabó István *Te* című *Szerelmesfilmjével* jelent meg nálunk (BBS, 1961). A szerelem életérték („legyetek szerelmesek” – mondja az egyetlen szereplő, talán Gauguin egy grafikájának feliratát is idézve), és ezt a vizuális művészetek közül a film: a francia új hullám prezentálta (François Truffaut: *Jules és Jim*, 1962, Jean-Luc Godard: *Kifulladásig*, 1959, *Éli az életét – tizenkét képben*, 1962), belefoglalva – miként Szabó is tette – a folytonos mozgás életértékét is. A könnyed, érzékeny/érzéki és öntörvényű francia nő (akinek még külső vonásai is hatottak a magyar új hullámra – lásd a *Kifulladásig* Jean Sebergje és a *Te* Esztergályos Ce-

1 Hans Ulrich GUMBRECHT, *A jelenlét előállítás; Amit a jelentés nem közvetít*, Bp., Ráció Kiadó - Historia Litteraria Alapítvány, 2010.

2 Épületei arcszerűségéről lásd KESERÜ Katalin, *Álarc nélküli bál*, Korunk, 2012/9, 29–45.

ciliája megjelenésének rokonságát) mellett az olasz filmek új nőideálja a szenvedélyt, a testi jelenléte is hangsúlyozta (Fellini: *Édes élet*, 1960, Anita Ekberggel, a közönségfilmekben Claudia Cardinale, Gina Lollobrigida, Sophia Loren). A „szabad” és a „végzetes” nő és a női sztárok (lásd még Brigitte Bardot-t, akinek külleme a korabeli hétköznapi fotók – mint amilyen a Lakner művének készülését dokumentáló kép – alakjain is nyomot hagyott) kultusza³ a férfi-nő kapcsolat és a testiség kérdéseinek nyilvános és árnyalt megjelenését hozta a magyar pop artba is. A Lakner-relief felnagyított méhkirálynójében ötvöződnek az említett vonások.

A méhkirálynő és a raktárépület rekeszes megoldásának „összeolvasásából” több makoveczi gondolat is következik: a nagyítás,⁴ az élő és testszerű épületformái, -szerkezeté és az antropo- vagy zoomorfizálása, melyek az építész első, az élő épület lehetőségét felvetető munkája után ki is bontakoztak.⁵ A szekszárdi *Sió csárda* (Cápa vendéglő, 1964–65) mozgásban lévőnek látszó, felnyíló tetőjében nem csupán a mozgás modern, civilizációs mítosza fogalmazódott meg, hanem ez az épület (mint létező, élő lény) saját karaktereként mutatkozott meg (4. kép). Az élő és életből fakadó építészeti új definíciót kívánt. Először tehát

A művészet mint a jelen létesítője, kitágítója

a témám, amennyiben a mű-alkotás (maga az alkotófolyamat, mely olykor bemutatásra is kerül, de a befogadás is) megállítja az időt. A vonatkozó forrásszövegek egybeolvasásakor először azt tisztázom, hogy miért és miként került szóba a művészet Makovecz Imre pályakezdésekor az építészetben.

Makovecz Imre munkásságát Dobszay László zenetörténész építőművészetnek nevezte, amikor 1976-ban megnyitotta kiállítását Hajdúszoboszlón. Ez egyáltalán nem volt magától értetődő, jóllehet az 1903-ban indult *Magyar Építőművészet* az 1951-ben újjáalakult építész-szövetség folyóirataként is ugyanezen a címen került kiadásra, az 1950–60–70-es években is. Azonban az „építészeti Magyarországon nem tartozik a művészetek közé” – mondatta a tapasztalat 1981-ben Makovecz Imrével,⁶ hanem „technikai-technológiai probléma [...] (Vezető testületeinknél az építészet mint szolgáltatás és ellátás, ipari kategóriába tartozik és nem máshová. /.../)]”

3 Képzőművészetünkben a pop arthoz köthető a női sztárkultusz megjelenése, lásd Konkoly Gyula korai műveit. KESERÜ Katalin, *Variációk a pop artra*, Bp., Új Művészet Kiadó, 1993.

4 Ekler Dezső interjúja.

5 A „női téma” egy másik, Laknerrel közös terven is felbukkan: a Haladás ÁFÉSZ *kecskeméti, szfinx formájú autóscsárdáján*, 1969. Emellett Makovecz alaprajzai az *architecture parlante*, a francia forradalmi építészet hagyományát is felelevenítik testi körvonalaiikkal: Szeged, *Halászcserda* az E5-ös útnál, 1968, *Gyulavári vendéglő*, 1969.

6 MAKOVECZ Imre, *Bevezető = Makovecz Imre*, TAKSÁS Mihály, Bp., Népművelési Intézet, 1981 (Népművelési Intézet 32).

Ugyan már a felvilágosodás óta képeztek építészeket műszaki és művészeti iskolákban egyaránt, s olykor a mérnöki munka fölé helyezték az építész szellemi-művészi alkotótevékenységét, ám ezt különösen olyan időkben tették, amikor a történeti stílusok alkalmazása vagy a tiszta geometria realizálása helyett új stílust kerestek az építészek, mint a 19–20. század fordulóján is. A 20. század közepére azonban Magyarországon az építőművészet/et szó hiánycikk lett. Major Máté 1946-ban azon a véleményen volt, hogy „Az új építészet nem mindenkifölött művészet, amit az építész tudománya éppen csak kiszolgál, hanem a tudomány és művészet ellentétekben mozgó, folyton változó egysége”.⁷ Ebben az ígéretes egységben előbb – a „kozopolita” modernizmus helyett – egy homályosan körvonalazott, szocialista építészet illetve a szovjet építészet fogalmazódott meg művészetként,⁸ a „szocialista-realista stílus”,⁹ mely ugyan látszatra új, de mégis a meglévőkből konstruált inkább. Az építészet mint művészet kérdése hivatalosan tehát összefonódott a modernizmusban részben elvetett stílus fogalmának használatával, ami – valamint használatának kritériumai: például a korábban ugyancsak megvetett ornamentális vagy a muráliák alkalmazása az építészetben – külön feldolgozást igényelne. Emellett a hazai építészetkritikában majd az épület tájba illesztése,¹⁰ a nem mérnöki, de „népi építészetünk [...] emlékeinek szellemi hagyományait” figyelembe vevő építészet tűnt művészinak,¹¹ azokon a csupán általános értelmükben használt fogalmakon kívül, melyekben – mint az épület telepítése, tömegalakítása, a homlokzat és a részletek kiképzése – az építőművészi feladatot meghatározták.¹²

Az alkotó tevékenység ilyen szűkkeblű meghatározásai után s ugyanilyen vagy még szűkebb lehetőségeit tekintve nem véletlen, hogy Makovecz gyökeresen új építészet-fogalmat keresett, amelyben benne foglaltatik az is, hogy az építmény képes szellemi voltának a jelenlétét is prezentálni. A kortárs konceptuális, élő műformákat létrehozó művészet jelenségeitől el nem különíthető akciókat szervezett az 1970-es években, a filozófiai megközelítéstől a konkrét és személyes fizikai-szellemi tapasztalatokig számos elemmel tágítva az építészeti alkotófolya-

7 Idézi: *Modern és szocreál; Építészet és tervezés Magyarországon 1945–1959*, szerk. FEHÉRVÁRI Zoltán, HAJDÚ Virág, PRAKFULVI Endre, Bp., Magyar Építészeti Múzeum, 2006 (Magyar Építészeti Múzeum, 115).

8 PERÉNYI Imre, *Építészetünk útja*, Szabad Nép, 1949. nov. 13. Uo., 122. E homályos, Sztálinra hivatkozó tartalom (például „az emberről való gondoskodás szocialista eszméje”) később is feltűnik: Ifj. DÁVID Károly, *A Népstadion tervezése*, Magyar Építőművészet, 1953/11–12. Uo., 148, 149. A szovjet építőművészetéről BONTA János, *A Budapesti Műszaki Egyetem új épületei*, Magyar Építőművészet, 1952/3. Uo., 173. Lux László, *Bevezető = Magyar Építőművészek Szövetsége Évkönyv*, szerk. GÁBOROS Lajos, Lux László, MIKOLÁS Tibor, PERÉNYI Imre, Bp., Építésügyi Kiadó, 1954. Uo., 161.

9 BONTA, i. m.

10 Virágh Pál a tolnai kultúrházról, 1953. Uo., 141.

11 SZABÓ Árpád, *Mezőgazdasági építészetünk egy évtizede*, Magyar Építőművészet, 1955/3–5. Uo., 118.

12 BENKŐ Péter, *Tiszapalkonya*, Magyar Építőművészet, 1956/8. Uo., 174.

matban szerepet játszó összetevők körét. Az alkotófolyamat ilyen kiszélesítése a jelen kiterjesztésével jár együtt. Helyszíne a műterem, az installáció vagy a performansz (az ember teste) illetve az ezek bemutatását lehetővé tévő kiállítás, tér.

A műterem, a műhely mint a tágas jelen tere¹³

A műterem kultusza az „utolsó stílusnak” mondott szecesszió idején, a 19–20. század fordulóján alakult ki. A műtermek – a művészetekkel kapcsolatos, összetett (társadalmi, politikai, filozófiai és a mesterségről való) gondolkodás jegyében – befogadták a különböző nemeket és korosztályokat, művészeket és érdeklődőket: műhelyekké váltak. (A médiumok, persze, akkor inkább a 19. század végi művészfejedelmek szalonként is funkcionáló atelier-ivel foglalkoztak nálunk.¹⁴) A nyitott műterem vagy műhely megjelenésének egyik oka a művészetek (zene, irodalom, építészet, képző- és iparművészetek – a *sister arts*) közti rokonság tudatának megerősödése, esetenként a lehetséges közös nyelv kikísérletezése, létének esztétikai megerősítése volt; egy másik a művészetek pozitív társadalmi-szellemi kisugárzásába vetett bizalom, mely a művészetoktatás általános bevezetését is szorgalmazta, és így nyitott a gyermekek, az ifjúság irányába éppúgy, mint a közös munkára is; egy harmadik ok a vizuális művészetek hierarchiájában beállt változások sora, melyek a műterem kézműves műhellyé válását is jelentették, ahol anyagokról, technikákról, célszerűségről éppúgy esik szó, mint elvekről és ideákról. A nyitott műterem az alakuló jövő műhelyeként a 20. századi művészeti mozgalmak előlegzője volt, és az alternatív művészképzés mintájává vált.¹⁵ A műtermek látogatása a századközépen mint politikai-diplomáciai kapcsolatok erősítésének eszköze vált gyakorlattá, s végül másképpen: kiállítási installációként majd az 1990 körüli tárlatokon kerültek ismét a nyilvánosság elé.¹⁶

De mi történt az építész műtermében? A céhrendszer 19. századi felszámolásával az építészet belső élete (tervező)irodákban zajlott. Voltak ugyan „műhelyek” az 1950–70-es években is Magyarországon, de korántsem a megszokott formákban. Egyrészt a szocialista elképzelés szerint az építészeti tervezés ipari és nagyüzemi tevékenység volt, s ennek jegyében nem létezhetek építészirodák, csak nagyvállalatok, melyekben a tervgazdaságnak megfelelően a cél teljesítése

13 *Makovecz Imre műhelye* címet kapta az építész pályája első 37 évének dokumentumait bemutató kötet. GERLE János, *Makovecz Imre műhelye; Tervek, épületek, írások, interjúk*, Bp., Mundus Magyar Egyetemi Kiadói Kft., 1996.

14 PAKSI Endre Lehel, *Studio Interiors; Artists' Studios and Exhibition Spaces (Public Spaces of Modern Architecture in Budapest 2)*, ed. NÉMETH Zsófia, Bp., Ernst Múzeum, 2004, 7–25.

15 *Művészek és műtermek*, szerk. HADIK András, RADVÁNYI Orsolya, Bp., Ernst Múzeum, 2002.

16 A műterem kiállítását is magába foglaló múzeum-installációról lásd KESERÜ Katalin, *Emlékezés a kortárs művészetben*, Bp., Noran, 1998, 110–145.

[azaz a meghatározott jövő elérése] volt a feladat.¹⁷ Ezekben azonban – néhány, mégiscsak mesterként tisztelt építész körül – titkos szellemi műhelyek alakultak. Ilyen volt az Ipartervben Szendrői Dezső „A” irodája Gulyás Zoltánnal, majd Reimholz Péterrel.¹⁸ [Az 1960-ban!/ megszüntetett építész mesteriskola is Szendrőinek köszönhetően indult újra 1970-ben.¹⁹] Annál a nagyvállalatnál, ahol Makovecz kezdetben dolgozott, effajta közösségek nem formálódtak. Az építészeti tevékenység alkotó és művészi volta nem került szóba. Másrészt a tervezéstől elszakított, inkább „csak” együttlétre, beszélgetésre alkalmas helyek is működtek a 60-as években: az Építész-Iparművész Klub vagy Építészpince.²⁰ És emellett ott volt „a város, mint parttalan közeg, arra való, hogy az éjszakában olyan fényekkel találkozhasson az ember, amelyek inkább hasonlítanak az álomhoz, mint bármi más- hoz.” Ilyen fények voltak Makovecz szemében a 60-as évek elején a költő Pilinszky János, Juhász Ferenc és Nagy László; a grafikus-festő Kondor Béla, Csernus Tibor festőművész, a képzőművésszé vált építész, Erdély Miklós, majd – már a 70-es években – Bódy Gábor és a szobrász Samu Géza, Csutoros Sándor, az autentikus népzénet kutató és játszó Halmos-Sebő páros.²¹ „[E]z égetett belém szemeket” – mondta az előbb említettekről, a legutóbbiról pedig azt, hogy „fölrobbantotta a 70-es évekre apátiába zuhant szellemi életet.”²² Hiányolta a maga szakmájában az egymást inspiráló szellemeket, hiszen szerinte az európai kultúra lényege az, „hogy az ember szellemében, és nem testében egzisztál.”²³

Ezt a meggyőződését többféleképpen is megfogalmazta, részben a szellemi műhelyt, az alkotófolyamatot, részben az építészet művészet voltát hangsúlyozva. Kora költészetéből és a filozófiából táplálkozó gondolatainak írásban való rögzítése, szóbeli kifejtése hozzájárult építészete kettősségéhez: fogalmiságához és metaforikus voltához. Ha megfelel a valóságnak Rozgonyi Iván Makovecz-cel készített interjújának 1967-es datálása, akkor már akkor azt a folyamatot tekintette a lényegnek, melyben az ember „realizálja a maga számára a szellemi létezését” – azaz a jelenlétet. Mint később mondta: „el kellene fogadnunk, hogy mi egy véges időben egyszeri csodaként létezőnk a világban, és ebből kiindulva van dol-

17 Az akkori nyugati, nagy cégeknél folyó tervezési gyakorlat és a mai projekt-rendszer ettől sem-
miben nem különbözik.

18 MASZNYIK Csaba, *Reimholz Péter 1942–2009*, Kézirat, Bp., 2011, 17–19.

19 HABA Péter, *Analitikus-strukturalista építészetelméleti törekvések Magyarországon az 1960–70-
es években; Szakdolgozat*, ELTE Művészettörténeti Intézet, 2003, 5–8.

20 MASZNYIK, i. m., 13; PERNECZKY Géza, *Produktivitásra ítélve? Az Iparterv-csoport és ami utána kö-
vetkezett Magyarországon*. <http://www.c3.hu/~perneckzy/articles/IPARTRV.html>; UNGVÁRY
Rudolf, *Az Építészpince a hatvanas években – a levert Kondor-freskók*, Régi-Új Magyar Építőmű-
vészet, 2006/6. Az említett klubról semmit nem sikerült megtudnom.

21 Gerle János interjúja Makovecz Imrével, 1994/1995. GERLE János, *Makovecz Imre: Tervek, épü-
letek, írások 1959–2001*, Bp., Serdián, 2003, 238–241.

22 *Uo.*, 239, 241.

23 ROZGONYI Iván, *Spiritusz = R. I., Párbeszéd művekkel*, Bp., MTA Művészettörténeti Kutatócso-
port, 1988. GERLE, *Makovecz Imre műhelye*, i. m., 19.

gunk ebben a világban. Sőt egymás számára és pótolhatatlanul egymás számára van valamilyen lehetőségünk.” Ez „a jelenlét fénye”.²⁴

A műhelyt tehát maga hozta létre maga körül, munkatársakkal, tanítványokkal, barátokkal. Először is úgy, hogy munkahelyet változtatott 1962-ben. 1968-ról mindenesetre azt jegyezte meg, hogy „Organikus építészeti elv megvalósulása a SZÖVTERV-ben; Kovách István, Szauer Tibor, Tarnai Kálmán építészekkel közös munka”.²⁵ A SZÖVTERV kínálta a társművészekkel való együttgondolkodás lehetőségét is: az albertfalvai mézüzemhez készült Lakner László reliefje,²⁶ a balatonfüredi Halászkertbe Szenes Zsuzsa függőnye (1965), a szekszárdi Sió csárdába Szabó Marianne-é [a feleségéé, 1965],²⁷ s ekkor került a SZÖVTERV-hez a belső-építész Mezei Gábor, aki 1965-től tervezte a különös Makovecz-épületek különös [antropomorf] bútorait.²⁸ Az építész tudatosan tanulmányozta a csoportmunka módszereit is, és számos közös projektet dolgozott ki társaival.²⁹

A jelen kiszélesítésének szándéka munkált benne a másokkal való együttműködésben, együtt-gondolkodásban. Ezt húzza alá munkatársainak említésével, minden adandó alkalommal. Az építőkről is szót ejt, és gyakran többes szám első személyben ír az építési folyamatról a *Magyar Építőművészet* szokásos épületismertetéseiben. A képzőművészek közül Lakner László neve vissza-visszatér az adatokban, legközelebb ő állt hozzá.³⁰ Kapcsolatukat tehát az épület és a muráliák / berendezések összefüggésénél mélyebben keresem, a képkalkító „társművészekre” térve ki.

Lakner a sárospataki volt trinitárius kolostor romjainak szállodává alakításakor [1965–68] egy olyan reliefet készített az étterembe, melyen – eltérően az előző dombormű változatos struktúrájától – falszerű, de brutálisan töredékes a struktúra, s belőle szabályos ritmusban kiváló / a falba elmerülő nőalakok hordozzák az étkeket. [5. kép] Ez a speciális technikával, műanyagból készült mű³¹ „stilárisan” az 1964-es velencei biennálén átütő sikert aratott pop art hatásait mutatja [a biennálét Lakner is látta], anyagával, darabokból összerakott figuráinak tárgyiasságával,

24 GERLE, *Makovecz... [2003]*, i. m., 249.

25 FRANK János, *Makovecz Imre*, Bp., Corvina, 1980, 22. Az említett építészekkel pályakezdekésekor, 1959-től dolgozott együtt, akkor a BUVÁTI-nál. GERLE, *Makovecz... [2003]*, i. m., 10, 12.

26 A *Méhsejtek* című műkő relief azóta elpusztult. BRENDÉL János, *Lakner László budapesti munkássága*, Bp. – Essen, Új Művészet – Niessen Art Print Publishers, 2000.

27 Szabó Marianne kárpitjai még a sárospataki Borostyán Szállóban; részvétele Makovecz munkacsoportjában a „Miskolci kísérletben”. FRANK, i. m., 15, 19, 65.

28 Kubinszky Mihály 1969-ben nevezi meg Mezei Gábort az együtt dolgozó csoport tagjaként: FRANK, i. m., 22. Még Hübner Aranka textiles és Fóth Ernő, Korga György, Erdélyi Eta festők, Tóth Lajos belsőépítész, a 70-es években, már a VÁTI-nál Samu Géza és Péterfy László szobrászok munkáit hívta meg az épületeibe

29 FRANK, i. m., 30–31 [bejegyzések 1968–70-ről].

30 Fóth Ernőnek, a Kernstok-villában Lakner műteremtársának pedig műtermes házat tervezett Budapesten [1968–74]. HADIK, i. m., 45–46, 256–257.

31 A kivitelezésben Konkoly Gyula is közreműködött.

az ismétlés szenvtelenségével, de idéző- emlékező karakterű is [az egykori rom e területe hajdan kápolna volt], s talán még az építés magyarországi archetípusára, *Kőműves Kelemenné balladájára* is utal. Profán és szent, mitikus, mágikus keveredését fedezhetnénk fel Lakner és Makovecz gondolkodásában, ha Laknernek már egy 1960-as képén is nem hasonló eszközöket látnánk (*Varrólányok – Hitler beszél*), de egészen más értelemben (6. kép), s ha az építész a Rozgonyi-interjúban, 1967-ben nem tiltakozott volna hevesen profán épületeinek kultikus és vallásos minősítése ellen.³² Annál inkább hangsúlyozta viszont, hogy „Az épület átalakítását és toldását nem a mai építészeti ízlés és a régi tapintatos kezelése alapján, hanem a kor egyéni megértésével és önálló építészeti formálással végeztük.”³³

A „régí” egyéni megértésében saját koruk játszott szerepet: a korábbi [akkor bemutathatatlan, *1941-es fotó a Magnum című folyóiratból* címen nyilvántartott] Lakner-kép³⁴ „aktualitása, mely nemcsak a holokauszt korát jeleníti meg, hanem a totalitárius társadalmakban élők létállapotát, a diktatúra hatásmechanizmusait is bemutatja”, mégpedig dokumentum [egy fotó] alapján. A fenyegetettség, a „holokauszt már Lakner e korai művén is a huszadik századi ember egyetemes léttapasztalataként, modern condition humaine-ként jelenik meg” a mai interpretáció szerint.³⁵ Makovecz pedig egy, a korszakra vonatkozó kérdésre azt válaszolta: „egy totalitárius államrendben minden az ellen a belső erő ellen hat, amely a személyiségből, az egyénből feltörhetne. [...] Ezért hal meg az egyén a kommunista típusú vagy bármilyen totalitárius rendben”.³⁶ Az egykor volt nők megidézése kortársi alakban Lakner reliefjén illetve Makovecz ismét és másként megnyitott tetőzete a sárospataki *Borostyán vendégfogadó* kiszolgáló épületén kísérletek a saját kor érvényre juttatására. Ezt Lakner kilátástalannak találhatta: *Engedelmesen* című, politikai témájúként értelmezett diptichonjának (1966) elfedett arcú alakja éppúgy az egyén, a jelenlét [esetleg önkéntes] eltörléséről szól (7. kép),³⁷ mint következő éve vietnami tárgyú képeinek félelme és rettenete [a vietnami háború idején], s mindez visszaköszön a múltját hordozó épület reliefjének arcukat vesztő figuráin. Makovecz viszont ekkoriban épp első arc-épületeit fejezte be,³⁸ azaz megvalósította, valósággá tette, amit Lakner szenvtelen tárgyilagossággal elvesztétként mutatott meg. Mondhatnánk, hogy a lehető legellentétesebben fogalmazták meg viszonyukat a jelenléthez.

32 ROZGONYI, i. m., 19.

33 A Magyar Építőművészet 1969-es évfolyamából id. GERLE, *Makovecz... [2003]*, i. m., 16.

34 SZABADI Judit, *Lakner László festészete; Képzőművészeti Almanach 2.*, szerk. SZABADI Judit, Bp., Corvina, 1970, 118.

35 FEHÉR Dávid: *Lakner László: Varrólányok Hitler beszédét hallgatják*. <http://www.szepmuveszeti.hu/kiallitasok/lakner-laszlo-varrolanyok-hitler-beszedet-hallgatjak-208>

36 Gerle János interjúja. GERLE, *Makovecz... [2003]*, i. m., 242.

37 A leborított fej motívuma visszatér Szentjóbý Tamás *Büntetés megelőző autoterápia* című akciójában is.

38 Ezek vizsgálatához [KESERŐ, *Álarc nélküli bál*, i. m.] lényeges kiegészítés ez a dolgozat.

Ami azonban kettejükben közös, az az egzisztencia jelentőségéről szól. „Itt Weöreshöz kellene kapcsolódnia, aki azt írja, hogy az emberek a civilizáció következtében leszoktak az önmegismerés aktusáról. Saját maguk latbavetése nélkül élnek” – mondta Makovecz.³⁹ Az öntudatlan élet „helyébe az átélés és magával a tárggyal való kapcsolat” kellene lépjen. Laknernek a korabeli festészetben nálunk egészen egyedülálló, tematikus valóságérzékenysége az építésznek nem az építészet leírható, funkcionális műfajaival állítható párhuzamba, hiszen Makovecz munkái azonos, jelenlét-előállító funkciójúak. Építészeti elvei alapjait jelentő társadalmi nézetei azonban közösek lehetnek Laknerével. Ezeket manifesztum-szerű formába öntve olvasta fel 1972-ben az ún. *Minimális környezetre* kiírt pályázat értékelésekor. Fő tételeit idézem: 1. Hogy az ember el ne veszítse magát, első helyes lépése: a személyes tulajdonságokat és a szociális érzékenységet (...) tárgyi, objektív valóságnak kell felismerni. 2. A második: a környezet objektív felismerése. 3. környezetünk legfőbb tartalma a többi ember. 5. A jelenkor manipuláltan tudataltalan cselekvése a múlt eredményét a jövő tartalmával egyesíti. A jelen, az ember lélekjelenléte [ti. így – KK] megszűnik.⁴⁰

A közös munkát követő években, 1968–69-ben – Szabadi Judit kortársi elemzése szerint – Laknert is a műalkotás „vansága”, „jelenválósága” foglalkoztatta,⁴¹ egy-egy motívumra redukált pop-artos képein, különösen a *Szajak* sorozatban, melynek darabjain – noha ugyancsak az archoz kötődik a motívum – a társadalmi [a jelenlét-] problematika az „érzések (...) működtetése”, a testiség, érzékiség hangsúlyozása útján tűnt megválaszolhatóknak.

Közös volt kettejükben a kísérletező típusú munkára való hajlam is, hiszen később az építész azt írta a festő sárospataki plasztikai művéről, hogy „nagy technikai bravúrnak számított akkoriban. Konkoly Gyulával öntötték regényes körülmények között.”⁴² Az ő épületeinek mindegyike kísérletnek nevezhető, melynek eredményeként – Németh Lajost idézve – művei egyéniségek: megteremtik saját világukat, kívülről-belülről együtt vannak, önmagukkal és környezetükkel vitatkoznak, agresszívek – megvan a szuverenitásuk.⁴³ Ezt a vonást Németh a szenttelenséggel állítja szembe, amit a modernség bűnének nevez. Makovecz műveinek egyéniség-voltát Németh építészeti kvalitásokkal indokolja: a térfűzés

39 GERLE, *Makovecz...* (1996), i. m., 19.

40 A pályázatot ő maga írta ki; közös gondolkodásra felhívó akció volt. A dokumentáció bibliográfiai adatok nélkül jelent meg, illegális kiadvány.

41 SZABADI, i. m., 121–122.

42 FRANK, i. m., 19. A műanyag szobrászat kísérleti éveit voltak ezek Magyarországon.

43 NÉMETH Lajos, *Makovecz Imre épületeiről*, Magyar Építőművészet, 1983/6, 43. Németh kitér arra is, hogy a „műalkotás egyéniség” Lukács György fogalma volt, amivel kapcsolatban érdemes megemlíteni, hogy Lakner első konceptuális könyv-művei közt szerepel a *My Georg-Lukácsbook* című (1970), „nem-olvasható”, viszont „megformált gondolatként” létező, többértelmű könyv-objekt. BRENDL János, *Lakner László, Budapest 1959–1973*, Bp. – Essen, Új Művészet Kiadó – Niessen Buch- und Offsetdruckerei GmbH., 2000, 119.

logikájával, a tetőkkel, fal és tető illeszkedésével, tér és tömeg egységével – valamint az arány és lépték érvényesítésével. Ez az érvelés éppúgy a klasszikus architektonikus gondolkodást emeli ki, mint Szabadié a klasszikus művészetit, amikor Laknernek már az évtized végén keletkezett festményeiben az érzéseket és rációt ötvöző kettősséget értékelt. Ezen túlmenően az élet és az élő egyéniség építész megjelenítésének igénye olykor magával sodorhatta az élet hiányát rögzítő Lakner Lászlót.

Lakner közületi megrendelése az építész javaslatai voltak. Hátterükben gyerekkori barátság (óvodás- és iskolatársak voltak) és a beruházásokkal kapcsolatos előírás állt, mely szerint az összköltség bizonyos százalékát a társművészetekre kell költeni. Ez a szociális színezetű művészetpolitika sajátos szocreál építészeti eredményezett, melyben a falakat megfelelő eszmeiségű képek díszítették. A Makovecz-Lakner páros szellemi „műhelyéből” más típusú eredmény született.

A sárospataki mű készülete idejéből származó másik megrendelés közvetlenül Makovecztól érkezett Laknerhez: „Szeretném, ha egy nagy képet festenél, amit a szobámban akasztanék a falra, ezért pénzt nem kérnél, a kép nagyon nagy lenne, bármikor elvihetnéd tőlem, ha erre okod lenne, vagy én okot szolgáltatnék”. A *Danaé II.* című kettőskép (1967, 8. kép), Lakner „válaszlevele”, megfestett, nagy postabélyegzővel, barátságuk szimbóluma lett,⁴⁴ amiről Makovecz azt írta: „számomra a művészet élet, igaz barátság”.⁴⁵ A művészetek közti intenzív kapcsolatot ebben (azaz az életben) határozta meg, anélkül, hogy akár ő, akár bármelyik barátja alkalmazkodni kényszerült volna a másikhoz. A Rembrandt *Danaéjának* (1643) mozdulatát idéző, karcsú, lepedőiből (Laknernél talán a tenger színes hullámaiból is) kibontakozó nőalak ismét többértelmű: kevésbé megnyíló a férfi-isten felé, mint inkább menekülő, amiben a korszak művészetének nő- és férfi-nő-vizony-problematikája (lásd: Antonioni filmjei) árnyaltan jelenik meg. A kettőskép mint barátságkép mindazonáltal nyílt vallomás a festőt és építészt összekötő szenvedélyről, melyről Makovecz sosem írt, s melyről sosem kérdezték: a nőről.

Ezek ismeretében természetes, hogy a tervszerűen készült ipari/mezőgazdasági termékeket (köztük épületeket) bemutató kiállítások helyett is Makovecz a gondolatait, ezek forrásait és alakulását, szereplőit, de eredményeit is inkább a képzőművészeti életből ismert kiállításokon mutatta meg, s e téren is új, a műhely/műterem-kiállítási formát vezette be. Munkáit két, személyes kiállításon is közzétette (Hajdúszoboszló, 1976, Dombóvár, 1978, 9. kép), melyeken részben magát a műtermét állította ki.

44 *Uo.*, 44, a 47.l-on reprodukált művet *Danae I*-nek nevezi, mely címen Lakner egy másik festménye ismeretes a Szabadi-tanulmány óta (lásd a *Képzőművészeti Almanach* reprodukcióját).

45 FRANK, *i. m.*, 21. A kép ma a Ludwig Múzeumban.

A kiállítás mint a jelenlét helye

Az 50–60-as években – a nyilvánosság helyei és szereplői helyett, a diktatúra kultúrpolitikájából kifolyólag – az alkotók a műtermeikben mutatták meg egymásnak a műveiket Magyarországon. Makovecz ezt összekötötte a nyitott műterem-műhely századelőn kialakult nyilvánosságával, s mintegy megelőlegezte az ezredvég egyik új kiállítás-típusát.

E folyamatosságot teremtette meg az említett két kiállítás egy olyan korban, melyben a szellemi műhely semmiképp, csak ellenőrzött és engedélyezett termékei kaphattak nyilvánosságot.

A kiadvány mint a műhely-gondolatok nyilvánossá tételének másik formája, szorosan összefüggött Makovecz akcióival és kiállításával. *Naplója* jelent meg katalógusként,⁴⁶ mert szokatlan kiállításain ennek (és az akcióinak) a szövegeit és képeit tablókba rendezve vagy egy-egy asztalra halmozva be is mutatta. A kiállítások így határokat átlépő, szabályokat felborító tevékenysége jegyeit viselik magukon. Most csak a saját műhelyét bemutató kettővel foglalkozom.⁴⁷ Közülük a második, a dombóvári elhangzott megnyitót és e kiállítás fotóit már egy újabb, harmadik, de inkább építészetinek nevezhető kiállítás katalógusa tartalmazza.⁴⁸ A dombóvári kiállítás idejére megjelent *Napló* alcíme *népművészeti minták szerkezetelemzése, meditációk 1974–78., részletek*. A korábbi, hajdúszoboszlói kiállításról a második, naplószerűen összeállított Makovecz-monográfiából szerezhetünk benyomást,⁴⁹ illetve a *Makovecz Imre műhelye* című monumentális archívum nyújt bővebb információkat róla.⁵⁰

A hajdúszoboszlói Művelődési Házban rendezett kiállításon⁵¹ [10. kép] szerepeltek dokumentumok a családról, a barátságról, pedagógiai és építészet-meghatározási kísérletekről⁵² s épületekről,⁵³ mindazon dolgokról tehát, melyek egy

46 Egy példa a századforduló alkotóműhelyeiben folyó munka naplószerű bemutatására *Rippl-Rónai József Emlékezései*, Bp., Nyugat kiadása, 1911. Makovecz dombóvári kiállítására „belső és módszertani használatra” megjelent naplójának kiadója a Dombóvár Városi Művelődési Központ.

47 Makoveczhez fűződő kapcsolatokat kiállítási adatok rejtik: műveit (együtt a többi művészetek alkotásaival) először 1980-ban mutattam be: *Tendenciák 1. (Új művészet 1970-ben)* (társkurátor: Nagy Ildikó), majd 1987. *Mágikus művek*, 1988. *Eredendő formák*. Egyéni kiállítást rendeztünk rajzaiból 2004-ben az Ernst Múzeumban (kurátor: Molnár Mária).

48 MAKOVECZ Imre, *Napló II. [jelekről, épületekről]*, Zalaszentgrót, Dr. Hamburger Jenő Művelődési Központ, 1980, 4–5., számozatlan oldalak.

49 FRANK János, *Makovecz Imre*, Bp., Corvina, 1980, 73–75. Itt, a Dobszay László megnyitó beszédét közlő, 74. oldalon feltehetően tévesen szerepel az 1975-ös évszám.

50 GERLE 73, 78–79.

51 Rendezőként ugyanazt a Balipap Ferencet nevezi meg a könyv, aki majd Dombóváron, megbízott igazgatóként megjelentette a *Napló* hasonmás kiadását.

52 Miskolci kísérlet, *Mozgásformák*.

53 Ezeket a témákat nevezi meg FRANK, *i. m.*, 73.

műteremben rendszerint helyet kapnak. A kiállításnak Makovecz Imre szavait és a számára fontos épületek képét tartalmazó plakátja is volt.

A kiállítás dokumentumai a megnyitón készült fotók. Egyikükön az építész mögött, a háttérben szüleit látjuk.⁵⁴ [12. kép] A Makovecz-kiállítást megnyitó zenetörténész, Dobszay László egyik témája a hagyomány volt: „A valódi hagyománytisztelő nem fordul a múltba. Számára ugyanis a múlt is a jelenhez tartozik.” Épp mint Makovecz esetében. A szülők jelenléte a kiállításon (a fotók szerint) épp úgy a jelen egyik tartalma, mint az a kiállított tabló, melyen „nagyzüleimmel, szüleimmel, testvéremmel, feleségemmel, nagyobb fiúkkal mindannyian 20 éves kori fényképpel szereplünk” – ahogy a kiállításról írta.⁵⁵ Azaz Makovecz egy új, saját kronotópot alkotott az időbeliség kétféle, társadalmilag elfogadott felfogása (a múltban vagy a jövőben élés) helyett. Eszerint a jelen (mely a kartézianus gondolkodásban csupán egy pillanat, a mindenkori átmenet) kiszélesül, s így alkalmassá válik a megismerő tevékenységre, az alkotásra.⁵⁶ Másképpen mondva: a széles jelen feltétele, tárgya és hozadéka is az alkotásnak.

Éppígy jelen-tágítás a barátok/munkatársak (építészek, formatervezők, iparművészek) jelenléte a kiállításon és megidézésük a közös akcióikon készített, sok kis fényképből összeállított tablókön. Később, dombóvári megnyitójában Makovecz erről ugyan azt mondta: „Ez a kiállítás egy folyamat emlékkiállítása.” De a továbbiakban azt is, hogy „A folyamat a pillanatban is tart. A jelen emlékei itt most fényképek, írások, épületfotók, a tárlókban használati eszközök, és ehhez az emlékanyaghoz mi magunk is hozzátartozunk, úgy, ahogy itt állunk, én magam is most, ahogy beszélek.”⁵⁷ Így a kiállítás minden eleme s az, hogy Makovecz a jelenlétvesztés tényével mint hibával állandóan foglalkozott,⁵⁸ arra utal, hogy nem a múlt, hanem az – emlékezéssel is kitágított – jelen foglalkoztatta. Fülep Lajos óta pedig az időt megállító művészi alkotás és alkotófolyamat lényege az emlékezés.⁵⁹

A jelen kitágításával születő idő fogalma és jelentése az alkotó-idő vagy művészet-idő lehet.

54 Mintha Bukta Imre elhíresült akció-dokumentációjának forrása lenne a kép, holott nagyjából egyidejűek: Buktának a *Tiszteletadás elődeimnek Sarlós Boldogasszony napján I-II.* című akciójáról 1974–76-ban készültek a felvételek, melyeken a fiatal művész a régi/új parasztábrázolások feszes tartásban látható alakjai (a szülei) helyébe lépett. Noha egészen más szándékokkal, mégis őket is megidézve, Bukta később Makovecz barátja lett.

55 FRANK, *i. m.*, 73.

56 Hans Ulrich Gumbrecht *Chances of Literary Criticism* című előadásán (az ELTÉ-n 2012. V. 12-én) használta hasonló értelemben a kronotóp kifejezést.

57 MAKOVECZ, *Napló II.*, *i. m.*

58 Például: Makovecz Imre: A jelenlétvesztésről. MAKOVECZ, *Napló II.*, *i. m.*, utolsó két (számozatlan) oldala.

59 FÜLEP Lajos, *Az emlékezés a művészi alkotásban* = F. L., *A művészet forradalmától a nagy forradalomig*, szerk. TIMÁR Árpád, II, Bp., Magvető, 1974, 605–651.

Hajdúszoboszlón kiállításra került egy barátságkép is: Kéri Ádámnak Lakner László és Makovecz Imre közös fényképe nyomán készült festménye. (1974/75, 11–12. kép) Kériről,⁶⁰ aki Lakner korai műveinek fotóhűségét tekintette példaként hiperrealista festészete és tárgyalgótevékenysége kibontakozásakor, első kiállítása után, 1973-ban azt írta Makovecz, hogy művészi gesztusa redukált ugyan (a környezet egy-egy kis és jelentéktelen részletét mutatja fel /utcakövezet-képek/), de naturalista erővel rendelkezik, s épp ennek köszönhetően közvetlenül hat.⁶¹ Ezt tekintette erényének, a hatás okát a kiemelésben látva, mellyel a festő a megszokás felületességéből szakítja ki nézőjét. A maga egészen más módján Makovecz is ezt tette az épületeit nézőkkel. A 70-es évek képzőművészete különböző naturalista módszerekkel döböntött a valóságra, köztük kiemelt szerepe lett a fotónak mint dokumentumnak és az új másoló-eljárásoknak (xerox), lenyomat-technikáknak. Kérin kívül ugyancsak hiperrealista módon dolgozott Méhes László (majd Fehér László) festő, korábban, emberi testlenyomatokat készítve, Jovánovics György szobrász, a tárgyakat műanyagba öntve megőrző Pajzs László. Ezek a módszerek elidegenítőek is voltak, de a közvetlenül a testtel, annak részeivel vagy a kézre eső, mindennapi tárgyakkal való foglalkozás a jelen (művészi) megragadásának és megerősítésének szándékából fakadt. A test és tárgy megidézése és egyszerre el is távolítása a képzőművészet új jelenlét-teremtő akusa volt.

Alapvetően más és más kérdések vezették a különböző alkotókat, de munkájuk tárgyiasítás során prezentálódott, és meghökkentő volt. Makovecz, akinek épületei „bejelentették magukat”, vonzódott ezekhez a módszerekhez, hiszen az említett alkotókat is meghívta – másokkal együtt – az 1972-es *Minimális környezet-pályázatára*.⁶²

Kéri Ádám meghatározása szerint környezet általában nincs, az csak valakinek vagy valaminek lehet, aki-ami ilyenformán a környezet oka. „A dolgoknak, egy embernek mint létező dolognak minimális környezete az, mely kikerülhetetlenül és kényszerítően megvan, melytől az ember ha akarna se tudna megszabadulni.”⁶³ A dolgoknál ez a „határ” egyszerűen van, az ember esetében azonban – érzelme és értelme folytán – jelentéssel bír: elszigetelődést, illetve a tőle való megszabadulás lehetetlenségét jelenti. De az ember – ugyancsak érzelme és értelme

60 Kéri Ádám közlése szerint kapcsolatuk az 1960 körüli évekre vezethető vissza, amikor a művészeti gimnáziumban tanuló, leendő képzőművész az édesapján, Kéri Gyula építészten keresztül a BUVÁTI-ban, Kéri Gyula és Makovecz közös munkahelyén megismerte a pályakezdő építészt.

61 Makovecz Imre, *Kéri Ádám munkái*, Magyar Építőművészet, 1973/2, 59. Kéri kiállítása 1972-ben volt a Budapesti Műszaki Egyetemen. Jóval később, 1993-ban Makovecz Imre nyitotta meg Kéri Ádám *Lövedékek* című kiállítását a Budapest Galéria Kiállítóházában.

62 A pályázatot bemutató kiadványnak nincsenek bibliográfiai adatai. Majd Samu Géza lett az a jelenlét-előállító, aki ehhez nem a képzőművészet saját mítoszána módszerei és új médiumai révén, hanem az alkotás élő voltát felismerve és gyakorolva jutott el.

63 *Uo.*, 85.

folytán – tud a saját határán lazítani. Az a gyorsfénykép, melyen Lakner és Makovecz együtt látható, egy ilyen határtágítás – a barátság – dokumentuma. A róla készült fekete-fehér festmény ezt mintegy állandósítja, hiszen már egy másik időben készült, fotószerűen. Terv szerint a festményről is gyorsfénykép készült volna, elküldendő az aktualizált, valójában hamis dokumentumot az időközben Németországba emigrált Lakner Lászlónak. Ez a konceptuális képtörténet a kép határainak – egyúttal a létező emberhatároknak és a valóságos földrajzi-politikai határoknak is – tágítása (szinte felszámolása) az értelem és érzelem szándéka és képessége szerint.

Megjegyezhetjük, hogy a barátságkép ikonikus jellege is ismert a modern magyar művészetben,⁶⁴ mégpedig a határ egyértelműen érzelmi, belső tágítása – a barátok egymásba rajzolása – révén. A mai művészetben is ez a változat elevenedett fel a technikai médiumok adta új lehetőségek szerint.⁶⁵ Kéri mintegy megelőlegezte ezt a dokumentáció erejével készült festményével, a fénykép jelenlétet hordozó tulajdonságával aktualizálva a kettős ikont. Makovecz korábbi fej-épületei és az ikonikus kép összecsendenek, nemcsak jelenlétet teremtő ikonikus voltak, de – eltérő – határtágító képességük miatt is, hiszen a fej-épületek mind közösségi terek (csárdák, művelődési ház), melyeknek van ugyan határa (ez maga az épület⁶⁶), de a határral nemcsak bezár, hanem egy másik teret meg is nyit az építész.

Ilyen tér lett volna a zalaegerszegi *Fórum* is, számos tárggyal és environmentális műalkotással, melyek mindegyike a határok (például a kint és bent) kérdésével foglalkozott volna, s amelynek tervezésére Kéri is meghívást kapott 1979-ben, több más művésszel együtt (Deim Pál, Szabados Árpád, Várnagy Ildikó stb.).⁶⁷

Ha ehhez az egymásba kapcsolódó két barátságkép-történethez és a párhuzamos Makovecz-szövegekhez hozzávesszük a két kiállítás azonos szervezőjét, Balipap Ferencet vagy Dobszay László megnyitójának Makoveczével összehangzó gondolatait, a korszak egyik – szoros barátságokból [is] szövődő – alkotóműhelye, a többféleképpen is együttműködő *sister arts* képe áll össze.

Amelyben az építészet művészetként, a jelen a történeti időt is magába foglaló tartamként és határt nem ismerő térként jelent meg.⁶⁸ Mely az ezredforduló felfogásától csak annyiban különbözik, hogy mára a jelenlét-igény kiterjedt, s nem a múltból, hanem a már sokasodó, egyéni, „szimultán kronotópok” közti kapcsolatokról áll össze.

64 Lásd pl. Vajda Lajos egymásba rajzolt kettősportréit 1937-ből.

65 Lásd Csontó Lajos egymásba átmenő (digitális) szentendrei művészportréit.

66 Az épület határként meghatározása másik forrásra is támaszkodott, erről *Világügyelő; Tanulmányok Hoppál Mihály 70. születésnapjára*, szerk. Czövek Judit, DYEKISS Virág, SZILÁGYI Zsolt, Bp., Magyar Vallástudományi Társaság, 2012, 535–552.

67 E tárgy feldolgozása is régóta esedékes.

68 A tartam is a megelőző századforduló (Henri Bergson) fogalma.

Idegen szövedarabok egy Sánta-szövegtörzsben: három Cézanne-festmény narratívája Sánta Ferenc Halálnak halála (1963) című elbeszélésében és a mű filmadaptációiban¹

Sánta Ferenc rövidprózai alkotásairól már a kortárs kritika megjegyzi, hogy nagyon líraiak. Prózájának ezt a lírai tónusát a gazdag képiességgel magyarázzák. Már az első kötetét, a *Téli virágzást* is Reich Károly-illusztrációkkal adja ki az író, 1956-ban², de az 1970-es, *Isten a szekéren* válogatott gyűjteményes kötetének egyes szövedarabjait is Kass János rajzai „kommentálják”³. A *Kicsik és nagyok* című novellájához pedig Bálint Tibor készített grafikus képet.⁴

Előadásomban egy olyan Sánta-elbeszélést szeretnék az *olvasható kép* témáértékeléséért okán bemutatni, amely alkalmas arra, hogy benne a narratív struktúra kereteit mintegy szétfeszítve, multimediális folyamatokat is megmutasson. A kép-szöveg-test hármasából kiindulva, azok egymáshoz való viszonyait szemléltetve a két alábbi megállapításból érdemes kiindulnunk. Az egyik, mely szerint: „A kép egyfajta ablakként működik, amelyen keresztül lehetséges átlépni vagy rálátni egy másik elbeszélői síkra.”⁵ [Azért tartjuk fontosnak eme idézetet, mert azt az igen szemléletes ablakmetaforikát használja, amely az egész sántai novellisztikát áthatja.]⁶ Az alábbi szövegrészlet pedig máris fókuszba állítja Belting kitűnő, a témának elméleti alapját szolgáló tanulmánykötetét, amelyre a későbbiekben még hivatkozni fogok: „A kép kiszabadítása primer anyagságából [...] megnyitja a médium határait. Sejtjük, hogy a médiumot azért keltjük életre, hogy saját képeinket kapjuk vissza.”⁷

Az elbeszélés, amely az előadás fő tárgyát képezi, a *Halálnak halála*, amely az *Élet és Irodalom* 1963. december 21-i – karácsonyi – számában jelent meg először

1 Adaptációk: Gödrös Frigyes, 1967; Szinetár Miklós, 1969.

2 SÁNTA Ferenc, *Téli virágzás*, Bp., Magvető, 1956.

3 SÁNTA Ferenc, *Isten a szekéren; Válogatott novellák*, Bp., Szépirodalmi, 1970.

4 SÁNTA Ferenc, *Kicsik és nagyok*, Kincses Kalendárium, 2005, 199.

5 PETHŐ Ágnes, *Az intermedialitás és az önreflexió poétikája a filmben* = P. Á., *Műzsák tükre*, Csík-szereda, Pro-Print, 2003, 123. [kiem. az eredetiben: L. N.]

6 V. ö.: LAJTOS Nóra, *Az őszült ráncú fájdalom novellája: Sánta Ferenc Tündérvilágának mélyrétegei*, ItK, 2010/5, 447–459.

7 Hans, BELTING, *A médium transzpanenciája* = H. B., *Kép-antropológia*, Bp., Kijárat, 2003, 273–274.

nyomtatásban. A történet egyszerűen leírható: két rabot kísér egy őr a veszthelyükre. A szüzsé elég komolynak és tragikusnak hangzik, mert az is. Valójában azonban a foglyok nyugodt lelkiállapota, filozófiáról, művészetről való beszédük gyakran képes elfeledtetni velünk a tragikusnak ígérkező végkifejletet, amelyet az író, igen ügyes megoldással nyitva hagy: a foglyokat nem látjuk meghalni. Az elbeszélés prózaszerkezeti elemei közül a bonyodalmat emelik ki leginkább azok a szöveginterpretációk, amelyek eddig egyáltalán párbeszédre alkalmasnak találták a művet.⁸ A menetelésben az őr lépést téveszt, és lezuhan a meredek domboldalon, egy folyóba. A két fogolynak – a Sánta Ferenc-i etika és humánus parancsa végett – eszébe sem jut élnie a lehetőséggel, azaz elmenekülni. A világ legtermészetesebb dolga: segíteni a bajba jutottnak, és vállalva a kiszabott véget, tovább, vagy inkább helyesebben: végigmenni az úton. Az őr elméje viszont értetlenül fogadja a segítséget: „micsoda emberek maguk?!” – ennyit tud csak artikulálatlan hangján kérdezni. A kérdés nemcsak a részéről, de a befogadás felől nézve is fontos. Pomogáts Béla a sztoikus bölcs magatartásnak a megtestesítőit látja a rabokban: „A Stoa emberi ideálja a bölcs volt, aki higgadtan és méltósággal szemléli sorsának fordulatait, akár csapásait, aki a külső körülmények ellenére is szabad tud maradni. A bölcs nem gyűlölködik, inkább szánalmat érez ellenségei iránt, megveti a halált, minthogy tudja: az elmúlásnak törvényszerűen kell követnie az életet.”⁹

Sánta Ferenc monográfusa, Vasy Géza pedig „Sánta kiteljesedett humánusnak megfogalmazóját” látja a két halálraítéltnél, és egy hagyományosabb interpretációs síkon: a parabola felől értelmezi a művet.¹⁰

Mindezeket azért volt fontos megjegyeznünk, mert látnunk kell: leginkább a Sánta Ferenc-i prózamodellbe elhelyezni szándékozó szakmai próbálkozások azok, amelyek dominánsak az értelmezésben, holott van egy másik nagyon izgalmas „közvetítettsége”, mediális tapasztalata a műnek: történetesen a különböző médiumok egymás mellett (vagy egymás reinkarnációjában létező jelenléte.)

Konkrétan arról van szó, hogy a rabok – többek között – Cézanne festményeiről, Rousseau-ról, Joyce-ról beszélgetnek. Közülük most Cézanne-ra helyezük a hangsúlyt, ugyanis a verbálisan, a foglyok kommunikációjában külön narratívává váló festmények mint entitások azonnal idegenül lépnek be a szövegegész kontextusába. Előadásom címe is ezekre az idegen szövegdarabokra kíván koncentrálni elsőként, melyben a textus mint szöveg/szöveg szemantikai kapcsolódásában, eme szójátékban nyer most értelmet.

8 REISINGER János, *Halálnak halála* <http://miskolc.kerak.hu/Letoltes/Irodalom/SantaFerencIstena.pdf> [utolsó letöltés: 2013. márc.11.; POMOGÁTS Béla, *Példázat a sztoikus morárról*, Napút, 2002/8, 17–20.

9 POMOGÁTS, uo.

10 VASY Géza, *Sánta Ferenc*, Bp., Akadémiai, 1975, 69.

„Idegenség és válasz (*response*) összetartoznak, méghozzá oly módon, hogy az, ami idegen, kihívást jelent számunkra, mert kivonja magát a megközelíthetőség köréből, és még megértésünk határain is túllép.... Valójában az idegenséghez mint olyanhoz hasonlóképpen tartozik hozzá a jelen-nem-valóság, a távolság és a hozzáférhetetlenség, mint a múlthoz, amely nem ragadható meg másként, mint utóhatásaiban avagy az emlékezetben. Nem is arról van szó, hogy az idegen más-hol van, hanem inkább arról, hogy az idegen *máshol*ként határozódik meg” – fogalmaz Bernhard Waldenfels a *Felelet arra, ami idegen* című írásában.¹¹ Amennyiben az adaptáció felől közelítünk a témához, Gödrös Frigyes feldolgozása hűen követi a novella szerkezetét: a rabok első párbeszéde Cézanne 1895-ös Vollard rendezte gyűjteményes kiállításáról szól:

„Mindenesetre az ezernyolcszázkilencvenötös gyűjteményes kiállításán, melyet Vollard rendezett, már falon volt... Valamelyik balkáni király, talán a szerb... meg is kérdezte Vollard-tól, hogy: »Ez a maga mestere szép nőket egyáltalán nem tud festeni?«

A novella Vollard gyűjteményes kiállítását tartalmazó, fentiekben idézett szövegrészlet is azért fontos szöveghely, mert a Szinetár-rendezésben itt találkozunk először (amint az a későbbi szövegből is kiderül, a fogollyal együtt) az ör agressziójával, amikor is megrúgja az egyik rabot. *a Halálnak halálában* egy igen érdekes jelenséggel találkozhatunk. A természetábrázolás túlmutat leíró szerepén, és például a farönk-temető vagy a kivágott fák látványa belső narrációt „szül” azonnal a befogadói tudatban, még azelőtt, hogy ez a látvány az elbeszélésben is hangsúlyt kapva verbalizálódhatna a filmben. Ugyanakkor a két rab emlékezői tudatában felidézett Cézanne-képekről szóló beszélgetés – mivel a festmények maguk nem jelennek meg a filmkockákon, egyrésztől megmaradnak poétikus „szólam”-nak, ám többszöri búvópatakként való felbukkanásuk miatt már külön narratív betétként is funkcionálnak.

Cézanne festményei eredendően a Mester belső tudatvilágában képződtek meg elsőként, majd vászonra kerülve, művészi intencióval felruházva képekké váltak, megtestesültek, azaz – a beltingi logika szerint – antropomorf alakzatként konstituálódtak. Innen indul el a festmények „autobiográfiá”-ja, és legalább három szinten „él” tovább a művészet örökségeként: a.) múzeumok értékes műtárgyaiként; b.) festményalbumokban fényképpé merevedve; c.) a mindenkori személyes vagy közvetett (mediális-látens) befogadó észlelő-felidéző tudatában, emlékkÉPként (máshol-ként).

Jelen esetben ez utóbbival találkozunk. Kérdésként viszont fölmerülhet bennünk: a festményekről való beszéd, ami a rabok között folyik, a személyes emlékezetből nem emelkedik-e át a kollektív emlékezetbe? Mivel a festmények nemcsak

¹¹ Bernhard WALDENFELS, *Felelet arra, ami idegen* (ford. Tengely László) <http://www.c3.hu/~gond/tartalom/20/frawald.html> [utolsó letöltés: 2013. március 5.]

címükkel, hanem alakulástörténetükkel vannak jelen az elbeszélésben (a dialógusok releváns információkat közölnek a festményekről), ezért külön narratív betétként, hüpotüsziszként is működőképesnek bizonyulhatnak, ugyanakkor mégsem tekinthetjük őket annak, mert nem Cézanne-képek a fontosak, hanem csak a művészet mint szövegtárgy, amire a szereplők „rátalálnak”, hogy kiközökentsék a számukra már végessé szabott időt az elbeszélés időegészből.

Ezért még pontosabb talán, ha Hayden White *Annales*-fogalmaként írjuk le ezeket a szövegdarabokat: „Az Annalesek viszont úgy rögzítenek eseményeket, hogy nem jelölnek meg köztük semmiféle szükségszerű kapcsolatot, nem rendelkeznek jól azonosítható kezdettel és befejezéssel, fordulatokban bővelkedő cselekménnyel, központi narrátorral.”¹² White amellettt érvel, hogy az Annalesek is narratívák, csak hogy a fogalomnak nem a modern értelmében. „Az Annalesek nem rangsorolják az eseményeket, a történés jelentése nem merül ki a kezdet vagy a vég pillanatára való vonatkozásában, és nincs egy olyan központi tudat, mely az egységes jelentés letéteményesévé válhatna. Egy híres személyiség életéről csupán egyik és nem általánosítható módját képezik a történetmondásnak és a múlt megjelenítésének.”

Íme egy példa az elbeszélésből¹³:

Mindenesetre az ezernyolcszázkilencvenötös gyűjteményes kiállításán, melyet Vollard rendezett, már falon volt... Valamelyik balkáni király, talán a szerb... meg is kérdezte Vollard-tól, hogy: „Ez a maga mestere szép nőket egyáltalán nem tud festeni?”

*A másik rab – magasabb, csontosabb férfi – elkerült egy szál kék virágot a fűben.
– Bár király volt – igaza volt! Egyébként mi sem változik, mert ha úgy van, ahogyan én emlékezem, vagyis ha kilencvennégyben készült el a képpel, akkor nyugodtan szerepelhetett vele Vollard-ral kilencvenötben...*

– Mindenesetre szerepelt... – mondta a másik – de a Kártyázók-at kilencvenkötben festette, és ennek a befejezése előtt már kész volt a kép...

A másik felemelte a kezét.

– Tévedés...! A művész felesége kilencvennégyben készült el – de mesterünk kilencvenben kezdett hozzá, és erről nemcsak ő tett említést néhány levelében, hanem Choquet is így beszélt róla. Ami tehát megzavarhatta magát, az a négy esztendő volt, a kilencvenes témától a kilencvennégyes befejezéséig...

– Lehet... Így volna...?

– Egészen biztos...

A *Halálnak* halálában Cézanne képei felszabadulnak a filmkép konvergenciája alól, ugyanis csak a szereplők tudatában vannak csak jelen, ott képeződnek le,

¹² Hayden, WHITE, *A narrativitás értéke a valóság megjelenítésében* = H. W., *A történelem terhe*, Bp., Osiris, 1997, 19.

¹³ SÁNTA Ferenc, *Halálnak halála* = SÁNTA, *Isten a szekéren*, i. m., 339.

nem látjuk az idézett festményeket a filmekben, holott erre a film médiuma lehetőséget adhatna. Itt a képről mint a Hiány jelölőjéről is beszélhetünk egyben.

Van még egy nagyon érdekes dolog, amire – Belting nyomán – szeretném felhívni a figyelmet: ahol a rabok mennek, az valós hely, ahová viszont a képzeletük segítségével elvonulnak, elmenekülnek – lásd: festészet, filozófia, mélylélektan, természetismeret –, az egyfajta imaginált helynek tekinthető.¹⁴ Történetük, az írói optikának köszönhetően egyfajta anti-passióként jelentkezik a műben. A passió/passzió – szenvedés/szenvedély szemantikai párosa szépen kirajzolódni látszik Cézanne kódobálási passziója és a *Kártyázók* című festmény kapcsán.¹⁵

„Valamit azonban mégis elfelejtettem az előbb... mégpedig Cézanne-nal kapcsolatosan. Kódobálás, veder, bizonytalanság, kétség, aggodalom, magányosság, bánat, szomorúság és megaláztatás...? – Nézzen a nyolcszázkilencvennégyes Arckép-re! Aki kint a köveket dobálja, és nagy homloka a föld felé fordul – itt a képen, ó, istenem, nem megüli a jövő győzelmének ünnepét? Vagy ha úgy tetszik, a jövő győzelme bennem! Ez biztos! Ezt tudom! Ez diadal...! És akkor nem számít semmi! Ezt mondja a kép – vagyis kimondja a kép az örök és eltusolhatatlan, az elpusztíthatatlan és isteni erőt adó legnagyobb érvet: a bizonyosságot a jövő felől!

A fent idézett szövegrészlettel zárul a Szinetár-féle adaptáció is, amelyből két dolgot érdemes kiemelni. Az egyik, hogy a Sánta-szöveg két helyen is az ekphraszisz alakzatát hangsúlyozza („Ezt mondja a kép...”; „a kép kimondja...”), viszont konkrét képleírással nem, csak áttételes, az egyik szereplő szubjektív képolvasási javaslatával találkozunk.

A másik pedig az a morális Sánta Ferenc-i üzenet, amelyet egy későbbi, a vele készített 1990-es interjújában szinte szóról szóra megismétel, és ezáltal aláhúzza az író. Szakolczay Lajos a Sánta Ferencsel készített (közel húsz év után mégis nyilvánosságra hozott) interjújában olvashatjuk: – „Életművedben kitüntetett szerepet játszik az erkölcs. Most csupán a zseniális elbeszélésekre, a *Halálnak halálára* gondolok, amely gyakorlatilag azt sugallja, hogy fegyverrel szembenézni csak az erkölcs, a tudás, a műveltség erejével lehet. Az a két szerencsétlen fogoly, akik magasan fölötte álltak a hatalmat megtestesítő brutális örnek, valamilyen szerencse folytán megölhették volna fogvatartójukat – mégse tették. Azzal, hogy úgy vélték: a szellem valamiképp megsemmisíti a fegyverrel és különféle erőszakrendszerrel rendelkező hatalmat, mintegy a saját halálukat fogadták el.

¹⁴ BELTING, *i. m.*, 80.

¹⁵ Itt léphet be a képbe egy intermediális kapcsolat Minnelli: *A nap szerelmese* (*Lust for Life*, 1956) Van Gogh életét bemutató filmjével. Itt sem a festmények a lényegesek, hanem a zavart elméjű festő története, ahogyan Sántánál is sok szó esik a Mester öregkori kedvteléseiről.

Rosszul gondolom?” – „Nem. Ez pontosan így van. Ez a győzelem egyik fajtája. Az erkölcsi ember győzelme az erkölcstelenség fölött.”¹⁶

Így jutunk el a novella címének egyik szerzői értelmezéséhez, amelyben az ember morális győzelme jut abszolút érvényhez a világ amoralitásával szemben: „De megannyi vér és könny, veszített csata után is az ember győztes marad. Méltóságot fel nem adva, míg erkölcsi tudásunk, tisztességünk fölé emelkedhet mindenrontó erőnek, pusztító akaratnak, mely azt kívánná, hogy *haljunk meg halálunk előtt*. Reménytelen e kívánság: halálnak halálát teszi az ember végtelen nagy erkölcsi ereje.”¹⁷

16 SZAKOLCZAY Lajos, „A legkegyetlenebb napokban ott voltam, ahol a fegyverek ropogtak”; *Beszélgetés Sánta Ferencsel* = SÁNTA Ferenc, *Nemzet, hatalom, erkölcs*, Kolozsvár, Stúdium, 2009, 199–200.

17 SÁNTA Ferenc, *Kicsik és nagyok; Válogatott írások*, Bp., Népszava, 1982. [hátsó borító] kiem. az eredetiben: L. N.

Szöveg és kép a történeti kiállításokon*

Kiállítás és történeti tapasztalat

A múzeum helyét az a különleges „képessége” jelöli ki a kultúra intézményei között, hogy lehetővé teszi a történelmi tapasztalatot. A történeti kiállítások látogatóit azon érzés és meggyőződés kerítheti hatalmába, hogy közvetlen érintkezésbe lépnek a múlttal. Természetesen, nem minden múzeumlátogatás ilyen, csak az, amikor a múlt egy szelete meglepi, megrohanja az embert, pontosabban a „hatalmába keríti”.¹ Arról ismerni meg a jó történeti kiállításokat, hogy a látogatók tapasztalatának a részévé válnak. Ennek feltétele, hogy ne felmondják a történeti ismereteket és ne pusztá illusztrációi legyenek a történettudománynak, hanem meglepjék az látogatót, s valami új felfedezésére, meglátására késztessek. Gadamer és számos gondolkodó szerint csak ott beszélhetünk tapasztalatról, ahol valami új felismerése történik meg,² ami kiállítások esetében is azt jelenti, hogy a látogatónak át kell rendeznie addigi tudását. Amikor arról beszélünk, hogy a múzeumok a tanulás helyei is, leginkább erre érdemes gondolni, nem pedig a tudásátadás technikai módzataira. A múzeumi tanulás lényege, hogy „valami mint valami más”³ tárul elénk. Nem akkor beszélhetünk reflektált befogadásról, amikor fogalmi tudásunk készletét használjuk, vagy amikor új információval, adattal gazdagodik lexikális tudásunk, hanem akkor, amikor a látottak arra ösztönöznek, hogy gondolkodjunk és kérdéseket tegyünk fel magunknak, amikor úgy érezzük, muszáj újragondolni mindazt, amit eddig a kiállításon bemutatott témáról tudtunk.⁴

Az olvasó joggal vetheti a fentiek ellen, hogy nem csak a múzeumok képesek arra, hogy történelmi tapasztalatban részesítsék az embert. Történet[tudomány] i tanulmányok és előadások, regények, színházi előadások, képek, fotók és filmek is érintés közelbe tudják hozni a múltat, arra készthetnek, hogy eddigi tudásunkat átalakítsuk, hogy valamit másként lássunk. A történelmi regényekben megformált emberi sorsok a beleélő olvasás révén kelnek életre, a történelmi filmek

* A tanulmány a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával készült.

1 Frank, R. ANKERSMIT, *A történelmi tapasztalat*, Bp., Typotex, 2004, 28., 64.

2 Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, Bp., Gondolat, 1984, 248.; TENGELYI László, *Tapasztalat és kifejezés*, Bp., Atlantisz, 2007, 284.

3 TENGELYI, i. m., 37.

4 Uwe Christian DECH, *Sehenlernen im Museum. Ein Konzept zur Wahrnehmung und Präsentation von Exponaten*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2003, 41.

és képi ábrázolások esetében pedig sokan érezhetik közvetlenebbnek a múlthoz kapcsolódás lehetőségét, ugyanis nem kell legyőzni a nyelvi közvetítettséget. Ugyanakkor néhány lényeges különbség mégis a múzeumot teszi a történetiség kitüntetett őrző helyévé. A kiállításokon nemcsak a szövegek, a képek, az illusztrációk, a másolatok és az installáció segítségével elevenedik meg a múlt, hanem mindenekelőtt az eredeti tárgyak révén, melyek aurával rendelkeznek, vagyis képesek elvarázsolni a látogatót. Mégpedig azért, mert azáltal teszik lehetővé történeti tapasztalatot, hogy „tanúi” voltak elmúlt koroknak és életeknek, s ezért képesek földézni a kort, amikor készültek. Az aura olyan megszólító erővel ruházza föl e tárgyakat, amely elől nem nagyon tudnak kitérni a látogatók.⁵ Fontos különbség az is, hogy míg a felsorolt közvetítő műfajok esetében csak egy vagy több érzékszervet kell használnunk, addig a múzeumok kiállításai valamennyi érzékszervünkre számítanak. A regényeket olvassuk, a képeket látjuk, a filmeket és a színházi előadásokat látjuk és halljuk. Előfordul az is, hogy az orrunkra és a mozgásunkra is számítanak a rendezők. A kiállításokon azonban olvasunk, látunk, hallunk, tapintunk, szagolunk és mozogunk, sőt néha még az ízlelésnek is szerep jut.

De nemcsak az érzékelés komplexitása miatt tekinthető nagyon összetettnek a történeti kiállítások befogadása, hanem azért is, mert jelentésszándékok sokaságának eredőjeként születik meg a jelentés. A rendező a kiállítással üzenetet szeretne átadni a látogatónak, egy múltértelmezést kínál elfogadásra. A koncepció, a látvány és a szövegek révén teszi meg javaslatát. Ugyanakkor a nézőknek is megvan a maga előzetes elképzelése a bemutatott témáról. S bár tapasztalatra csak akkor tesz szert, ha tudását módosítania kell, ugyanakkor az is bizonyos, hogy nem veszítheti el mindazt, amit korábban tudott, különben nem tudná az újat mihez kapcsolni, arról nem is beszélve, hogy ebben az esetben önmagát is elveszítené, s kénytelen lenne a személyisége védelmét biztosító sémákhoz nyúlni. Végül nem szabad elfeledkezni arról sem, hogy önálló jelentéspotenciállal rendelkeznek a tárgyak is. A kiállítás rendezője a saját elképzelése szerint válogatja ki és a szándékolt üzenetnek megfelelően interpretálja a kiállítási objektumokat. Mindez azonban nem jelenti azt, hogy teljes mértékben uralja a kiállított történeti emlékeket,⁶ hogy ki tudná zárni vagy meg tudná tiltani, hogy a tárgyak és a látogatók ők megkerülve lépjenek kapcsolatba egymással. Lehet, hogy a rendező egy cserépedényt azért állított ki, mert azt szerette volna bemutatni, hogyan tárolták egy adott korban a gabonát, a látogatót viszont különleges formája, szépsége vagy monumentalitása ragadja meg. Amikor Frank Ankersmit a történeti tapasztalatot elemezve arról ír, hogy a történelem egy szelete úgy tör rá az emberre, hogy passzív alávetettségre kényszerít,

5 Walter BENJAMIN, *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában* = W.B., *Kommentár és prófécia*, Bp., 1969, 305–311.

6 Vö. Bernhard GRAF, Heiner TREINEN, *Besucher im Technischen Museum, Zum Besucherverhalten im Deutschen Museum München*, (Berliner Schriften zur Museumskunde, Bd.4), Berlin, 1983.

ríti,⁷ azaz nem tud kitérni a hatása elől, akkor ez nem azt jelenti, hogy a látogatónak minden aktivitásáról le kell mondania. Nem. Inkább arról van szó, hogy a látottak hatására a néző kénytelen foglalkozni a hirtelen rátörő múlttal, miközben ismereteit és tudását használja, kiegészíti és átformálja. A látogató korábbi tapasztalatai, tudása és érdeklődése alapján átléphet a rendezői szándékon, és azt veszi észre, azt fedezi föl, ami a számára fontos és jelentéssel. Mindez összefügg a történelmi tapasztalat kettőségével. Arról van szó, hogy nem csupán a történelem egy eseményéhez vagy szeletéhez kerülünk közel, hanem önmagunkhoz is, pontosabban magunkról is újabb tapasztalatot szerzünk. A történelmi tapasztalat tehát „önmagunk megtapasztalásának jellegét is ölti”.⁸ Ugyan David Freedberg a képtárak kapcsán fogalmazta meg kritikáját, hogy elfojtják a látogatók érzéki vágyait, helyette művészettörténeti ismeretek átadására törekszenek, s az élet kategóriái helyett a művészettörténet és művészetelmélet kategóriáiba kényszerítik bele a nézőket,⁹ megállapítása azonban a történelmi kiállításokra is igaz. Történelmi ismereteket adnak történettudományi kategóriákban. Pedig az emberi megismerés konstitutív eleme a személyes érdeklődés, épp ezért a kiállítások rendezőinek is számolnia kell vele. Ha az objektivitásra törekvés hamis bővületében csak történelmi tényeket akarnának bemutatni, a kiállítások nem tudnák módosítani a látogatók tapasztalatait. Sőt, könnyen elveszíthetik a létrehozásuk szükségszerűségét biztosító alapjukat is, azt a lehetőséget, hogy üzenetüket beleszöjék a kultúrába. Úgy tűnnének el, hogy senki sem venné észre. A két tapasztalat (történelmi és ön) összefonódása biztosíthatja csak, hogy a kiállítás által megnyíló világ kulturális tapasztalattá váljon, vagyis egyszerre legyen személyes és közösségi. Ha csak személyes tapasztalat lenne, érdektelen maradhatna, ha csak közösségi, élettelen. Ebben az értelemben elmondhatjuk, hogy a múzeumok minden látszat ellenére továbbra is a „Bildung” intézményei, eredményesen közvetítenek a személyiség és a kultúra között. A jó kiállítások lehetővé teszik látogatók számára, hogy időben vagy térben távoli világokban felismerjék a sajátot és az idegent, pontosabban megtanulhatják, hogy mértékkel és nyitottan közelítsenek az idegen felé. Igaz ugyan, hogy egyre fontosabb szerepet kap a kiállításokon az élmény és a szórakozás, ugyanakkor a történelmi kiállítások továbbra is hidat vernek információ és személyes élmény, tény és tapasztalat, adat és jelentés között. Létrehozzák azt a közvetítő formát, amely révén elérhetjük a világot (benne a múltat) és önmagunkat.

De miért fontos a tapasztalat? Miért ne elégedhetnénk meg azzal, hogy a történelmi kiállítások gazdagítják a tudásunkat, újabb információkat adnak, és újabb adatokkal bővítik ismereteinket? Ha csak ennyit adnának, akkor is megfelelnek a tanulásfolyamat két fontos követelményének: bővítik és optimalizálják a tudást. Bővítik, vagyis gyarapítják, optimalizálják, vagyis az új információk alapján újra-

7 ANKERSMIT, *i. m.*, 64.

8 ANKERSMIT, *i. m.*, 65–68.

9 David FREEDBERG, *Az ábrázolás hatalma: válasz és elfojtás*, Athenaeum, 1993/4, 223., 229.

rendezik.¹⁰ A kiállítások azonban ennél többet adhatnak. Azt, hogy a befogadás során megszülető tapasztalat valaminek a belátásához juttassa el a látogatókat. Minden bizonnyal volt valami előzetes tudása a bemutatott témáról, melyet a kiállítás vagy megerősített, vagy megcáfolt, vagy azt látta be, hogy tudása megalapozott vagy azt, hogy hiányos, téves. Ez utóbbi esetben el kell állnia attól, amiben eddig hitt. Tapasztalat ugyanis – ahogyan volt már róla szó – csak akkor jön létre, ha elvárásainkban és előzetes feltevéseinkben csalódnunk kell. E váratlanság és csalódás azért is fontos, mert nem engedi, hogy hiteink dogmává merevedjenek, hanem nyitottá tesz újabb és újabb tapasztalatokra, szabaddá tesz, képessé arra, hogy, ha kell, felülbíráljuk tudásunkat, hiteinket és előítéleteinket. Ez teszi lehetővé azt is, hogy a történeti múltban ne csak azt vegyük észre, ami összeköt, hanem azt is, ami elválaszt, s hogy „ne az általános törvényszerűség esetét keres(sük), hanem valami történetileg egyszerűt”¹¹ és ekkor leszünk képesek arra is, hogy belássuk, ne uralkodni akarjunk a történelmen, hanem megérteni a maga másságában és megismételhetetlenségében.

Kérdés ugyanakkor, hogy mi történik akkor, ha a kiállítás nem okoz meglepetést, nem keresztezi elvárásainkat? Vajon ekkor is tapasztalatról beszélhetünk-e? Bár elismerve, hogy minden bizonnyal arra fogunk emlékezni, amikor valami újat, pontosabban valamit másként fedeztünk föl, de a tapasztalatszerzés lehetőségét az utóbbi esetben sem kellene eltagadnunk. Legalábbis abban az eset biztosan nem, amikor a tárgyak esztétikai ereje ragad el bennünket. Ekkor is tapasztalatra teszünk szert, csak másfélre, mint az előbbi esetben. A múzeumokat úgy is szokás emlegetni mint a látni érdemes dolgok tárházát. A kiállított tárgyak ugyanis nemcsak ismeret- és dokumentumértékkel rendelkeznek, hanem esztétikaival is. S ez az érték, a műtárgyak szépsége, különlegessége és formája elviheti a figyelmet a kiállítás által fölített kérdésről és üzenetről. Merleau-Ponty beszél a tapogató látásról, amikor nem a kezünkkel, hanem a szemünkkel tapogatjuk le a tárgyat.¹² Erre főképp azok a műtárgyak képesek, amelyek nincsenek teljesen alávétve a kurátor által kreált jelentésstruktúrának. A tapasztalatok szerint a látogatók azok előtt a tárgyak előtt állnak meg hosszabban, töltenek el több időt, melyek nincsenek túlinterepreálva, melyek jelentése a szövegek és az installálás révén nincs rögzítve.¹³ Ez a tapogató látás, ez az érzékelés azért vezethet tapasztalathoz, mert más tárgyak látványát, emlékét idézheti föl. Hol is láttam már ilyet, kérdezi a látogató. S az emlékkép felidézése és a közben elvégzett összehasonlítás reflektálttá teszi a szemlélést és a kiállítás érzéki befogadását. A tárgyak önálló életre kelése, a kurátor által megszabott kontextusból való kilépésük lehet bosz-

10 Armin NASSEHI, *Was wissen wir über das Wissen? Vortrag auf dem Symposium Szenarien der Wissensgesellschaft*, München, 2000, 3.

11 NASSEHI, *i. m.*, 3–6.

12 Maurice MERLEAU-PONTY, *A látható és a láthatatlan*, Athenaeum, 1993/4, 31.; ANKERSMIT, *i. m.*, 85.

13 Vö. GRAF, TREINEN, *i. m.*

szantó a múzeumi szakemberek számára, hiszen nem azt látják meg a látogatók, amit a kiállítás rendezői szerint látniuk kellett volna. Azonban nem bosszankodniuk kellene ezen, hanem tapasztalattá alakítani e csalódást.

Szöveg és/vagy kép a kiállításon

A kiállítások vissza-visszatérő kérdése, hogy szövegekkel vagy képekkel kell-e inkább történelmi tapasztalathoz segíteni a látogatót. Fontos kérdés az is, hogy a szöveg legyen-e az elsődleges vagy inkább a látvány,¹⁴ vagyis inkább ismeretátadás-e a cél, vagy lenyűgözni a látogatót. Ebben az esetben a látványt úgy is lehet érteni, hogy a rendező és a látványtervező képet formálnak a térből, a tárgyakból, az installációból és a szövegfoltokból. További fontos kérdés, hogy a kiállítás megtekintése erősen irányított legyen-e, a tárgyfeliratoktól a bemutatási módig minden a kurátor által megfogalmazott célt szolgálja-e, vagy hagyjuk-e meg a látogató szabadságát és a kiállítás szándékolt jelentése csak egy legyen a lehetséges jelentések közül? A jelentés uralma mind a didaktikus szövegek, mind a látvány révén megvalósítható. Ugyanakkor a szöveg vagy a kép/látvány dominanciája sokat elárul arról, hogyan gondolkodik a kurátor a kiállítások céljáról és a tárgyak státuszáról. A szöveg és a kép/látvány sokféle használati módja összefügg azzal, hogy a tárgyakban és a kiállításokban sokféle erő és hatásmechanizmus egyesül, melyek különböző befogadói magatartást váltanak ki a látogatókban. Harris Shettel szerint a tárgyak hatásmechanizmusa három „tulajdonságuk”-hoz kapcsolódik. Az első a vonzóerejük (Attracting Power), amely egy tárgy vagy kiállítás azon képességét jelöli, hogy képes-e a tekintetet odavonzani, képes-e látogatót arra készíteni, hogy mielőbb belépjen a kiállítóterbe vagy odalépjen egy tárgyhoz. A második a megállítóerő (Holding Power), amely abban mérhető, hogy mennyi időt szán a látogató a kiállításra, a tárgyra és a szövegekre. A harmadik a tanító vagy kommunikációs képességük (Learning Power), amely a kiállítások és a tárgyak azon potenciálját mutatja meg, milyen hatékonyan tudják átadni a tudást.¹⁵ A kurátorok a kiállítást elsősorban a tárgyak attraktív vagy tanító erejére építik. A megállító erő mind az előbbihez, mind az utóbbihoz kapcsolódhat. A kiállítások rendezőinek lényegében aközött kell döntenie, hogy elvarázsolni vagy tanítani szeretné-e a látogatót.

Ha a kiállítás rendezője a tanítást tűzi ki célul, akkor üzenetét, s a fontosnak, szükségesnek tartott tudnivalókat és információkat elsősorban szövegek segít-

14 Vö. VÁSÁROS Zsolt, *Kiállító-tér, Múzeumi tárlatok kézikönyve*, Szentendre, Szabadtéri Néprajzi Múzeum, Múzeumi Oktatási és Képzési Központ, 2010, 125.

15 Harris H. SHETTEL, *An Evaluation of Existing Criteria for Judging the Quality of Science Exhibits*, Curator, 1968/11, 137–153.; Harris H. SHETTEL, *Exhibits: Art form or Educational Medium?*, Museum News, 1973/9, 34., 36., 40.; Vö. Manfred TREML, *Ausgestellte Geschichte*, Bernd SCHÖNEMANN, Uwe UFFEMAN, Hartmut VOIT, Hg. *Geschichtsbewusstsein und Methoden historisches Lernens*, Weinheim, Deutscher Studien Verlag, 1998, 201–202.

ségével igyekszik átadni. Azt feltételezi, hogy a látogatókat főleg a tudásvágyuk hozza be a múzeumba, és a kiállítás megtekintése során az eszük és nem az érzékszerveik uralma alatt állnak. Ezen elképzelés szerint múzeum elsősorban oktatási hely és épp ezért jó tanár módjára semmit sem szabad a véletlenre bízni. A rendezőt nem érdekli a látogatók szabadsága, sokkal inkább az, hogyan tudja elérni, hogy az általa javasolt gondolati útvonalat járják be.¹⁶ Eszerint a kiállításnak olyannak kell lennie, mint egy jó ismeretterjesztő előadásnak vagy könyvnek. E kiállítástípus modellje a tankönyv, amelyben nem lehet csak úgy előre lapozni, mert benne minden logikusan és egymásra épülő módon van elrendezve. Az oktatást, a tanítást és az ismeretterjesztést célul tűző kiállításokon általában hosszú szövegekkel találkozhatunk. A rövid szövegek ugyanis e felfogás szerint olyanok, mint a nem eléggé szigorú tanár, hagyják, hogy elkóboroljon és a saját feje után menjen a diák/látogató. E kiállítási módot kétféle kritika szokta érni. Egyrészt a kritikusok hiányolják a szabad választás lehetőségét, ami azért fontos, mert a látogató csak abban az esetben tudja a kiállításon bemutatott történelemben a saját történetét beleszőni, ha az előbbi nincs túlinterepreálva és nem egy zárt tudományos rendszer múzeumi alkalmazásáról van szó, vagyis ha vannak a kiállítás jelentésstruktúrájában üres helyek, melyeket a látogató tölthet ki és van helye a személyes érintettségnek, a saját gondolatoknak. A túlságosan zárt értelmezés és a tárgyak jelentésének rögzítettsége nem engedi belülré kerülni a látogatót. Kívül marad a történeten, s úgy nézi a kiállítást, ahogyan az egyszeregyet tanulta. Másrészt azért bírálják e kiállítástípust, mert a múzeumot nem tekinti a kultúra önálló jelentésalkotó tényezőjének, ugyanis ebben az esetben a rendező nem a tárgyaktól bontja ki a jelentést és a kiállítás üzenetét, ezek csak illusztrálják a történelemlékönyveket, s ezzel megfosztja aurájától a műtárgyakat.¹⁷ Joggal lehetne olvasó-múzeumról beszélni, mert a tablók és a tárgyfeliratok azt a funkciót töltik be, amit tankönyvekben a szövegek, a tárgyak pedig a megértést elősegítő illusztrációk és az elvont összefüggéseket szemléltető ábrák.¹⁸

Ha tárgyak hatására épül a kiállítás, ha az installáció és a szövegek feladata, hogy megszólaltassák ezeket és párbeszédet hozzanak létre a kiállított történeti emlékek és a látogató között, akkor a látvány kerül előtérbe és az interpretáció főleg az installáció és a képek segítségével történik. E felfogás minden bizonnyal többek között arra a romantikus toposzra megy vissza, mely szerint a

16 Vö. GRAF, TREINEN, i. m.

17 Viktoria SCHMIDT-LISENHOF, *Historische Dokumentation – zehn Jahre danach = Die Zukunft beginnt in der Vergangenheit*, Giessen, Historisches Museum der Stadt Frankfurt am Main 1982, 333.

18 BORBER, Jochen, *Thesen zur Kulturpolitik in Museum* = Ellen SPICKERNAGEL, Brigitte WALBE, Hrsg. *Das Museum. Lerort kontra Musentempel*, 1976, 68; Jutta HELD, *Bourgeoisier Bildungsbegriff und historische Aufklärung* = Detlef HOFFMANN, Almut JUNKER, Peter SCHIRMBECK, Hrsg. *Geschichte als öffentliches Ärgernis oder: Ein Museum für die demokratische Gesellschaft*, Frankfurt am Main, 1974, 275.

szövegek csak zavarhatják a művészeti alkotások befogadását, a művészetnek ugyanis nincs rajta kívül álló célja.¹⁹ Természetesen a történeti kiállításokon nemcsak műalkotások vannak, de az installáció és a többi eszköz is arra bízathatja a látogatókat, hogy elsősorban látni érdemes tárgyként tekintszen a vitrinekben láttokra. Úgy nézzen rájuk, mintha műalkotások lennének és hagyja, hogy a látottak mögött megszülessen a láthatatlan. A látható ugyanis nem adott, hanem úgy születik meg.²⁰ Amikor a tekintet megpillantja a tárgyat, végigsiklik a felületén, letapogatja a formát, meg-megáll egy-egy részletnél, majd újra egészként fogadja be, aközben megszületik az, amit nem a szem lát. A kiállított fotókon felnagyítva lehet látni a tárgyakat vagy egy-egy részletüket, s ezáltal úgy érezhetik a szemlélők, hogy a közvetlen közelükbe, tapintás közelbe kerültek. A 3D-s ábrázolások pedig már virtuális másolatoknak tekinthetők. Azok a kiállítások, amelyek szívesen hagyatkoznak a látvány erejére, minden bizonnyal abból indulnak ki, hogy a képek közvetlenebbül hatnak az érzelmekre és általuk olyan is elmesélhető, amit szavakkal nem lehet elmondani. E kiállítási módot könnyen érheti az a kritika, hogy hagyja magát a könnyebb megoldás irányába elcsábítani. Ugyanis sokkal könnyebb érzéki-érzelmi hatást kiváltani, mint elgondolkodásra vagy értelmes vitára készíteni a befogadókat. Megfogalmazódhat az a vád is, hogy kizárólag a tárgyak esztétikai erejére számítanak, miközben lemondanak arról, hogy a bennük rejlő információkat kiszabadítsák és dokumentumként, a korabeli világ „tanúiként” jelenjenek meg, s idézzék fel a világot, ahonnet származnak.

Az egyik felfogás szerint tehát a múzeumok és a kiállítások kitűnő oktatóhelyek, hiszen itt nemcsak a múlt értelmezéséhez szükséges tudás áll a rendelkezésre, hanem az eredeti tárgyak is, melyek dokumentumként közvetlenül jeleníthetik meg, tehetik elérhetővé és megtapasztalhatóvá a múltat. S bár „a történelmet nem lehet kiállítani”, de „a tanújeleit és a képeit” igen.²¹ A másik szerint viszont alkalmatlanok a kognitív tanulás számára, mert a tárgyak esztétikai értéke vagy formája, magukhoz vonzza a tekintetet és ezzel elzárja az utat a belátáson és a megértésen alapuló tanulás elől. S amikor a múzeumban a múlt kiállítják, akkor elkerülhetetlenül művészi alkotás és fikció lesz belőle.²²

E leírásból könnyen tűnhet úgy, hogy nincs átjárás a kétféle felfogás és a kétféle kiállítási mód között. Természetesen csak a probléma megvilágítása miatt életem ki a különbségeket, valójában inkább ideáltípust testesítenek meg, mert

19 Peter SCHNEEMANN, *Das ausgestellte Wort: Zum Umgang mit Texten im Museum* = Hubert LOCHER, Beat WYSS, Bärbel KÜSTER, Angela ZIEGER, Hg. *Museum als Medium – Medien im Museum, Perspektiven der Museologie*, München, Verlag Dr. C. Müller-Straten, 2004, 28–29.

20 Vö. MERLEAU-PONTY, *i. m.*, 31.

21 Christoph STÖLZLÖT idézi Gottfried Korff. Gottfried KORFF, *Lässt sich Geschichte muselisieren?*, *Museumskunde*, 60(1995), 18.

22 Wolfgang ERNST, *Das historische Museum, Über die Kunst, die Unausstellbarkeit der Vergangenheit dennoch zu zeigen*, *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften*, 1991/2, 27.

a gyakorlatban nagyon is elmosódnak a határok, még ha a kiállítás rendezője láthatóan inkább az egyik elképzeléshez vonzódik is. Minden bizonnyal mindez összefüggésbe hozható azzal, hogy a tárgyaknak egyszerre van forrás és kiállítási értéke.²³ S ezeket nem lehet egymástól elválasztani, mert a forma is, amely felkelti figyelmet, történeti. A tárgyak első rangú források a történetírás számára, olyan dokumentumok, amelyek az írás nélküli korok esetében az egyetlen lehetőségként jelentik arra, hogy valamiképp el tudjuk képzelni a múltat. Az írásbeliség megjelenése utáni időkből származó tárgyak révén pedig olyan tudáshoz juthatunk, amilyenre a szövegek révén nem. Nádas Péter *Évkönyv* című könyvében nagyon szemléletesen örökíti meg a tudást, amit a tárgyak rejtnek. Gombaszögön egy régi házat vásárolt, melyet fel kellett újítania. Beszerezte a tapasztáshoz szükséges anyagokat és elkezdte a munkát. „Amint megtettem az első mozdulatokat, s kenni kezdtem a tenyeremmel a finom, de idegen illatú sarat, a tenyerem csúszása alatt éreztem meg azt az ismeretlen kezét, amely ezt a szénapadlást évekkkel, évtizedekkel ezelőtt rendesen és szakszerűen fölsarazta. Miként az őskori lelet. Csúszott a tenyerem a tenyerének negatívján. Tenyerem párnája tenyerének helyére illeszkedett. Libabőrös lettem a régvolt tenyérpárna érzésétől. (...) A tanulásnak ilyen mélységesen mély élményével még soha nem ajándékozott meg a sors. (...) Azon voltam, hogy úgy tegyem a dolgom, ahogyan ő tenné.”²⁴ Nádas által leírt tapasztalat olyan tapasztalat, amit egy jó múzeumban is meg lehet szerezni. Akár a szem, akár a tenyér, akár az ujjhegy segítségével. S mit tapasztalhat meg a látogató? A műveletet, ahogyan elkészítették a tárgyat. S ennél többet is, bővíthet az életről való tudása is, arról az életről, amihez a tárgy és az egyszer és egykor volt tenyér tartozott és arról az életről is, amiben ő maga él. Egy ma már nem ismert művelet közben kitapintja a múltat és a jelent. A művelet megisméltelése, a forma körültapintása révén megelevenedik az egykor volt élet, és rálát a mára, amikor már hiányzik e művelet vagy más módon végzik el e munkát, más anyagokkal és más eszközökkel. Vajon száz év múlva érzékelhető és megtapasztalható lesz-e még az a művelet, amit ma már a személytelen, semleges nyomokat hagyó gépek végeznek el a kéz helyett? Úgy gondolom, a tárgyak mindig rávallanak az emberre, aki készítette és díszítette, és az életszemléletre, ahogyan használták. Az eredeti kérdésre visszatérve a fentiek alapján beláthatjuk, hogy a határ nem olyan éles a kétféle gondolkodásmód és prezentációs eljárás között, mint ahogyan eleinte gondolhattuk.

Annál is kevésbé, mert a tárgyak önmagukban nem léteznek, csak már értelmezve. Amint kiássák őket a földből, amint napvilágra kerülnek egy sírkamrából, amint elhagyják a műhelyt, ahol készítették, s amint bekerülnek egy gyűjteménybe, egy múzeumba, tárgy és értelmezés szétválaszthatatlanul összefonódnak.

23 Walter HOCHREITER, *Vom Musentempel zum Lernort, Zur Sozialgeschichte deutscher Museen von 1800–1914*, Darmstadt, 1994, 214–216.

24 NÁDAS Péter, *Évkönyv*, Bp., Szépirodalmi, 1989, 96–97.

A reneszánsz studiolo-kban és Wunderkammere-kben kiállított természeti tárgyak a világ rendjét mutatták meg. A dicsőség csarnokaiban látható portrék áhítatot ébresztettek a nagyság és a nagy tettek iránt. A Musée Napoléon rabolt műkincsei a franciák és Napóleon iránti csodálatot kívánták előidézni. A 19. században születő nemzeti múzeumokban bemutatott emlékek pedig a nemzeti összetartozás érzését ébresztették fel és a nemzet önünneplésének a részesévé tették a látogatót. Mindegyik esetben szerepet kapott a fogalmi megértés (ismeretek a természetről, a nagy emberek tetteiről, a műkincsek értékéről és a nemzet történelméről), az érzelmek (gyönyörködés a természet rendjében, a fenséges lenyűgöző hatása, a büszkeség, a közösséghez tartozás öröme és biztonsága) és szimbolikus jelentés (a világban rend uralkodik, mit kell nekem tennem, mi vagyunk a legdicsőségesebb nemzet, kötelességem van a nemzetem iránt). Fogalmi megértés, érzelmi hatás és szimbolikus jelentés akkor is és ma is egyszerre jellemzik a kiállított tárgyakat, ezért lehet a múzeumok esetében érzéki tanulásról beszélni. Értelem és látvány, szöveg és kép nem áll szembe egymással. Annál is kevésbé, mert maga a nyelv az imagináció kitüntetett helye. S a kiállítási szövegek egy része is beindíthatja a képzeletet és beleélő olvasásra csábíthatja az olvasót, aki előtt megjelenik annak a képe, ami nincs jelen, szemmel nem látható, füllel nem hallható... Vagyis a szövegben ott a kép. És fordítva is igaz. Ha meg akarjuk osztani, amit egy kép láttán érzünk, gondolunk, a szavakhoz folyamodunk.²⁵ Kép és szöveg e szoros összetartozása arra figyelmezteti a kiállítások rendezőit, hogy a kép nem steril illusztráció, hanem önálló jelentéssel rendelkező értelmező kiállítási elem, a szöveg pedig szintén nem pusztán leírja a képet, hanem értelmezi. Mindez azt is jelenti, hogy kettőjük kapcsolata soha nem lehet redundáns, egy képleírás és egy szöveg illusztrálása mindig értelmezés. Épp ezért a jó kiállításokon a szöveg és a kép erősítik egymást. Az általuk külön-külön fölébresztett képzelet közösen hoz létre egy teremtett, elképzelt és a kiállítás megtekintése során megtapasztalható világot. A szöveg világa és a tárgyakban rejlő világ között nincsenek határok, hanem összeolvadnak, valahogyan úgy, ahogyan egy nagyméretű képet megvilágító lámpák fényei. A közös ponton találkozó fénysugarak nem meghúzzák, hanem eltüntetik a határvonalat.

Az előbb leírt egyensúlyi állapot azonban talán csak elméletileg lehetséges, vagy abban az esetben, ha a tárgyak, a szövegek és a látvány közös eredője egy olyan kiállítás, ami már-már műalkotásnak tekinthető. A kiállítások többsége, hol a szövegekre épít, még akkor is, ha tárgyak sokaságát állítja ki, mert tanítani akar, hol a képekre és a látványra, amikor az érzelmeinkre akar hatni. Ugyanakkor olyan kiállítás a tapasztalatom szerint nem létezik, amely csak oktatna. Egyszerűen azért, mert a szöveg nem tudja megakadályozni, hogy ne kelljenek önálló éltre a

25 S nyelv elsődlegességének a kérdéséhez lásd. Gottfried Boehm, *A kép hermeneutikájához*, Athenaeum, 1993/4, 90–91.

tárgyak. Épp ezért a kiállítás nézése során néha nagyobb szerepe van az érzékelésnek, mint a kognitív megértésnek.²⁶ Ez az oka annak is, hogy a szép tárgyak még a koncepció nélküli kiállításokat is elviszik. A látogatók meg-megállnak egy-egy különleges tárgy előtt, s elfeledkeznek arról, hogy hiányzik az összefüggés, ami a tárgyak aktuális jelentését megadná. S szomorú, hogy épp ezért kiállítások sohasem bukhatnak meg, nem úgy, mint egy színházi előadás, az önálló életre kelő tárgyak megmentik a bukástól. A tárgyak fölidéző, múltat megelevenítő ereje és az aurája akkor is kiszakíthatja a látogatót, ha a rendező megpróbált mindent a koncepciójának alárendelni. Példa lehet rá a Petőfi-házban 1948–49-ben berendezett kiállítás.²⁷ A rendezőknek az volt a szándéka, hogy Petőfi életét egyetlen motívumra szűkítsék le: március 15-re. A forradalom Petőfijét „emberfeletti” nagyságú portrék és ünnepélyes drapériák idézik meg. A lelkesültség, a hevület azonban az 1909-ben fölépített kiskőrösi szobában meghatódottságba vált át.²⁸ A rendezők nyilvánvalóan azért nem bontották le, mert általa könnyen lehetett láthatóvá és átélhetővé tenni az ideológiát, hogy a szegény, elnyomott népből uralkodó osztály lett. Petőfi felemelkedése a nép felemelkedését szimbolizálta és a kommunista pártot hivatott hitelesíteni, akinek vezetői és tagjai „a néppel tűzön-vízen át” kitaranak. Ugyanakkor a változatlan installáció és a meghatódás kontinuitást teremt a megtagadott és megsemmisített társadalmi rendszerrel. 1909-ben éppúgy elérzékenyült a tudósító, ahogyan 1949-ben.²⁹ Vagyis a látvány és a tárgyak kivonhatják magukat a rendezői értelmezés alól, aki a tárgyakhoz meghatározott jelentést rendelt. Mi azonban örülhetünk ennek, hiszen ez azt jelenti, hogy az értelmezés soha nem lehet teljes, mindig lesz egy rés, amire nem gondolt a rendező. S mindig lesz majd olyan személyes motívum is, amely miatt a látogató leválik a fölkínált értelmezés fonaláról. A Petőfi-kiállítás kudarcot vallott, mert nem tudta uralni az értelmezést. Nem véletlenül. Nem lehet ugyanis kisajátítani a tárgyak jelentését, mert nem lehet kisajátítani az összes kontextust sem, amelyek révén megszületik a jelentés. A kontextusok ugyanis végtelenek.

Az érzelem vagy az értelem vezérelte kiállítások különbségére a 70-es évekbeli auschwitz-i és mai buchenwaldi kiállításokat lehet példák felhozni. Auschwitzban érzelmi hatásra törekedtek az emlékhely rendezői, arra, hogy a minden emberi képzeletet meghaladó kegyetlenség bemutatásával megdöbbenésük a látogatókat. Épp ezért a kiállítás meghatározó tényezőjévé vált a számszerűség. A barakkokban föllállított vitrinekben halmokban álltak a szemüvegek, a hajtincsek,

26 DECH, *i. m.*, 41.

27 Vö. KALLA Zsuzsa, *Irodalmi relikviák, világi ereklyék (A Petőfi-kultusz tárgyai)* = KALLA Zsuzsa szerk. *Tények és legendák – tárgyak és ereklyék*, Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum, 1994, 67–90.

28 KALLA, *i. m.*, 88.

29 A Petőfi Házat meglátogató újságíró megdöbbenésére a kiskőrösi szoba, s Petőfi és a Messiás közti hasonlóság jut eszébe, mind a kettő istállóban született. SZILÁGYI Géza, *A Petőfi-ház*, Az Újság, 1909. november 5., 2.

a bőröndök, a nemesfémből készült fogtömések és sok egyéb tárgy. A látogatás a filmteremben ért véget, ahol a tábor felszabadításakor készült film forgott folyamatosan. Csont sovány emberek, halottak, embertelen körülmények, fürdőnek álcázott gázkamrák és a krematórium: a pusztulás és szenvedés végtelenített képei. Az 1991-ben újrarendezett buchenwaldi kiállítás viszont nem megdöbbeneti akar, hanem elgondolkodtatni, nem az érzelmekre hat, hanem az értelemre, nemcsak emlékezni akar, hanem feldolgozni a múltat. Az egyik kiállítási egységben egy hosszú vitrin áll, rajta gombok és egyéb ruhatartozékok sora. Úgy, ahogyan a foglyok állhattak sorba a tábor udvarán. A látvány minimalista, megfejtéséhez szükség van értelmező műveletre, hogy a látogató ráébredjen minden gomb egy kabáthoz tartozott, minden kabát egy emberé volt. Az értelmezés szükségessége nem teszi lehetővé a gyors, s épp ezért könnyen múló érzelmi hatást.

A szöveg és a kép uralma

A múzeumok a 68'-as események után kénytelenek voltak újra feltenni maguknak a kérdéseket, miért is vannak a világon, mi a céljuk és a feladatuk. Mi az a társadalmi szerepvállalás, ami létüket igazolja? Nem ez az első eset, amikor a múzeumoknak meg kellett határozni önmagukat. A 20. század elején az általuk uralt területet kellett kijelölni, s nem nagyon foglalkoztak a társadalmi különbségekkel. Ugyanis nem a társadalomban, hanem a kultúra rendszerében kellett megtalálniuk a helyüket. Egészen a 60'-as évekig a magas kultúra és a magasabb társadalmi rétegek intézményei voltak. Csak a 60'-es évek végétől kezdve figyelhető meg nyitás az alsóbb társadalmi osztályok felé [Kultúrát mindenkinek!].³⁰ A szocialista államokban már sokkal korábban megfigyelhető e „nyitás”, a kultúra azonban csak egy ideológiai szűrőn át juthatott el a munkásosztályhoz és a belőle származó értelmiséghez. Ugyan látszólag hasonló volt törekvésük, hogy a kultúra gyümölcsseit mindenki élvezze, valójában a célban különböztek, mégis a kiállítási metodika sok tekintetben hasonlított. Főleg a didaxis uralmában.

A 70-es évek nyugat-európai kiállításai túl voltak terhelve szövegekkel. Részben azért, mert így vélték elkerülhetőnek, hogy az ideológia kiszolgálójává váljanak, részben pedig azért, mert azt szerették volna, hogy azok is megérthessék a tárgyak és a kiállítás üzenetét, akik korábban nem jártak múzeumban és hiányzott a jártasságuk. Nem véletlen, hogy ekkor virágzott fel először a múzeumpedagógia. S ekkor indultak meg az első komoly kutatások is, melyek a látogatók viselkedését, a múzeumi tanulás eredményességének a fokát és a használt didaktikai

30 Volker KIRCHBERG, *Gesellschaftliche Funktionen von Museen, Makro-, meso- und mikrosoziologische Perspektiven*, Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2005, 35.; Eva M. REUSSNER, *Publikumsforschung für Museen, Internationale Erfolgsbeispiele*, Bielefeld, 2010, 33.; Kurt BÖHNER, *Kulturgeschichtliche Museen* = Deutsche Forschungsgemeinschaft hrsg. *Denkschrift Museen*, Bonn, 1974, 83–100.

módszerek hatékonyságát igyekeztek felmérni.³¹ A szocialista tömb országokban viszont azért erősödött föl a múzeumok tanító jellege és árasztották el szövegek a kiállításokat, hogy minél szélesebb társadalmi rétegekben terjesszék el és gyökereztessek meg a szocializmusban való hitet és a szocialista embereszményt. Át akarták nevelni az embereket. Így a természettudományi kiállítások feladata az volt, hogy megerősítsék a materialista világnézetet, a történeti témájúak pedig eligazítottak az internacionalizmus és a hazafiság kérdésében.³² Míg Nyugat-Európában a múzeumi szakemberek a „Lernort oder Musentempel”³³ közötti választásban gondolkodtak, addig a kelet-európai országokban már ez nem vagy nem így volt kérdés. A múzeumok ugyanis ekkor már szinte kizárólag az oktatás és a vele összefonódott ideológia meggyőzés kitüntetett helyei voltak. A szocialista kultúrpolitika kihajtotta a templomként értett múzeum fogalmát. A korabeli szakirodalomban szinte kizárólag a múzeumok nevelési céljáról értekeztek, arról, hogy a tömegnek segítségre van szüksége a kiállítások és üzeneteik megértéséhez. Kétféle kiállítást tartottak számon. A tudományos célút, amely a szakembereknek szól és a közművelődési célút, amely a tömegeknek.³⁴ Mind a két esetben a bevezető szöveg volt hivatva a kiállítás fő üzenetét megfogalmazni és egységbe foglalni a látottakat. A bevezető gondolatokat a marxizmus-leninizmus klaszszikusai, írók, költők és politikusok írásaiból kellett venni.³⁵

A kiállítások feladata Nyugat és a Kelet-Európában tehát egyaránt a tanítás volt, amely mindenekelőtt információátadást és összefüggések megmutatását jelentette. A valóság helyes értelmezését szerették volna közvetíteni, ezzel segíteni az emberek eligazodását a világban és az információk tömegében. E célt szövegek révén gondolták elérhetőnek.³⁶ A sok magyarázat és a sok didaktikus szöveg következtében minden tárgy történeti tanúként volt kiállítva,³⁷ a rendezők nem esztétikai hatást akartak elérni, hanem azt, hogy a látogatók gondolkodjanak és eljussanak hozzájuk a tudományos eredmények. Az oktatómunka sikerét puritán látványvilág segítette, a muzeológusok attól féltek, hogy a látvány elvonja a látogatók figyelmét. A 70-es évekbeli kiállítások főleg vitrinekből, magyarázó szövegekből és ábrákból álltak. A képek nem affektív argumentumként szerepel-

31 REUSSNER, i. m., 35.; Hans-Joachim KLEIN, Monika BACHMAYER: *Museum und Öffentlichkeit, Fakten und Daten, Motive und Barrieren*, Berliner Schriften zur Museumskunde Bd.2. Berlin 1981, 78.

32 ORMOSI László, *A közművelődés helye és szerepe múzeumaink tevékenységében*, (Kézirat, Déri Múzeum könyvtára), 1979, 28.

33 Ellen SPICKERNAGEL, Brigitte WALBE, Hrsg. *Das Museum. Lerort kontra Musentempel*, Gießen, 1976.

34 Ormosi, i. m., 47.

35 KÖREK József, *A muzeológia alapjai*, Bp., Tankönyvkiadó, 1987, 190.

36 Nicole CORDIER, *Deutsche Landesmuseen, Entwicklungsgeschichtliche Betrachtung eines Museumstypus*, Bonn, 2003, 167–169. [Kézirat.]; KÖREK, i. m., 189.

37 Karl Veit RIEDEL, *Museen in Ostdeutschland, Phänomene und Probleme*, Museumskunde, 36(1967), 149.

tek,³⁸ vagyis feladatuk nem az volt, hogy érzéseket és asszociációkat váltsanak ki a látogatókból, hanem az, hogy elősegítsék a tudományos igazságok fölismerését és a tárgyak pontos azonosítását és helyes értelmezését. Elsősorban a szövegekre hárult a feladat, hogy megmondják, miként kell látni a tárgyakat. Az értelmezés kontextusát feliratok, tablószövegek, grafikonok és magyarázó ábrák teremtették meg. A kiállítások által közvetített tudás szinte kizárólag csak fogalmi volt, az intuitív vagy az egyéni, képekben sűrűsödő tudásnak nem volt semmi szerepe. Miközben ugyanazokat az eszközöket használták a nyugat- és a kelet-európai országokban, aközben eltérő céljaik voltak. Az előbbieket a tudományosan megalapozott tudás terjesztését az ideológiának való kiszolgáltatottság elleni védekezés miatt tartották fontosnak, míg Európa másik felén az ideológia tudományos álcába öltöztetése történt meg. A tudományosság látszatával azt akarták elhitetni, hogy párt igazság letéteményese. S épp e különbségből adódik a kiállítások közti eltérés. A nyugati világ múzeumai a tisztán látás megőrzése érdekében lemondtak az erős képi (és propagandisztikus) hatásokról, feledni hagyták azt az évszázados tapasztalatot, hogy a képek olyan helyzetekben is hatni tudnak, amikor a szavak bukásra vannak ítélve. Elfeledték, hogy a halálraítéltek elé vigasztaló képeket tartottak, hogy ne a kétségbeesés és a félelem legyen úrrá rajtuk.³⁹ Nálunk viszont, épp a kiállítások ideológiai célja miatt, nagy szerepet kaptak a felnagyított, hatásosnak gondolt képek. [Talán vigasztalni akartak, hogy nem marad mindig így. :)]

Bár Európa nyugati és keleti felén a múzeumok elsődleges célként tűzték ki a tanítást és oktatást, mégis a múzeumi szakemberek kénytelen voltak szembenézni a tárgyak esztétikai hatásával, és azzal, hogy mégiscsak a tárgyak teszik lehetővé a múlt felidézését. A nyugati és a keleti szakirodalomban egyaránt arról olvashatunk, hogy főszerep az eredeti tárgyaké kell, hogy legyen.⁴⁰ A „formális dekoráció” nem vonhatja el a figyelmet a lényegről,⁴¹ az összefoglaló szövegek nem helyettesíthetik a valódi tárgyakat. A német muzeológusok ezért jól érthető, az összefüggéseket megvilágító, de rövid szövegeket ajánlottak, s újra és újra felmerült az a gondolat is, hogy az elsődleges cél az eredeti tárgy kiállítása és a tanító feladat csak a másodlagos lehet.⁴²

A 80'-as években Nyugat-Európában megerősödtek a kételyek a múzeumok tanító szerepe elsődlegességében. A szakirodalom feltűnően sokat foglalkozott azzal, hogy nem terhelik-e meg a szövegek a kiállításokat.⁴³ Heiner Treiner pragmatikus fordulatról beszél. Ekkor kezdett ugyanis egyre inkább elterjedni azon el-

38 Vö. KIBÉDI VARGA Áron, *Vizuális argumentáció és vizuális narrativitás*, Athenaeum, 1993/4, 169.

39 FREEDBERG, *i. m.*, 222.

40 CORDIER, *i. m.*, 169.; KOREK, *i. m.*, 190.

41 ORMOSI, *i. m.*, 54.

42 CORDIER, *i. m.*, 169.

43 SCHNEEMANN, *i. m.*, 41.

gondolás, hogy a kiállítások hassanak a látogatókra, de ne akarják megváltoztatni őket. A látogatók kultúrafogyasztó magatartását vizsgálva a múzeumok szakemberei egyre kevésbé az iskolai oktatásra figyeltek, mint inkább a tömegkultúrára, melyet erős érzelmi hatáskeltés és expresszivitás jellemez, s amely nem tanítani, hanem szórakoztatni akar.⁴⁴ E felfogás szerint a látogató magatartása azonos a kirakatokat nézelődő sétálókéval.⁴⁵ E pragmatikus fordulat a 90'-es évek végén elérte a kelet-európai, köztük a hazai múzeumokat is. Mindez nem jelentette azt, hogy a múzeumok lemondtak volna a műveltség terjesztéséről, azt azonban igen, hogy a kiállítások ekkortól kezdve elsősorban nem szaktudományi tartalmakat akartak közvetíteni, hanem meg akarták lepni, el akarták kápráztatni, sőt néha provokálni szerették volna a látogatókat. A kiállítások nem az emberek tudásvágyára, hanem töredékes, mozaikos ismereteire és sznobságára építettek. Nem véletlen, hogy e fordulattal szoros összefüggésbe hozható, a nagy nevekre épülő kiállítások ritkán vállalkoztak arra, hogy újraértelmezzék vagy újrakerekezzék a bemutatott alkotót és életművét.⁴⁶ Ez az időszak, amikor a művészeti kiállításoktól hangos a sajtó. Múzeum-bummról írnak és beszélnek. A művészeti múzeumok előtt sorok kígyóztak, elképesztő látogatószámot produkáltak. Ezzel párhuzamosan viszont csökkent a történeti kiállítások vonzereje és az érdeklődők köre.⁴⁷ Egyfelől tehát igazolódott az feltevés, hogy a nagy nevek hatalma alól a többség nem tudja magát kivonni, másfelől tudomásul kellett venni, hogy a „kultúrát mindenkinek”⁴⁸ megvalósításának vannak határai és gátjai. Nem lehet mindenkit okossá, műveltté és tájékozottá tenni, nem lehet mindenkit gondolkodásra nevelni.

A művészeti kiállítások sikeressége nem független az ún. képi fordulattól. Először a tömegkultúrában váltak a korábbinál sokkal fontosabbá a képek. Az élménytársadalomban a fogalmi helyett a képnyelv lett a kitüntetett szerepű.⁴⁹ Mindenki vizuális eszközök segítségével próbálta meg üzenetét eljuttatni másokhoz. Képi szimbólumok lettek az összetartozás jelei és a generálói is. A vizuális megjelenés a korábbi időszakokhoz képest sokkal fontosabbá vált. A képek az érzéki közvet-

44 Heiner TREINEN: *Das Museum als kultureller Vermittlungsort in der Erlebnisgesellschaft* = Alfons W. BIERMANN Hg. *Vom Elfenbeinturm zur Fußgängerzone, Drei Jahrzehnte deutsche museumsentwicklung, Versuch einer Bilanz und Standortbestimmung*, Opladen, 1996, 119.

45 Vö. Giudo SZYMANSKA, *Welten hinter Glas, Zur kulturellen Logik von Schaufenster*, Tübingen, Tübinger Vereinigung für Volkskunde, 2004, 35–44.

46 ÉBLI Gábor, *Állandóan időszi*, Holmi, 2009/8, <http://www.holmi.org/2009/08/ebli-gabor-allyandoan-idoszaki>

47 Gerhard MAJEC, *Grossausstellungen, Ihre kulturpolitische Funktion – ihr Publikum* = Gottfried FLIED Hrsg. *Museum als soziale Gedächtnis? Kritische Beiträge zur Museumswissenschaft und Museumspädagogik*, Wien, 1988, 62–79.

48 TREML, i. m., 199.

49 Arhur C. DANTO, *Művészet a művészet vége után* = Bacsó Béla szerk. *Kép, fenomén, valóság*, Pécs, Kijárat, 1997, 395.

lenségük miatt és azért, mert azt ígérik, hogy általuk könnyebben érthetőek meg a dolgok, egyre több ember számára váltak elsődleges tudásközvetítővé. E képi világot alapvetően a klipek határozták meg, ezeket ugyanis a televíziós csatornák tömegével zúditották az emberekre. Otthon, vásárlás közben, a tereken és a tömegközlekedési eszközökön. E filmek ugyan egy történetet mesélnek el, azonban a képeket nem a történet logikája, hanem asszociációk fűzik össze. Nagy szerepe van a véletlennek, az épp csak felvillanó effektusoknak, az ismétlésnek és fontos jellemzőjük a rövidség. A fogyasztók a képek gyors ömléséhez és az abszurd összefüggésekhez szoktak hozzá.⁵⁰ A klipek mozaikszerűsége a tudat fragmentáltságával korrelált, mindenről csak keveset és összefüggéstelenül tudott a társadalom többsége.⁵¹ Eközben minden esztétizálódott, már semmi sem az volt, ami, hanem élmény. A bevásárlás már nem egy szükséges rossz vagy jó tevékenység volt, hanem szórakozás lett. A reklámot sem reklámként nézték, hanem esztétikai beállítottsággal. Ugyan a tömegek nem ez alapján vásároltak, de élvezték a képeket és a hangulatot. Már az utazás sem önmagáért volt érdekes, hanem az út során hallgatott zene, nézett film, az internetezés és a közben bonyolított telefonálás révén. A vonaton utazva ki nézi már az elfutó fákat, a ködbe vesző világot, a szaladó özet és a vonat ablakán különös ábrákat rajzoló vízcseppeket!

Ebben a helyzetben a múzeumok sem tehették meg, hogy ne alkalmazkodjanak a megváltozott vizuális kultúrához. A kurátorok és muzeológusok a kiállítások tervezésekor mindenekelőtt azt a kérdést tették föl, mi és hogyan tetszene a közönségnek, s mi okozhat élményt.⁵² S minél szélesebb közönséget igyekeztek elérni. Míg a klasszikus múzeumok figyelme középpontjában a tárgyak álltak, addig mára a befogadóval és a közösségekkel való kommunikációt került előtérbe.⁵³ E folyamat első állomásának tekinthető a meghökkentő, izgalmas és érdeklődést keltő múzeumépületek. A 90'-es évektől számos olyan múzeum épült, amely különleges építészeti megoldásaival azok figyelmét is magára vonta, akik egyébként nem jártak múzeumba. Az épület vizuális hatása alól ugyanis senki sem vonhatta ki magát.⁵⁴ Néha maga az épület megtekintése volt a látogatás célja. Ezzel párhuzamosan figyelhető meg, hogy a művészeti múzeumok egyre inkább installációként kezdték használni a tereiket. A white cube-k helyett a kiállítási helyiséget is betervezték a látványba. Sőt a burok néha fontosabb volt a műtárgyknál, mert a látvány, a hatás(keltés) fontosabb volt a bemutatott műveknél. A gyakran emlegetett múzeum-bumm lényege e két tényezőben, a meghökkentő építészeti megoldásokban, a nagy nevekben és a hatásos installációban kereshető, s épp ezért alapvetően né-

50 ALMÁSI Miklós, *A mozaik-tudat posztmodern víziói*, Athenaeum, 1993/4, 243–246.

51 ALMÁSI *i. m.*, 248–251.

52 TREINER, *i. m.*, 111–121.

53 Elaine Heumann GURIAN, *Wanting to Be Third on Your Block*, University of Michigan, 2010, 1.

54 ÉBLI Gábor, *Az antropológizált múzeum*, Bp., Typotex, 2005, 91–112.

hány nagy képzőművészeti múzeumot érintett csupán.⁵⁵ Folyamatosan nőtt vagy tartósan magas volt a látogatóik száma. Azonban sem a gondolkodásra hívó, sem a történeti kiállításoknak nem sikerült szélesebb rétegeket aktivizálniuk. A történeti profilú múzeumok vezetői és a történeti kiállítások rendezői lépéskényszerbe kerültek. Ha nem akarták kapuikat bezárni, muszáj volt a művészeti múzeumok sikerének titkát megfejteni és az ebből adódó tanulságokat megfogadni. Képviselőiknek be kellett látniuk, hogy fontos a burok, fontos az installáció és a látvány, sőt talán fontosabbak a tárgyaknál. Azt is fel kellett ismerniük, hogy a fragmentált és a képi asszociációkra érzékeny tudat számára nem az összefüggések, hanem a különleges információk az érdekesek, s a többség nem ismeretek megszerzése helyeként tekint a kiállításokra, hanem az élményszerzés és a szórakozás újabb lehetőségeként. 90'-es években a német muzeológia meghatározó alakja, Gottfried Korff nagy hatású könyvében arra a megállapításra jutott, hogy a múzeum nem képekkel „feldíszített” hely, hanem maga is kép,⁵⁶ s tudásközvetítő szerepét csak akkor tudja ellátni, ha a vizuális retorika segítségével különleges módon mutatja be a történelmet. Egyre többször fogalmazódott meg, hogy a kiállításoknak el kell felejtetniük a didaktikus szövegeket, helyette a szemlélés és a vizuális hatások segítségével kell az ismereteket közvetíteni. Így lett a történeti kiállítások és múzeumok specifikuma a vizuális tanítás. A szakemberek egyre inkább amellet érveltek, hogy a muzeológusoknak nemcsak a tárgyak tudományos értékét kell felmérniük, hanem a megjelenésüket, esztétikai minőségüket és lehetséges vizuális hatásukat.⁵⁷ Jörn Rüsen pedig már a 80'-as évek végén a képzelőerő fontosságáról beszélt, pontosabban arról, hogy a történeti kiállítások akkor lehetnek újra érdekesek, ha vizuális megjelenésükkel felszabadítják a látogatók képzeletét.⁵⁸ Egyre nyilvánvalóbbá és elfogadottabbá lett, hogy a múzeumi inszcenírozás, mint minden történetmondás fikcionális elemeket is tartalmaz, vagyis a történelem elmesélése alá van vetve a múzeumi bemutatási mód sajátos poétikai szabályainak, amely a képzelet segítségével teszi láthatóvá és megtapasztalhatóvá a történelmet. S megfogalmazódott az a felismerés/elgondolás is, hogy kiállításban mindent: a teret, a tárgyak elrendezését, az installációt, a világítást, a tárgyakat, a szövegeket és az információközvetítőket egy képpé, egy látvánnyá kell formálni.⁵⁹ Így lett képpé a történeti kiállítás, aminek mindenekelőtt vizuális élményt kell nyújtania a látogatók számára.

55 ÉBLI, *u. o.*

56 Gottfried KORFF, *Einleitung* = Gottfried KORFF, Martin ROTH, Hrsg. *Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik*, Frankfurt am Main, 1990, 9–37.

57 HOCHREITER, *i. m.*, 213.

58 Jörn RÜSEN, *Für eine Didaktik historischer Museen* = Jörn RÜSEN, Wolfgang EMST, Heinrich Theodor GRÜNER Hg. *Geschichte sehen, Beiträge zur Ästhetik historischer Museen*, Pfaffenweiler, 1988, 9–20.

59 Gottfried KORFF, *Zur Eigenart der Museumsdinge* = Martina EBERSPÄCHER, Gudrun Marlene KÖNIG, Bernhard TSCHOFFEN, Hrsg. *Museumsdinge*, Köln, Weimar, Wien, Böhlau, 2002, 144.

A képíró Ionesco

Amint az közismert, kép és írás alapvetően egyazon emberi tevékenység, a kéz mozdulatából jön létre. Az *írni* és *rajzolni* szavak újlatin változatai, a „graphein” közös görög töre vezethetők vissza. Görögül a graphein szó első jelentése vésni, betűket karcolni. A mi kultúránkban a kép oppozicionális párban áll az írással, ez az, ami „nem-szöveg”, noha sok képzett formájában maga a szó képre utal: ikonográfia, fotográfia, stb. A kezdetleges írásokban, mint a hieroglifák például, jelen is van ez a kettős arculat. Ez a megkettőződés a történet során fel-felbukkan, és árnyalja a leegyszerűsítő szembeállítást. Az európai művészetek történetében szinte soha nem zárta ki egyik a másikat. Legalább az aláírás betűi megjelentek a képeken, és legalább egy kis szőlőlevél vinyetta díszítette a könyvlapot. Ebből a minimál helyzetből elindulhat egy folyamat, melynek kiteljesedésében a betűk alkotják magát a képet, hogy zavarba jöjjünk annak eldöntésében, hogy irodalmi vagy pikturális műalkotással állunk-e szemben.

A szerző, akinek a példáján le szeretném tapogatni legalább egy-két aspektusát ennek a komplikált jelenségnek, jól ismert Magyarországon, de elsősorban mint drámaszöveg író. Az utólag Esslin által abszurd színháznak¹ keresztelt új drámai-színházi áramlat elindítójáról, a román származású francia színházi szerzőről, Eugène Ionescóról van szó. Drámaírói életműve korszakalkotó volt. 1909-ben született, de színházrengető főművét, *A kopasz énekesnőt* csak 40 évesen, szinte előzmények nélkül tette közzé. Ezt azután zajos, vagy kevésbé hangos visszhangot kiváltó drámaszövegek hosszú sora követi – noha fiatal korában Ionesco kifejezetten idegenkedett a színház műfajától. Egyébként ehhez hasonló paradoxonok egész sora jellemzi lényét és művészetét. Minden tőle telhetőt megtett valami olyasmi megtalálásáért, ami definíciója szerint nem megtalálható. „Hosszú ideje, egész fiatal korom óta a megnevezhetetlent, a kimondhatatlant, a számtalan néven nevezettet, akit Istennek hívunk, keresem.”² Az Abszolútumot kereste, és ez önmagában paradoxon. De ez a feloldhatatlan ellentmondás megkettőződik az író (minden író) által használt kifejezési eszköz, a nyelv miatt. Ionesco tudta,

- 1 Martin ESSLIN, *The Theatre of the Absurd* [revised updated edition], New York, The Overlook Press, 1973.
- 2 Eugène IONESCO, *La main peinte*, Saint-Gall, Erker, 1987, 16. “Depuis longtemps, depuis que j’étais tout jeune, je me suis mis à la recherche de l’innommable, de l’indicible, de Celui qui a une infinie de noms et que nous appelons Dieu. En quête de l’Absolu. Impossible aventure, impossible quête.”

hogy a szavak alkalmatlanok az Abszolútum leírására, meghatározására, szakmája arra kényszerítette azonban, hogy ezt a keresést mégiscsak a nyelv segítségével végezze. Egyszerre mulatságos és forradalmi nyelvi kísérletei jól ismertek, és elismertek a szakma és a széles közönség által is. (1970-ben még a Francia Akadémiába is bevásárolták.)

Kitartóan kutatta a tradícióból ismert *teremtő* nyelvet. És, hogy soha nem lehetett elégedett kutatása eredményeivel, annak egy személyén túlmutató, általánosan érvényes magyarázata van: ez a XX. századi ember isteni gyökereitől való elszakítottasága. Ionesco nemcsak az értelmével fogta fel ezt a reménytelen helyzetet, hanem teljes lényével élte is. Innen a szorongás, a betegségek, melyek egész életében gyötörték. A szorongásaitól már-már beteg emberiség, s benne Ionesco számára nem nyújthat békét annak a belátása, hogy Isten minden nekünk szóló üzenete elhangzott Krisztus megjelenésével. Pseudo Areopagita Dénes szavai szerint [s ha ezt a misztikust idézem, az azért van, mert írásai szerepelnek Ionesco olvasmányai között]: "Isten a megnyilvánulása után is titok, vagy hogy istenibb kifejezéssel éljünk, megnyilvánulásában is az. Jézusnak ez a vonatkozása mindig rejtve marad, s a hozzákapcsolódó rejtély nem fedhető fel semmilyen beszéddel, semmilyen értelemmel. Épp ellenkezőleg, kimondva még inkább kimondatlan, megértve még inkább ismeretlen"³ Jóval hetven fölé, korszakos jelentőségű drámai életművel a háta mögött ezt írja Ionesco: "Nem az irodalom révén juthatunk Isten szomszédságába, hozzá a helyzethez illő, minden próbát kiállt nyelvezettel szólhatunk csak. [...] Ez akár néma is lehet. A meditáció csendje igencsak sokat mond" – állítja *La main peinte* ['A kéz fest', a mi szempontunkból beszédes] című esszéjében.⁴ Az elhallgatás pillanatához azonban a Ionesco figyelmét is felkeltő Zen tanítása szerint el kell tudni jutni, s ez a folyamat következetes spirituális munkát igényel. "Az embert mint embert nem az jellemzi, hogy képes önmagáról szónokolni, hanem hogy mindig új kapcsolódást hoz létre, amely általa nyílik meg: ilyen a költői alkotó tevékenység"⁵ Énünk zártsága és az, hogy a nyelven keresztül a világot hálóba fogottnak, ketrecbe zártnak érzékeljük, két, egymással szoros összefüggésben lévő jelenség, de, mint Ionesco egyik önelemző esszékötetében olvashatjuk, "[...] még ebben a jövátelhetetlen magányban is ösz-

3 Idézi Rémi BRAGUE, "L'Impuissance du verbe", Diogène, 170(1995). "Il est secret même après sa manifestation, ou, pour employer une formule plus divine, il l'est aussi dans la manifestation. Cet aspect de Jésus est caché, et le mystère qui s'attache à lui n'est évacué par aucun discours ni aucune intelligence. Au contraire, dit, il reste non-dit, intelligé, il reste inconnu."

4 i.m. 39. Ce n'est pas par la littérature qu'on arrive dans le voisinage de Dieu, on doit Lui parler avec des paroles appropriées, des paroles éprouvées. [...] Les paroles peuvent être muettes. Le silence de la méditation parle."

5 Shizuteru UEDA, *Silence et parole dans le bouddhisme Zen*, Diogène, 170 (1995), 25. "Ce qui caractérise l'homme en tant qu'homme ce n'est nullement sa capacité à tenir un discours sur lui-même, mais à formuler une articulation neuve, qui s'ouvre à travers lui: ce qui est le cas de la création poétique."

szejöhetnek és megérthetik egymást a lelkek, ha nem beszélnek”.⁶ A hetvenes évek végétől nem ír több drámaszöveget, s ha publikál írásos műveket, azok jobbra új elfoglaltságát, a festés tevékenységét elemzik. Visszatekintve, kritikával kommentálja, hogy hamis filozófiákban és értékekben hitt. A valódi megoldásnak még a reményével sem kecsegtető lelkes mozgásban maga is részt vett, s ha még mindig benne van, az csak emberi gyengeségével, azzal magyarázható, hogy “beszédes alkat”⁷. Az elhallgatásnak, a csendben maradásnak azonban igen nagy spirituális jelentőséget tulajdonít, hiszen legalábbis az igazi kérdésekhez el kell jutni. Ennek pedig feltétele a csend.

A csend igénye paradox módon – hiszen a színház beszédre épülő művészet – Ionesco drámai életművében is megnyilvánul. Eljárását Martin Esslin a *Ionesco contre le conformisme* (“Ionesco a megalkuvással szemben”) című, cerisyi aktákban publikált tanulmányában a természettudományokéhoz hasonló felfedező tevékenységnek tartja, lélekállapotok és hangulatok feltárásának, amely, “[...] egyfajta negatív teológiába torkollik, kizárván annak a lehetőségét, hogy meghatározzuk és meglássuk Istent. Ez az eljárás be kell, hogy érje azzal, hogy megmondja mi nem Isten. A szavak közötti csendekben, a képek misztikus hullámzásában találhat rá egyszer-egyszer az ember az abszolútum közvetlen megértéséből fakadó pillanatnyi megvilágosodáshoz vezető kapcsolatra és módra, ami a szó legtágabb értelmében vett vallásos tapasztalás.”⁸

Ionesco példája, és mások csak futólag felvillantandó esetei tehát egy *médi-um* kudarcáról beszélnek: a nyelv tehetetlensége elvezethet egyrészt a csendhez. Ebben például (a többek között zeneszerző!) Cage-nek is rokona a szerzőnk⁹:

„Nem kell félni
a csendektől, még
szerethetjük is őket.

”

A csend aktív alkotórésze több Ionesco drámának. A *L’avenir est dans les oeufs* (“A jövő a tojásokban van” 1951) szellemes nyelvi fordulatokban sem fukarkodó példáját vegyük most ebből a szempontból elemzés alá. A szavakkal való zsong-

6 Eugène IONESCO, *La Quête intermittente*, Paris, Gallimard, 1986, 80. “... même dans cette solitude extrême les êtres peuvent se réunir et ils peuvent s’entendre quand ils se taisent.”

7 Eugène IONESCO, *Un home en question 8*, Paris, Gallimard, 1979.

8 Marin ESSLIN, *Ionesco contre le conformisme = Ionesco; Situation et perspectives*, Marie-France IONESCO, Paul VERNONIS, Actes du Colloque de Cerisy, Paris, Belfond, 1980, 50. “Qui me semble déboucher sur l’équivalent d’une théologie négative, excluant la possibilité de définir et de voir Dieu en face. Une telle démarche se contente ainsi de dire ce que Dieu n’est pas. C’est dans les lacunes des mots, dans l’oscillation mystérieuse des images que l’homme peut, de temps en temps, trouver le lien et le moyen d’une illumination momentanée d’une intuition directe de l’absolu, sorte d’expérience religieuse au sens le plus large du terme.”

9 John CAGE, *Előadás a semmiről* = J. C., *A csend*, ford. WEBER Kata, Pécs, Jelenkor, 1994, 65.

lőrködés drámája ez, miközben az egyik legmeggyőzőbb példát is itt találjuk a csend dramaturgiai jelentőségének bemutatására. Ez paradoxonnak tűnhet, de feloldható az ellentmondás Susan Sonntag megállapításával: “[...]yan, akinek zajok és hangok közegére van szüksége, hogy a csendet felismerje”.¹⁰ A darabbeli nyelvi környezet hangutánzó szavakból: “chat, chat, chaaaat!”, “cot-cot-codac!”, “teuf, teuf, teuf!”, indulatszavakból: “Hi! Hi! Hi! Aie, Aie, Aie...”, afáziára emlékeztetően elferdített mondatokból: “Cordoléance!, Ah li là là qu’on me piche la fait!”¹¹ és persze az abszurd helyzet részét képező képtelen dialógusból áll. Ebben a *zajos* közegben különös hangsúlyt kap azoknak a szereplőknek a majdnem-csendje, akik emberi beszéd helyett artikulálatlan hangokat adnak ki (a szaporodásra kényszerített fiatal pár). Valamint a halott nagypapa *beszédes* és *beszélő* csendje. Itt külön hangsúlyoznunk kell a csend és a képek közötti kapcsolatot. Ionesco mint bekeretezett képet élteti halott szereplőjét, akire azért szögezzük a tekintetünket, mert ő már tud valamit, amit mi, élők még nem tudhatunk. A teljesség ritka és illékony megjelenési formájának is a csendet tartja például *A székek*-ben. „Néha felébredek, körülöttem teljes csend. A szféra. Semmi sem hiányzik. De azért vigyázni kell. Egyik percről a másikra az egész eltűnhet. Mintha sok lyukon át csurogna el.” – mondja az Öregember (ford. Gera György 170).¹²

Vessük össze ezt az útvonalat, mely a nyelvi bravúrokban tobzódó színházi szövegektől a teljes elhallgatásig vezet, egy találmányra kiragadott, vele kortárs jelenséggel, a konkrét költészet térnyerésével. Mert, másrészt, e médium kudarcra megszüülheti annak a kényszerű igényét, hogy más médiumok felé forduljanak a művészek. Szépen demonstrálja ezt a folyamatot például a svájci Gomringer esete.

Aki (nagyjából egyidőben Ionesco első drámai kísérletezéseivel) 1954-ben egy manifesztumot ad közre *A verssortól az együttlásokig* címmel. Itt azt állapítja meg, hogy az irodalom nyelve nem alkalmas már a modern kommunikációra. Az új költészetnek közvetlenül ható, látható tárgyat kell létrehoznia egy olyan játék során, mely a nyelv vizualitásával és hallásélményeivel dolgozik, hogy így szabaduljon meg a referenciális szerepétől. Az illusztrációként használt fenti Gomringer alkotás ötvözi a fotó technikával létrehozott (egy szimbolikus gesztussal feldúsított önreflexív) kép műfaját a háttérben versre emlékeztető formában

10 Susan SONTAG, *The Aesthetic of Silence* = S. S., *Styles of Radical Will*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1976, 11.

[...]one must acknowledge a surrounding environment of sound or language in order to recognize silence.”

11 Eugène IONESCO, *Théâtre Complet*, szerk. Emmanuel JACQUART, Paris, Gallimard, 1991, 117, 119, 127, 131, 134.

12 “Le Vieux: Je me réveille quelquefois au milieu du silence absolu. C’est la sphère. Il n’y manque rien. Il faut faire attention cependant. Sa forme peut disparaître subitement. Il y a des trous par où elle s’échappe.”

feliratozott nyelvi elemekkel, melynek tartalma [repatitivitásánál fogva] inkább mantra-szerűen recitáló, mint értelemre ható értelmes beszéd.

Anélkül, hogy kitérnénk a vizuális költészet további alakulására, árnyalataira, ezt az egyetlen vonatkozását hangsúlyozzuk: *intermediális*¹³. Értelmezői szempontból az intermedialitás egy fokozottan informatív jelenség, hisz többek között azt is jelenti, hogy az egyik médiumról gondolkodunk a másikon keresztül. Nem egyszerűen egymás mellé halmozott médiumokról van szó, sokkal inkább arról, hogy mi a kapcsolat ezek között. Ám Gomringer nem magányos harcos, olyan jelentős művészeti formációk, mint az 1962-ben alakult *Art&Language*, bravúros játékokat játszanak a kép és szöveg mediális összetettségével. A Joseph Kosuth által kitalált *tárgy és melléhelyezett szótári meghatározása*, e felfogás egyik legismertebb példája.

A határt a kísérleti költészet és képzőművészet között nagyon nehéz meghúzni, miután a költők sokszor egy múzeum terében installálják alkotásaikat. A konkrét költészet alkotói bonyolult játékot kínálnak föl a jelentéstani referenciák, a vizuális anyagszerűség és az azt befogadó tér között. Csak leírásból ismerem, de biztos nagyon szerettem volna eredetiben is Gerhard Rühm: *Mászó szöveg-teknősbéka-szókonstellációk (Kriechtexte-schildkröten-wortkonstellationen)* című művét 1965-ből, aki szavakat helyezett el a helyiségben mozgó teknősbékák háttára. A befogadó szókapcsolatokat, asszociációkat hozott létre a véletlennek, és a békák mozgásának köszönhetően. Itt maga az alkotói folyamat, a véletlen, az alkotásra "ítélt" befogadó kapnak hangsúlyt a szerző megváltozott szerepével szemben.

Elméleti szempontból máig sem megoldott az itnermediális művészeti jelenségek vizsgálatának módszere. Ennek az alapvető elméleti hiányosságnak a kényszerű felvállalásával egyszer, mint képről, másszor mint szövegről tudunk csak bármit is mondani. Kép és szöveg lehetséges egymáshoz viszonyulásait azonban legalább egy tipológia erejéig, 1995-ben egy szemléletes táblázatba foglalta a Kibédi Varga Áron köréhez tartozó amszterdami Leo H. Hoek, *Interszemiotikai traszpozíciók* című cikkében¹⁴. Megállapítja, hogy szöveg és kép között lehet a kapcsolat:

- transzmediális [példa az ekphrasis, amelyben képből átme gyünk szövegbe]
- multimedialis diskurzus [példa az illusztráció, ahol szöveg és kép egymás mellett van]
- kevert diskurzus [példa a plakát, ahol egy alkotáson belül kombinációja jön létre szövegnek és képnek]

¹³ <http://www.laviedesidees.fr/Penser-l-image-voir-le-texte.html?lang=fr>, 2012. augusztus

¹⁴ Leo H. HOEK, "La transposition intersémiotique; Pour une classification pragmatique" = L. H. H., *Rhétorique et image; Textes en hommage a A. Kibédi Varga*, Amsterdam, Atlanta, GA, 1995, 65–83.

- szinkretikus diskurzus (példa a vizuális költészet, ahol fúzió jön létre kép és szöveg között)

Ebben a művészeti klímában alakult Ionesco víziója a világról. Mire elért a szép-irodalommal való szakítás pillanatáig, már jól ismeri a képiséggel kapcsolatba hozható misztikus irányzatokat és szoros művész-barátságot kötött Juan Miróval. Egyes lithográfiái sugározzák a Zen-ből megtanult alaptételt, hogy a világ abszurdítására adott egyetlen hiteles válasz a nevetés, azt írja egy helyen: “[...]vágyom arra, hogy eljussak a Zen szerzetesek tudatállapotába, vágyom arra, hogy nevessek mint ők, a világ komédiáján, élet és halál komédiáján.”¹⁵

Les endimanchés (1986)

Nincs lehetőségünk sem a gazdag szimbolikus tartalommal megtöltött formákat, sem a színeket elemezni ezen a képen, de így első, globális megközelítésben is látszik, hogy a fő esztétikai elve a játékosság.

Szorosabban a konferenciánk témájához kapcsolható azonban egy másik lithográfia, melynek *Caractères d'imprimerie ionesciens à la manière des idéogrammes (1985)* a címe.

Kék rácsozatban keverednek jól felismerhető számok és betűk, a kevésbé nyilvánvaló, de írást idéző egyéb karakterekkel. A négyes különböző módosult alakjai, annak a kétszerese, a nyolcas (ami egy kilencven fokkal fordulattal mindjárt végtelenjel is lehet) utalnak művészete misztikus forrásaira. Megjelenik még a számok tartományából a 0, 2, 3, a számmissztika iránt elkötelezettek nagy öröme. De találhatunk a görög ábécét idéző formát, vagy egy konkrét kortársra, Yves Saint-Laurent-ra tett utalást, mintegy a különböző kultúrkörök egyidejű jelenlétét sugalmazva. De van fordított dupla V is, ami mintha az éjszakában szállna, fordított kérdőjel is, reménykedő zöld háttérrel. Hoek tipológiájában ez a Ionesco mű a negyedik típusba tartozna, ahol az atomjaira, jeleire hullott nyelvet a megsemmisítő szétszóródástól egy színes rácsozat védi meg egy így létrejövő fúzióban. Nem tekinthetem most tisztelni e lithográfiák elemzését (egy alkalommal már, legalábbis a színek tekintetében tettem erre kísérletet¹⁶). Abban reménykedem, hogy valóban a szerző egy kevésbé ismert oldalát mutattam meg, s talán érzékeltetni tudtam műve és esztétikai elfoglaltságai beágyazottságát kora művészeti kontextusába, melynek egyik legfontosabb vonatkozása a *médiumok közöttiség*.

15 Eugène IONESCO, *Ruptures du silence*, Mercure de France, 1995, 11.

16 LUKOVSKZI Judit, *Les choix de couleurs d' Ionesco; Le cas du Piéton de l'air = Les couleurs en question; Colloque international de Herstmonceux Castle, Sussex, Grande-Bretagne*, szerk. James DURNERIN, Studia Romanica de Debrecen, 2006, [109–125].

A Hagomány szerepe az értelmezésben

A kép és a szöveg összehasonlítása meglehetősen múltra tekint vissza, gondolhatunk akár az *ut pictura poesis* hagyományára, mely a művészetek összehasonlíthatóságának elvén alapul vagy akár a *paragone* vitára, melyben az egyes képzőművészeti ágak öndefinícióján és egymáshoz viszonyított hierarchiáján túl a képnek a költészettel való összevetése is megjelent. Az összehasonlítás alapja minden esetben a hasonló funkcióból és működési elvekből adódott, ezért az egyes elméletírók e közös szabályrendszerek felállításával alapozták meg érveiket.¹

A szöveg és a kép egymásra gyakorolt hatásának jellemző példája az időbeliség hierarchiája, melynek alapproblémái mindkét médium értelmezésében meghatározónak bizonyultak. A kép és a szöveg egy időben való megjelenésének problematikájára (pl. kalligramok) jelenleg nem térhetünk ki, csupán az annál lényegesen gyakoribb időbeli eltolódásokat említjük. Ez esetben a képi vagy szövegbéli elem megelőzi a másikat: a művészt egy már létező vagy fiktív kép ihleti meg és például ekphrasist ír, vagy egy már meglévő szöveg befolyásolja a kép jellegét, megszületésének módját; ilyenek például a Biblia alapján készített narratív festmények is. Kibédi Varga tipológiája szerint ebben az esetben a befogadó csak egy képet lát, az olvasó csak egy verset olvas, anélkül, hogy szükségképpen érzékelné a másik részt is.² A szerző megjegyzi, hogy csupán tendenciákról ír, nem zárja ki az adott kategóriák ellentétét sem – ám nem is foglalkozik azok kifejtésével. Az utóbbi gondolatsor problematikája ugyanis – igaz, más irányultsággal – nagyban foglalkoztatta Gombrichot is, aki kiemelte, hogy ebben az esetben a befogadó nem csak egy képet lát anélkül, hogy szükségképpen érzékelné a kép alapjául szolgáló szövegrészt vagy fordítva. Ha például ekphrasisról beszélünk, a szöveg értelmezése során akaratlanul is egy sajátos, tudásunkon és tapasztalatainkon alapuló egyedi képértelmezést is hozzárendelünk a szöveghez, gondolatban szinte megfestjük a leírt műalkotást.³

1 Oskar BÄTSCHMANN, *Bevezetés a művészettörténeti hermeneutikába*, Bp., Corvina, 1998, 83–91.

2 KIBÉDI VARGA ÁRON, *A szó - és -kép viszonyok leírásának ismérvei = Kép, fenomén, valóság*, szerk. BACSÓ Béla, Bp., Kijárat, 1997, 300–329, különösen: 302.

3 Ernst GOMBRICH, *A valósághoz való hűség és az állandósult típus = E. G., Művészet és illúzió; A képi ábrázolás pszichológiája*, Bp., Gondolat, 1972, 66–91.

Az időbeliség kérdése nem csak a megvalósítás technikai lehetőségeit tekintve releváns. Az ábrázolás tulajdonságai ugyanis nem különíthetők el annak a társadalomnak a tudásától és igényeitől, ennek megfelelően eszköztáratól sem, amelyben a megszülető képzőművészeti alkotás vagy például egy épület realizálódik. Mivel pedig bizonyos képtípusok funkciója, az ábrázolás célja az idő múlásával megváltozott; a tapasztalatok és a képektől várt információk milyensége is állandóan formálódott. E váltás nem csupán az addigi tudásból táplálkozott, hanem legalább ekkora szerepe lehetett az aktualitásnak – legyen szó akár dogmatikai, akár technikai (pl. képszerkesztés, perspektíva) novumokról, melyek beépítését a képhasználatba a használók szükséglete döntötte el. Ehhez pedig állandóan szükség volt az írott és hangzó szövegek támogatására, esetenként újító, jelentésformáló erejére is – a szakrális műalkotások esetén azonban nem minden esetben egyértelmű, hogy a Bibliára vagy a Hagyományra kell gondolnunk mint elsődleges forrásra.

A szakrális kép minden esetben feltételezi a szót és a betűt; az értelmezés képességéhez egyaránt szükség van a Bibliára és a Hagyományra – még protestáns szerzők esetében is. A Hagyomány segítségével lehet ugyanis egy háromfejű figura meglátásakor arra következtetni, hogy Szentháromság-ábrázolásról van szó és megérteni azt is, hogy a pont ilyen módon való megjelenítés oka a legfőbb dogmatikai alapelvek összegzése. E képességnek akkor is meg kell lennie, ha a kép szemlélője nem tud olvasni – ekkor beszélhetünk a „hangzó szó” kiemelt szerepéről, elsősorban a prédikációról, mely közérthető formában magyarázza meg az elvont képi és szövegbéli tartalmakat.

Kép és szöveg viszonyának hierarchikusságát nagyban befolyásolta a szakrális funkció, mely esetben olyan, a köznapitól eltérő jelentésrétegeket társíthattak a képhez és a szöveghez, melyeket egy világi mű nem kaphatott meg.

A középkorban a Szentírás, tehát az Isten szava emberi nyelven látszólag el-sőbbiséget élvezett a képi megvalósításokkal szemben. Bár a műalkotások számát és kifejeznivalójuk komplexitását tekintve ez az idő múlásával egyre inkább csak elmélet maradt, mégis évszázadokra determinálta a két tényező egymáshoz való viszonyát.⁴ A középkori exegézisnek ugyanis az volt az alapja, hogy az Isten szavának tekintett Szentírás az abszolút hiteles forrás, melyből az Atyák magyarázatai is származnak, tehát attól függő helyzetben vannak. A Biblia szavai – ellentétben a profán szövegek betű szerinti [*sensus litteralis*, történeti] értelmezési lehetőségével – magasabb szellemi értelemmel [*sensus spiritualis*] bírnak, ahogy ezt már Órigenész és Augustinus is kifejtette *A princípiumokról*, illetve

4 A reformáció pont ezt a hierarchikus viszonyt próbálta meg újra erősíteni a szakrális célú szövegek kép fölé való helyezésével. Ld. Heidelbergi Káté 96–98. kérdés-felelete a képi ábrázolásokról, *A Heidelbergi Káté; A Második Helvét Hitvallás*, ford. DR. ERDŐS JÓZSEF, DR. SZABADI BÉLA, Bp., Magyarországi Református Egyház Kálvin János Kiadója, 2002, 67–68.

A *Keresztény tanításról* című munkájában, mind a mai napig meghatározó tétételeket fogalmazva meg a jelen kori bibliaértelmezés szabályrendszerében.

A szó szerinti értelem felfedéséhez szükséges szövegkritikai, valamint a kontextust és a szerzői szándékot érintő vizsgálatokat már a 12. századi teológusok is kiemelkedő fontosságúnak tartották. A *sensus spiritualis* vizsgálata a középkori keresztény filológia talán legfontosabb feladatává vált, hiszen az Isten emberhez szóló szavaiba rejtett szellemi értelem felfejtésének kísérleteivel a legfontosabb dogmatikai alapelvekre is kereste az igazolást.⁵

Az emberi (közérthető) és az isteni (elvont jelentést közvetítő) elem kettősségén alapuló szövegértelmezések során elkülönített értelmezési síkok, illetve jelentéskeresések, melyeknek leírásakor az adott fogalom külső formájától a belső lényegéig terjedően lehet jó avagy rossz tulajdonságot, ezekből kiindulva pedig jelentést rendelni, egyrészt feltételezik a túlmagyarázat lehetőségét, ahogyan ezt már Aquinói Szent Tamás is kifejtette,⁶ másfelől felvetik annak a lehetőségét, hogy a középkorban tulajdonképp fontosabb volt a szövegmagyarázat, tehát a Hagyomány, mint maga az Írás.

Ezen szellemi értelemek keresése eredményezte azt is, hogy a teremtett világ látható dolgait mintegy allegóriának lehetett felfogni és az egyes jelentésrétegek felfejtésére kísérletet tenni. Ez a teremtett világ felé való kitárulkozás és benne a Teremtője szavainak kutatása pedig tetten érhető a képhez való viszony változásaiban is. Ha ugyanis elfogadható az a már az antik filozófiában is tárgyalt tétel, hogy a kép a valóság (gyarló) visszatükröződése, el kell fogadni azt is, hogy ezek a képek érdemesek lehetnek arra, hogy – a Szövegből kiindulva ugyan, de – hasonló funkciót tölthessenek be az egyes rejtett vagy feltárt szellemi értelemek leírásában.⁷

Esetenként a kép tehát már a középkorban is egyenrangúvá válhatott a szöveghez, amennyiben egyazon funkciót töltöttek be. Ennek leggyakoribb esete a narratív képek használata (ilyenek például a Szent László-ciklusok vagy az egy képben több jelenetet egyszerre bemutató ábrázolások), melyeket kimondottan „olvasni” kellett, mint a Szentírást. E Biblia Pauperumok nem csupán mankót biztosítottak a tanításhoz és a szövegekben leírtak „hiteles” – és az egyház által ellenőrzött! – megértéséhez, de a vizuális gondolkodást önmagában irányíthatták.

5 Friedrich OHLY, *A szavak szellemi jelentése a középkorban = Az ikonológia elmélete; Szövegyűjtemény az irodalom és a képzőművészet szimbolizmusáról*, szerk. Kiss Attila Attila, Szőnyi György Endre, Szeged, JATEPress, 1997 [Ikonológia és műértelmezés 1], 157–178.

6 AQUINÓI SZENT Tamás, *A teológia foglalatja; Summa theologiae, I*, ford. Tudós-TAKÁCS János, Bp., Telosz, 1994, 318–319.

7 BÉKÉSI Sándor, *ERGON; A keresztény esztétika teológiája; Disszertáció*, KGRE Hittudományi Kar, Kézirat, 2003, 213–255 [szümbolon – tekhné – eikón]. A felvetést tovább árnyalja egy, az eddig tárgyalttól eltérő művészeti ágban, az építészetben megfigyelhető hasonlatosság az allegorikus magyarázatok megjelenésében (ilyenek pl. a templom épületének és díszítményeinek allegorikus magyarázatai).

Természetesen a lelki átélés, szellemi beteljesülés, élményszerűség is természetes elvárás volt e képektől; a kettő együttesen biztosította a helyes gondolkodásmód és a cselekedetek irányíthatóságát.

Ettől eltérőek azok a szimbólumok, melyek valamiféle „sűrített jelentést” hordoznak, az Írásra támaszkodnak, de felfejtésükhöz szükséges a Hagyomány ismerete is. A Physiologus, majd ez alapján a későbbi bestiáriumok, illetve a herbáriumok is különös bemutatói voltak az egyes állatok, illetve növények szimbolikus jelentésének. A forrásból ivó szarvas például a Zsoltárok könyvére hivatkozva az emberi lelket jelképezi, aki úgy szomjúhozik teremtője után, mint szarvas a forrás vizére.⁸

Egyes esetekben azonban a kép legalább részben függetlenedni tudott az Írástól. Ezen első pillantásra narratív ábrázolásoknak tűnő figurális műalkotások elvont gondolati tartalmak, tulajdonképpen a Hagyomány által kimondott dogmák, tételek képi megjelenítései voltak és kevesebb közük volt magához a Szentíráshoz. Ezek a jelentést csupán pontról pontra felfejteni engedő képek komplex teológiai tartalmakat jelenítenek meg, mely tartalmak szövegesen csak körülírhatók és nem feleltethetők meg egy az egyben az ábrázolttal.

A kategóriák közötti legfőbb különbséget az egyes Szentháromság-ábrázolásokkal lehet érzékeltetni: az előző esetben ugyanis megmaradtak a szerzők a narratív típusú megjelenítésnél (ilyen például az *Ábrahám és a három angyal* mint Szentháromság-előkép), a másodikra példa a háromszög vagy a három összefonódó gyűrű mint Szentháromság-szimbólum; a harmadik esetben viszont olyan értelem fölött álló elveket is kifejezésre juttattak, melyek „jóvoltából” például a *tricephalus* [három fejű] és a *trifrons* [három arcú] – típusok is megjelentek. E képtípusok nem csupán az Írás illusztrációi voltak, bizonyos értelemben már önálló életet éltek.

Az első és a harmadik kategória közötti átmenetet jól érzékeltetik például az egyes Angyali üdvözlés – ábrázolások is, mivel ezeknél esetenként a narratív képen a *conceptio per aurem*, tehát a fülön keresztüli megtermékenyülés dogmája is megjelent. A fénynyalábokon Mária felé érkező [sokszor keresztet hordozó] gyermek Jézus nem azért jelent meg ebben a formában e képtípuson, mert a művészi invenció így kívánta meg, hanem mert a dogma – nem feltűnő, de jelenlévő – ábrázolása is szükséges lehetett.

Hasonlóképpen észrevehető az Írástól való függetlenedés igénye az *Arma Christi* vagy főként a *Vasárnapi Krisztus* ikonográfiai típusoknál. Az első esetben a Passió eszközeinek bemutatásával az egy fő jelenet köré csoportosított narratív képsorok jellegzetességei is megfigyelhetőek. A *Vasárnapi Krisztus* – képeken azonban a Fájdalmas Krisztus körül különböző mesterségeket szimbolizáló eszközök töltik ki a teret; esetenként a szerszámok meg is sebezik a testet. A kép célja

8 Zsolt 42,2.

ez esetben [a Passióra való egyértelmű utaláson kívül], hogy felhívja a figyelmet azokra a tevékenységekre, melyek a harmadik parancsolat értelmében a hetedik, azaz a pihenőnapon tiltottak.⁹

Ritka esetben a többletjelentésre utaló elem nem a háttérben jelenik meg, hanem az egész műalkotás ennek lett alárendelve; a kép maga az enigma, a rejtvény, melynek felfejtése alapos, szerteágazó teológiai ismereteket kíván a kép szemlélőjétől. A kép feladata ebben az esetben már nem a szöveg megértésének elősegítése volt, nem rögzítette annak elsődlegességét. A főjelenet, valamint a háttérben elhelyezett élőlények, tárgyi elemek és feliratok egyaránt olyan információkat hordoznak, melyek aprólékos felfejtése segít csak hozzá egy olyan kép általi felismerési folyamathoz, melyet a szöveg már csak megtámogatni tud, helyettesíteni vagy felette állni semmi esetre sem.¹⁰

A magánáhitat, az egyéni vallásosság eszköztára is befolyásolhatta a képi megjelenítést.¹¹ A képek egyes fajtái különösen hatékonyak voltak, hogy a vallásos elmélyülést szolgálva a büntudat, majd a meditáció fokozatait végigjárva Isten misztikus megtapasztalásában, a látomások megélésében segítse a hívőt.¹² A kép ez esetben nem csupán ábrázol valamit vagy valakit, hanem jelenlévővé, „elérhetővé” teszi és segíti a hívőt a Szent ábrázolttal való közvetlen átélést biztosító személyes kapcsolat kialakításában.¹³ E képtípusok jellemző darabja Jan van Eyck: *Rolin kancellár Madonnája* című festménye, ahol Jó Fülöp meditatív kancellárja éppen megjelenő Madonna-vízióját (éppen ezért „hiteles”) láthatja a kép szemlélője egy olyan, valóságosnak „beállított”, aprólékosan felépített környezetben, melynek legtöbb eleme mégis valamiféle allegóriaként fejthető fel.

Egyes devóciós képeknél a hozzájuk rendelt imádság kép előtt való elmondása fejében bizonyos nap búcsú járt [*Vir Dolorum, Szent Gergely miséje, Veronika kendője*].¹⁴ Ez lehetett az adott képtípushoz tartozó és a témához szervesen nem illeszkedő imádság is, melyet többféle rokon képtípushoz is felhasználhattak, ilyen volt például a *Pater noster*. E képek tulajdonképp nem a szövegek illusztr-

9 JÉKELY Zsombor, *A Kolozs megyei Bádok falképei és az erdélyi falfestészet = Colligite fragmenta! Örökségvédelem Erdélyben*, szerk. N. Kis Tímea, Bp., ELTE BTK Művészettörténet Intézeti Képviselő, 2009, 194–208, különösen: 207–208.

10 Jellemző példája Vittore Carpaccio: *Meditáció a Passióról* című festménye (1510 k. New York, Metropolitan Museum of Art).

11 ÚJVÁRI Edit, *A Szentlélek-galamb ábrázolásának tartalmi vonatkozásai = Szó és kép; A művészi kifejezés szemiotikája és ikonográfiája*, szerk. Kiss Attila Atilla, SZÖNYI György Endre, Szeged, JATEPress, 2003 [Ikonológia és műértelmezés 9], 131–142, különösen: 132.

12 Hans BELTING, *Kép és kultusz; A kép története a művészet korszaka előtt*, Bp., Balassi, 2000, 436–438.

13 Karlheinz LÜDEKING, *Írányok között; Elmélkedések a „képek vitája” aktuális frontvonalairól = Kép, fenomén, valóság*, szerk. Bacsó Béla, Bp., Kijárat, 1997, 285–299, különösen: 287–288.

14 Kovács Imre, *Szó és kép (kép és szó) a későközépkori magánáhitatban; Egy esettanulmány: Krisztus szent arca = Szó és kép; A művészi kifejezés szemiotikája és ikonográfiája*, szerk. Kiss Attila Atilla, SZÖNYI György Endre, Szeged, JATEPress, 2003 [Ikonológia és műértelmezés 9], 119–130.

rációi voltak; a kép bizonyos értelemben önálló életet élt és függetlenedhetett a szöveghagyományától.¹⁵ Ez esetben a kép és az ahhoz rendelt cselekedet, tehát egy külső tényező új, a szövegtől független funkciót eredményez: a búcsú eléréséhez a kép és a szöveg, tehát a képhez rendelt imádság együttes jelenléte és alkalmazása volt szükséges.

E művészeti alkotások elkészültéhez, majd értelmezéséhez tehát olyan tapasztalatokra, a közösség által ismert és elfogadott ikonográfiai típusokra, vagy talán megfogalmazható így is: inspirációs és megvalósítási kellékekre van szükség, melyek a kanonikus szövegbéli és képi megjelenítési módszereken alapulnak. E „kelléktár” pedig az általunk vizsgált szakrális (vagy szakrális térben megjelenő) képek esetében kevésbé a Biblia, mint inkább az abból kiinduló Hagyomány.

E képtípusokban a Hagyomány kiemelt szerepe az Írással szemben, illetve a funkcióváltás a közös elem; mindegyik esetben valamely szövegszerűség elvételével, hozzáadásával vagy átértelmezésével állunk szemben, melyek segítségével akár olyan komplex jelentésrétegeket is meg lehet figyelni, melyeket egy narratív típusú műalkotás önmagában nem közvetíthet.

¹⁵ Kovács, *i. m.*, 124.

A képvers több évezredes útja¹

Az általános irodalmi közvéleménnyel és jelenlegi állásfoglalással szemben a 19. század végén, 20. század elején megjelenő képversek nem választhatók le a korábbi századok képverseitől. Meglátásom szerint az évszázadok során megszületett vizuális költemények egy egyenes, lineáris fejlődési vonalra fűzhetők fel, formaviláguk, szerkesztési módjuk, logikájuk közel változatlan, még ha a technológia fejlődése látszólag új lehetőségeket is teremtett a képvers-írás számára.

A képversek elemzésének és megértésének nehézségét többek között az adja, hogy nehéz eldönteni, mikortól beszélhetünk irodalomról és mikortól képzőművészetről egy vizuális alkotás láttán, továbbá, egyáltalán mikortól tekinthetünk egy betűhalmazt képversnek. Vizuális költemények-e az orvostudomány történetéből ismert szülést könnyítő betűnégyzetek; vagy az iskolatörténeti forrásokból ismert tanulást könnyítő mágikus betű-medálok; vagy azok az amulett-típusok, amelyek jelképeket és imaszövegeket egyaránt tartalmaztak és vallástörténeti szerepük jelentős?

A betűvel ellátott tárgyakat gyakran mágikus erejűnek tekintették a régi korok emberei, és a legkülönbözőbb módon használták fel őket: betegségekől mentették meg tulajdonosukat, koncentrálsban segítették a diákokat, mágikus kötésben tartotta az ifjú szívet. Vajon a képversek összefüggésben lehetnek a betűmágiával? Vagy az áldozati tárgyakra, jóscsontokra felkerült szavak, mondatok, amelyek egy lapra átmásolva „átvették” az eredeti tárgy alakját, teremtették meg a képköltészet alapjait?

Az időszámítás előtti 3. században már léteztek „képversiskolák” [Szimiasz², Dósziasz, Theokritosz], a kora középkori kolostorok falai között mesteri képversek születnek [pl. Hrabanus Maurus versei], a reneszánsz megújítja a képverset, a barokkban éri el pompáját, míg az újkorban hanyatlásnak indul, hogy az izmusok megjelenésével a vizuális költészet ismét bekerüljön a köztudatba. Bár az évezredek során egyre bővül a technológia adta lehetőségek köre, az irodalom felől nézve ennek még sincs különösebb jelentősége, mivel lényegbevágó új tulajdonsággal nem rendelkeznek a hagyományosan papírra rögzített képversekhez képest az új technológiával készült versek.

¹ A cikk a debreceni Déri Múzeumban 2012. szeptember 09-én a Kép/betű/vers c. konferencián elhangzott előadás bővített változata.

² http://www.theoi.com/image/text_pp2.jpg

A régi korok képversei jelentős mesterségbeli tudást, költészettanban való jártasságot igényeltek. A képversírók nem egyszerűen egy adott formába tördelték a sorokat, nem önkényesen emelték ki a betűket, szótagokat a sorokból, hanem szigorú, verstan szabályok betartásával, a kialakuló képet és a szöveg értelmét szem előtt tartva hozták létre alkotásaikat. A szerkezetteremtő elemek (kehely, kubus, piramis, tojás, küllő stb.) egyéb összefüggéseket is létrehoztak, hit és dogmarendszer szimbólumainak háttérismeretét követelték meg az értelmezőtől.

A 16–17. században megjelenő verstanok a képversírásra mint a legmagasabb verselési tudásra tekintettek. A képversek iránt megnövekedett igényt az is mutatja, hogy a 17. század felétől egyre több latin nyelvkönyv poétikai részét képvers-írás tanával bővítve nyomtatják ki újra, egy-egy kiemelkedő alkotót pedig felkérnek ilyen jellegű tankönyvek írására. A képvers láthatóan nem pusztán műkedvelő írástudók együgyű kedvtelésének számított, nem is iskolai verstanok időtöltésre szánt fejezete volt. Egyházi és állami ünnepségeken a vendéget, ünnepeltet plakátnagyságú képverssel köszöntötték³ felszentelése, névnapja, bekiktatása stb. alkalmából, de esküvői ceremónián, születésnapokon, vagy akár temetéseken⁴ is, egyaránt találkozhatunk képversekkel.

A 18. századi laicizálódásnak köszönhetően bizonyos verstan gyakorlatok kihalóban voltak, egyes verspoétikai fogalmak és gyakorlatok lecsúsztak diákköltészeti szintre, majd végleg kihaltak. Talán a képversek is ennek a folyamatnak estek áldozatul, esetleg az egyre bővülő iskolai tananyag szorította ki a képversírás gyakorlatát, mindenestre látszólag a 19. században némi hiátus érzékelhető a régi típusú képversírás és a modern képvers között.

Az irodalomtudomány és -történet leginkább érvényben lévő konszenzusa szerint a 19. század végétől megjelenő képversek nincsenek rokonságban a korábbról ismert képversekkel. A képversek történetét és poétikai kondícióit feltérképezni akaró vállalkozások főleg nyomdatechnikai eljárásban vélik felfedezni az újdonságot, valamint abban, hogy a szövegeknek az ikonológiához, képekhez milyen újszerű viszonya van. Központi kérdés, hogy a nyelvi anyaghoz, a szintaxishoz hogyan viszonyulnak a képek, maga a nyelvi anyag hogyan viszonyul a mondathoz, illetve hogy a technika fejlődése esetlegesen milyen újabb képverstípust hoz létre (faxköltészet, számítógépes költészet, különböző tárgyi felületekre vetített szövegek).

Úgy vélem, az eddig bemutatott képek alapján is látható, hogy a régi képversek esetén ugyanúgy elmozdul a statikus betű az írott felületen, és az általa létrehozott szöveg képpé áll össze, mint a modern képversek esetén. Az is könnyen belátható, hogy a horizontális helyzetből kiszakított szövegek, linearitástól megfosztott olvasási módok, a vizuális jelek segítségével kirajzolódó képek szintén korábbi verselési szokás sajátja is.

³ <http://www.personalschriften.de/typo3temp/pics/0ac077e22d.jpg>

⁴ <http://konyvkonktor.hu/wp-content/uploads/2011/04/josepha.gif>

Az izmusok megjelenésével, olyan alkotók, írók tűnnek fel, akik maguk is a képzőművészettel valamilyen kapcsolatban vannak. Az izmusokkal a különböző művészeti ágak közeledtek egymáshoz, művelői gyakran írók és képzőművészek egyaránt, s vagy az irodalom vagy a képzőművészet felől jutottak el a képversekhez. Ha vetünk egy pillantást a különböző kiáltványokra, plakátokra, vagy akár újsághirdetésekre, akkor gyakran nehéz azonnal megmondani, képverssel vagy nem képverssel állunk-e szembe. Kitűnő példa lehet számunkra Kassák munkássága. Rajzkölteményein ugyanazok a képi elemek, motívumok fedezhetőek fel mint bármely korabeli manifesztumon. Kassák igyekezett minél inkább mozgásba hozni a befogadó fantáziáját, nyomdajelek, réniák, zenei kottajelek jelennek meg a képversein, hogy az olvasó minden érzékszervére hatni tudjon.

Az új típusú képversek játékosnak hatnak, de úgy gondolom, ön és világtérmezés igényével lépnek fel, s mivel a huszadik század elején megtalálják létjogosultságukat, társadalmi és kulturális igényüket, ezért képesek életben maradni s újult erővel feltámadni.

A képversek a 20. századtól kezdve elmozdulnak a mindennapok költészete felé, s különösen igaz lesz ez a 20. század második felétől megjelenő alkotásokra. Az eddigi tudásunk alapján a „nem modern” képversek írását mindig valamilyen ünnepi alkalom, cél vezérelte, valami jelentős esemény emlékére és dicsőségére készültek, azonban a modern képversek már valamilyen személyes tartalommal, egyedi szimbolikával próbálták megtölteni a képvereket. Így tematikájukból nem hiányozhat a szerelmi költészet (Petőcz András: Emlékezés Jolánra⁵), az elmélkedés (Nagy Pál: Kézről kézre), az álmodozás, a politikai elkötelezettség (Barta Sándor: Egy egyszerű kaucsukmunkás), mindennapok drámája (Péntek Imre: Baleset).

Ha összehasonlítjuk a régi képvereket a modern képversekkel, akkor láthatjuk, hogy ugyan számos forma tovább él (kereszt, kör, spirál, labirintus stb.), de ezek már egyedi tartalommal bővülnek. Az archetipikus és kulturális szimbolika egyedi szimbolikával bővül.

Kézenfekvő példa, hogy a régi képversek esetén a kereszt valamilyen vallásos tárgyú szöveg kerete volt, míg pl. Nagy László: Kereszt a szerelemre⁶, Tamkó Sirtató Károly: Poéták keresztje c. verse már címében is jelzi, hogy az ikont (kereszt) egyedi tartalommal (szerelem, poéták) tölti meg úgy, hogy a cím értelmezése, és a verskép látványa másod és harmad jelentéssel bővíti az értelmezés lehetőségét. Illyés Gyula: Repülő című [és repülő árnyékát kirajzoló] költeménye⁷ viszont szöveg szintjén utal a keresztre („Jézus jelképe száll sötétben”), mégis a szöveg és történelmi vonatkozásainak ismeretében lehetősége adódik a befogadónak, hogy a repülő árnyékát keresztként is értelmezze.

5 <http://prizmafolyoirat.com/wp-content/uploads/2010/07/eml%C3%A9kez%C3%A9s-jol%C3%A1n-ral-709x275.jpg>

6 <http://konyvkonnektor.hu/wp-content/uploads/2011/04/nagy-l%C3%A1szl%C3%B3-j%C3%B3.gif>

7 <http://konyvkonnektor.hu/wp-content/uploads/2011/04/Illy%C3%A9s-j%C3%B3.gif>

A modern képversek között számos olyan alkotással találkozhatunk, amelyek még élnek az ikonologikus szerkezet lehetőségével, de már nehéz a szöveg és a forma között a kapcsolatot megtalálni, látszólag önkényesen választott, mindennapokból ismert absztrakt formába kerül be a szöveg (keresztrejtvény, vasúti menetrend, szabásminta stb.). Bizonyos esetekben a séma meghatározza, hogy milyen vereszet kerül bele. Egy térképbe ágyazott vers sorai például követik a térképen való eligazodás módját; a mondatfoszlányok utcaszerű egymáshoz kapcsolódása a térben való bolyongást vagy útkeresést is megidéz, mint Pap Tibor: *Térvers képek c. kötetének darabjai*⁸. Máskor maga a forma válik „szöveggé” minden nyelvi jel nélkül. Ladik Katalin szonettjei ismert női magazinok szabásmintáit használta fel verstestnek, ahol a színes vonalak és jelek teremtették meg az értelmezendő „szöveget”.

Van amikor a grafikai jelek ikonná átlényegült képet sugallnak, mint például Tandori Dezső zárójelei egy halottas urna füleit idézik meg. (Tandori Dezső: *Halottas urna két füle e.e.cummings magángyűjteményéből*⁹). Géczy János *Hangya c. versében*¹⁰ a betűk mennek keresztül ikonikus metamorfózison, a betűk nagyságának megváltoztatásával és azok térbeli elhelyezésével megidézi a hangya látványát.

Bizonyos művek, mint például Tandori Dezső: *A mondattan háza* (Alaprajz Mondrianhoz) c. alkotása csak utalásokban emlékeztetnek magára a nyelvre, mégsem értelmezhetőek nyelven kívül, illetve nehezen helyezhetőek irodalmon kívülre. Olyan határmezsgyén állunk, ahol nehéz eldönteni, hogy a vizualitást képzőművészként vagy irodalomként értelmezzük; gyakran csak a szerzőtől függ: vajon ő irodalmi vagy képzőművészeti alkotásként tekint-e művére.

Vannak szerzők, akik már nem csak síkban gondolkoznak, hanem térben is. Elég felidézni Bujdosó Alpár *Bűvös kockáját*, vagy Petőcz András *Emlékezés Jolánra c. versét*, ahol a szöveg valamilyen test felületére [kocka, emberi test] kerül fel, de akár maguk a szavak, vagy a betűk is megjelenhetnek három dimenzióban mint egy szoborként, kiállítási tárgyként a múzeumokban, köztereken.¹¹

Az eddig felhozott példák is jól szemléltetik, hogy a képversek milyen változatos formában és tartalommal jelentek meg az évezredek során. Úgy vélem, ha a képversek nyomdatechnikai, vagy tipológiai kategóriák mentén vizsgáljuk, úgy óhatatlanul megtörni látszik a képversek fejlődési íve. Ezeket az alkotásokat irodalomtörténeti és művelődéstörténeti változások tükrében kell megvizsgálni, rendkívül érzékenyen reagálnak mindennemű változásra, így ennek mélyebb bemutatása és kifejtése egy újabb előadás tárgyát képezi majd. A képversek sokszínűségét az útkeresésben kell megtalálnunk.

8 <http://www.litera.hu/files/article/t%C3%A9rk%C3%A9pvers.jpg>

9 <http://dia.pool.pim.hu/html/muvek/TANDORI/tandori00064/tandori00081/tandori00081.html>

10 <http://www.mozaweb.hu/course/stilus/gif/hangya.gif>

11 http://www.napiaszonline.hu/pictures/kepek/love_szobor.jpg

Az illusztráció paradox logikája: az ábrázolás a képzelőerő tükrében

1. Problémafelvetés: az ábrázolás paradoxona

A tudományos és teoretikus szövegek viszonya az illusztrációkhoz meglehetősen ambivalens. Míg meghatározott típusaik igen gyakran élnek az értelmest segítő vagy a jelentést gazdagító ábrák eszközével, addig más változatok teljesen távol tartják magukat a vizuális megjelenítés lehetőségétől. Az előbbi csoportba elsősorban az olyan textusok tartoznak, amelyek tárgyakat valamilyen képileg is megjelenő vagy megjeleníthető entitások közül merítik, ilyenek például a különböző természettudományos művek; míg utóbbi csoportban olyan szövegeket találhatunk, amelyek az *elképzelhetetlent* tematizálják, mint például a filozófiai alkotások. Ez az empirikusan regisztrálható törés egy elméleti problémához vezet minket, amelynek kifejtésére az alábbiakban tennék kísérletet.

A probléma gócpontjában egy paradox állítást találhatunk, amelyet már a dolgozat elején ismertetni kell, hogy annak mintegy hipotéziseként szolgáljon. Ezt a tételt konkrétan talán ekképpen fogalmazhatnánk meg: az illusztráció csak akkor nem degradálja a befogadó számára a jelentés komplexitását, amennyiben a mindenkori, recepció alanyául szolgáló szubjektum kellő képzelőerővel rendelkezik. Ha elfogadjuk ennek a paradox állításnak az igazságát, akkor ellentmondásos helyzetben találjuk magunkat: erősen kérdéses, hogy mennyiben töltik be funkciójukat ezek a hipotipózisok. Úgy tűnik, mintha semmiféle célt nem szolgálnának, hiszen potenciális hasznosságuknak éppen arra van szüksége, amelynek hiányát ezek az ábrák pótlékként, segítőanyagként betölteni hivatottak. Előzetesen már mindenkor rendelkezünk kell azzal, amit az ábra hozna el számunkra: az illusztráció olyan szupplementum, amely nem létező hiányosságokat pótol. A probléma elhelyezhető a fentiekben megkülönböztetett kétfajta tudományos szövegtípus kontextusában is: míg a képileg megjeleníthető tárgyaló írások esetében kétséges, hogy az illusztráció fel tud-e mutatni bármiféle didaktikai többletet a tisztán írott szöveggel szemben,¹ addig az ábrázolhatatlant ábrázoló textusok már az értelmi deficit komoly kockázatát rejtik maguk-

¹ Nem tartozik ugyan a dolgozat szorosán vett témájához, de fontos leszögezni, hogy mivel a természettudományos szövegek nem igazán reprezentálják a fenti paradoxont, feltételezhetjük, hogy az ezekben alkalmazott ábrák igenis fel tudnak mutatni valamiféle többletet. Mivel tárgyakat sokszor a vizuálisan is megjeleníthető tárgyköréből merítik, ezért az illusztrációk

ban.² A továbbiakban ez utóbbi típussal foglalkoznék, ugyanis ez rejti magában tiszta formában a fenti paradoxont; előbbi csupán a filozófiai jellegű szövegekről való leválasztásán, a *törés* megtörténése miatt került vonatkozásba.

2. Előzetes tipológia

Ahhoz, hogy meglegjünk a paradox állítás adekvát közegét, még további megkülönböztetéseket kell alkalmaznunk. Az elképzelhetetlen ábrázolása az általában vett illusztrációnak csak bizonyos típusaiban jelenik meg, ezek megtalálásához (és persze fogalomtisztázás végett) érdemes tipologizálni a különböző teoretikus hipotipózisokat. A jellemzően legelsőként eszünkbe jutó típus, az egyértelműen képi jellegű illusztráció nem igazán szokott előfordulni az ilyen tudományos szövegekben, illetve, ha mégis találkozunk vele, akkor is csak a legritkább esetben áll kapcsolatban a megértés problémájával – döntően inkább a példaanyag részét képezi vagy egy elemzett kép illetve dokumentum másolata. Ezt a legszorosabb értelemben vett illusztrációt már ezen a ponton kizárhatjuk a vizsgálódásból. Az itt alkalmazott csoportosítás nem alkot egységes taxonómiát, hanem két, egymástól eltérő elvet mozgósít.

Az első megkülönböztetés, amellyel élni kell, alapvetően funkcionális jellegű. Ez a felosztás a tudományos ábrákat a szöveghez való viszonyulási módjuk alapján két részre osztja. Ez első csoportba a *dekoráló hipotipózisnak* nevezhető ábrákat sorolhatjuk. Ezek az illusztrációk nem képezik a tudományos munka szerves részét, hanem arra mintegy rátelepedve, hozzá társulva gazdagítják, dúsítják annak jelentését. Dekorációról itt elsősorban nem a hétköznapi szóhasználat szerint beszélhetünk, hanem azt az antikvitás '*decorum*' fogalmának transzformációjaként értelmezhetjük:³ ezek a hipotipózisok olyan értelemben dekorálják a szöveget,

ebben az esetben valami mást mutatnak fel, mint az írott szöveg, amely hozzátesz az adott értekezés, tanulmány, esszé jelentéskomplexumához.

- 2 Ez a veszély a hagyományos metafizika logikája szerint megjelenik minden szupplementum kapcsán. Derrida a pótlék veszélyességét így írja le: „Miért veszélyes a pótlék? Mondhatni, nem önmagában az, nem abban, ami dolognak vagy jelenlevőnek mutatkozhatna benne. Akkor biztonságos volna. A pótlék, itt, nincs, nem létező (*on*). De nem is egyszerű nem létező (*mé on*). Csúsztása kivetkőzteti jelenlét és távollét egyszerű alternatívájából. Ez a veszély. Ez teszi lehetővé mindig, hogy a típus az eredetinek adja ki magát. Attól fogva, hogy egy pótlék kintje megnyílt, a struktúra azt hozza magával, hogy maga is »tipizálódhat«, másolattal helyettesíthető, és a pótlék pótléka lehetségessé és szükségszerűvé válhat.” Jacques DERRIDA, *Platón patikája*, ford. BOROS János = J. D., *A disszemináció*, Pécs, Jelenkor, 1998 (Dianoia), 108.
- 3 Az átalakítás itt mint értelemszűkítés jelenik meg: az illőség retorikai-etikai jelentéskomplexumát az ábrázolásnak az ábrázolthoz való viszonyára redukáljuk. A *decorum* eredeti értelméhez például vö. Marcus Fabius QUINTILIANUS, *Szónoklattan*, ford. ADAMIK Tamás, Pozsony, Kalligram, 2009, 709–712 [11. 1. 1–15].

hogy [helyesen] illeszkednek hozzá. A hangsúly itt az adekvát külsődlegességen van: az ilyen illusztráció mindig transzcendens a szöveghez képest.

A másik kategóriába a tartalmi szempontból a szöveggel egységet alkotó ábrák tartoznak. Ezek a szöveg *kivonataként* is jellemezhető illusztrációk már nem külsődlegesek a textushoz képest, hanem annak esszenciáját igyekeznek visszaadni, még ha megváltozott formai feltételek között is, de bekapcsolódnak a szöveg feladatának végrehajtásába. Az ilyen ábrák időről-időre összefoglalják és magyarázzák az írottakat. Az itt vázolt felosztásból számunkra a második csoport tűnik érdekesebbnek: az első kategória szöveget gazdagító hipotipózisai nem okoznak problémát, hiszen nem azonos feladatot tűznek ki maguknak a szöveggel; ezzel szemben a második kategória magyarázó ábráira előzetesen érvényesnek tűnik paradox hipotézisünk.

Ahhoz, hogy tovább szűkítsük kezdeti felvetésünk értelmezési tartományát, egy az előzőtől eltérő, független felosztást is alkalmaznunk kell. Ez a megkülönböztetés alapvetően ontológiai jellegű: a valódinak és látszólagosnak tekinthető hipotipózis között igyekszik differenciát kimutatni. Először a látszólagos hipotipózisokkal érdemes kezdeni, amelyeket az egyszerűség kedvéért akár *képleteknek* is nevezhetjük. Ezek már úgy kerülnek elénk, mint bizonyos vázak, amelyek teljes mértékben pótolják a szöveget. Például egy bonyolult struktúrájú vegyi anyagot nem érdemes a pontos fogalmi elnevezésén rögzíteni, hiszen a rövidebb, képi jellegű forma egy könnyen visszaalakítható kód. A reverzibilitás a garanciája annak, hogy nem történik információvesztés az egyik médiumból a másikba történő átalakításkor. Az ilyen, valójában csak látszólagos ábrázolást Kant a karakterizálás fogalmával írja le:

„[...] értve ezen a fogalmak jelölését olyan hozzájuk kapcsolt érzéki jelekkel, amelyek nem tartalmazznak semmit, ami az objektumok szemléletéhez tartoznék, hanem csak eszközül szolgálnak arra – a képzelőerő asszociációs törvénye szerint, tehát szubjektív tekintetben –, hogy a fogalmakat reprodukálni lehessen; az ilyen jelek vagy szavak, vagy látható [algebrai, esetleg mimikai] jelek, mint pusztá *kifejezések* fogalmak számára.”⁴

A reprodukciót szolgáló, reverzibilis képleteket tehát nem tekinthetjük valódi hipotipózisoknak, hiszen nem jelenítenek meg semmi érzékileg valóságost, hanem csak a fogalmakat pótolják képinek *tűnő* jelekkel.

A másik kategóriába a valódi tudományos ábrázolásnak tekinthető illusztrációk tartoznak, ezeket *vázlatszerű hipotipózisoknak* nevezhetjük. Ide tartoznak a grafikonok, diagramok, ágrajzok és mindenféle tudományos célra használt ábrák. Ezeket az illusztrációkat úgy írhatnánk le, mint amelyek a szoros értelemben vett vázlat és a képi ábrázolás keresztmetszetében helyezkednek el. Leginkább

4 Immanuel KANT, *Az ítélőerő kritikája*, ford. PAPP Zoltán, Bp., Osiris - Gond-Cura Alapítvány, 2003², [Immanuel Kant Művei] 269.

mint a szöveg topografikus modelljeit lehet őket megközelíteni: meg akarják adni a textus főbb csomópontjait, elágazásait és a hangsúlyosabb viszonyrendszert. Rögtön két alaptípusukat lehet megkülönböztetni: az egyik a szöveghez társulva generatív modellként szolgál, a másik a textúrában eligazító térképként használható, legalábbis olyan értelemben, ahogy a Deleuze-Guattari szerzőpáros él a térkép fogalmával:

„A térkép szemben áll a másolattal, mert a térkép teljes egészében nyitott a kísérletezés felé, s így rálátása van a valósra. A térkép az önmagába fordult tudatlatant nem reprodukálja, hanem megkonstruálja. [...] A térképnek számos bejárata van, szemben a másolattal, ami mindig »ugyanarra« tér vissza. A térkép performancia kérdése, míg a másolat mindig egy állítólagos »kompetenciára« utal.”⁵

Bár hangsúlyos különbségek jelentkeznek a generatív- és a térkép-típusú hipotípus-felfogás között, esetünkben elég volt jelezni a különbséget, hiszen a paradoxon szempontjából lényegtelen, hogy fa- vagy gumó-jellegű a vázlat-ábrában használt modell. A lényeg a vázlat képesített voltában keresendő, amely minden ilyen hipotípusban benne rejlik. Ez a valódiként aposztrófálható illusztráció lesz a paradoxon igazán adekvát terepe: kanti fogalommal ezt nevezhetjük az igazi hipotípusnak, vagy ábrázolásként értett *exhibitio*-nak.⁶

3. Kanti analógia: a megjelenítés problémája

Nem tekinthető véletlennek, hogy Immanuel Kant neve már eddig is többször elhangzott, és hogy a kérdésselvetés artikulálásakor rendszeresen hozzá kell fordulnunk segítségért. Amennyiben szeretnénk egy előzetes képet alkotni a probléma magváról, mintegy *kilátóból* rátekinteni a paradoxonra, úgy érdemes egy kanti analógiára támaszkodnunk. Ez a témánk problematikájára hasonlító felvetés ugyan eltér a mi kérdésselvetésünkről, de azért érdekes és árulkodó szimmetriát mutat vele. Kant *A tiszta ész kritikája* egy pontján a példák és az értelmi belátás kapcsolatát elemzi:

„A példák egyetlen nagy haszna ez: élesebbé teszik az ítélőerőt. Hisz ami az értelmi belátás helyes és pontos voltát illeti, a példák rendszeren inkább némi kárt tesznek benne, mert ritkán fordul elő, hogy hiánytalanul teljesítik a szabályban foglalt tételt (mint *casus in terminis*), azonfelül gyakran vezetnek oda, hogy ellan- kad az értelem erőfeszítése, melyre okvetlenül szükségünk van, ha a szabályokat általános formában és teljességükben kívánjuk szemügyre venni, függetlenül a tapasztalat sajátos körülményeitől; ezért aztán végül is hozzászoktatnak, hogy a szabályokat inkább formulák s ne elvek gyanánt használjuk. Így hát a példák az

5 Gilles DELEUZE, Felix GUATTARI, *Rizóma*, ford. GYIMESI Tímea, Ex-Symposion, 1996/15–16, 10.

6 KANT, *Az ítélőerő kritikája*, i. m., 269.

ítélőerő mankói, melyeket soha nem nélkülözhet az ember, ha ítélőképessége fogyatékos.”⁷

A példák segítenek fejleszteni az ítélőerőt, ám a támogatni hivatott értelmet inkább csak elsorvasztják. A szemléltetés a jelenségek megítélésekor, besoroláskor hasznosnak bizonyul, ám a princípiumok sajátos megértésében káros hatást fejt ki. A példák tehát amennyiben [végső soron] a megértést szolgálják, úgy célt tévesztenek: ellankasztják az értelmet. Bár az itt bemutatott kanti probléma nem az ábrázolásra, hanem a példákra vonatkozik, és nem a képzelőerőre, hanem az értelemre gyakorolt hatást tárgyalja, az analógia strukturális szimmetriája mégis jelentős mértékű. Adott egy eszköz, amely funkcionális szerepkörét nem tölti be, helyette egy másik képesség támogatása és erősítése felé mozdul el. A kanti rendszerben egy ilyen szerkezeti analógia feltehetően nem pusztán véletlen, hanem a szisztéma belső logikájából fakad.

A probléma további kibontása során éppen ezért alapvetően egyféle kantiánus mederben kell haladnunk. A fenti analógián túl több szempont is indokoltá teszi ennek a fogalmi szisztémának a segítségül hívását. Mindenekelőtt aligha képzelhető el egy teljességgel ahistorikus megközelítés, hiszen az illusztráció tematizálása éppúgy történetileg meghatározott, kontextualizált fogalmak használatára kényszerül, mint bármilyen más fogalmi alapú eljárás. Ha már választani kényszerülünk a különböző történeti koncepciók közül, akkor rögtön adódik a kanti megközelítés, hiszen ez a modell még ma is nagyban meghatározza az elgondolásainkat. Másrészt a Kant által használt fogalmi szisztéma megtartja a paradox állításban rejlő ellentmondásokat és árnyalatokat, éppen ezért élhetünk a gyanúval, hogy elképzeléseink e téren éppenséggel kanti gyökerekkel rendelkeznek: amennyiben érvényes a hipotézisünk, úgy azt kantiánus örökségünknek köszönhetjük.

4. A hipotipózisok fajtái: séma és szimbólum

Kant *Az ítélőerő kritikájában* a már emlegetett igazi hiposztázisoknak vagy exhibícióknak két alapvető fajtáját különíti el. Az egyik a *sematikus ábrázolás*, amelyben „egy értelem alkotta fogalomhoz megadatik a vele korrespondáló a priori szemlélet.”⁸ Ezek a fogalom közvetlen ábrázolásai, ahol is ez az ábrázolás demonstratív. A másik fajta a *szimbolikus hiposztázis*, amelyről akkor beszélhetünk, amikor egy csak az ész által elgondolható fogalomhoz egy érzéki szemléletet társítunk. Ez a fogalmak közvetett, analógia általi ábrázolását jelenti, amely során az ítélőerő a sematizálásban követett eljárás szabályra támaszkodik, ám a szemléletet tekintve nem találunk egyezést. A hasonlóság a reflexió formáján és nem tartal-

7 Immanuel KANT, *A tiszta ész kritikája*, ford. Kis János, Bp., Atlantisz, 2009² [Mesteriskola], 173.

8 KANT, *Az ítélőerő kritikája*, i. m., 269.

mán alapul.⁹ Az ilyen közvetett ábrázolás során „az ítélőerő kettős tevékenységet végez: a fogalmat először egy érzéki szemlélet tárgyára alkalmazza, másodsor pedig az e szemléletről való reflexió pusztá szabályát alkalmazza egy teljesen más tárgyra, melynek az első tárgy csupán szimbóluma.”¹⁰ A szimbólumban alkalmazott képiség tehát nem a szemléleti összefüggésből, hanem egy módszerbeli analógia által lehetővé vált trópusból eredeztethető.

Kant megállapítja, hogy nyelvünk tele van ilyen közvetett ábrázolásokkal, példaként egy sor, a teoretikus szövegekben alkalmazott kifejezést hoz fel: alap, folyani, szubsztancia stb.¹¹ Ezek a valójában ábrázolhatatlant próbálják kerülő úton megjeleníteni. Amikor nem tudunk adekvát szemléletet társítani egy fogalomhoz, akkor mindig szimbolikus hiposztázist alkalmazunk, mint például Isten esetében is. Feltűnő, hogy a példáknek értelmet degradáló szerepet tulajdonító Kant, ezen a helyen milyen sokszor él az exemplum nyújtotta lehetőségekkel. A szimbolikus megjelenítést a fentiekén túl a monarchikus államszervezet példáján is próbálja megvilágítani: akár egy eleven organizmushoz, akár egy géphez [kézimalomhoz] hasonlítjuk azt, a megjelenítés pusztán szimbolikus lesz.¹² Kérdés, hogy ha a példák az értelem számára nem túl célra vezetőek, miért alkalmazza azokat annyit Kant? A választ talán abban a motívumban találjuk meg, hogy az elsődleges kérdés itt a megjeleníthetőség problémája, és nem a megértésé, így aztán Kant nem annyira a felfogásunkra akar hatni, hanem szemléltetni próbálja a tárgyalt jelenséget. Igyekszik edzeni az ítélőerőnket, hogy lássuk a különbséget a kétféle hipotipózis között.

Mivel a szimbolikus megjelenítés pusztán eljárásbeli analógián alapul, ezért célszerű visszatérni a sémákban rejlő ábrázolási lehetőségekhez. Kant *A tiszta ész kritikájában*, az ún. sématanban fejt ki legalaposabban a sematizálás lényegét. Ha egy tárgyat egy fogalom alá akarunk rendelni, akkor a tárgy képzetének és a fogalomnak egyneműnek kellene lennie, azonban azt látjuk, hogy a tiszta értelmi fogalmak és az empirikus szemléletek különeműek.¹³ Kant a megoldást egy közvetítő képzetben találja meg, amely intellektuális és érzéki természetű egyszerre, a transzcendentális sémában. A séma a képzelőerő terméke, de mivel a szintézis nem az egyedi, hanem az érzékek benyomásainak meghatározásában létrejövő egységben jön létre, ezért nem azonos a képmással.¹⁴ Példaként Kant a számokat hozza fel: öt pont az ötös szám képmása, azonban ha elgondolok egy tetszőleges számot, akkor az már magának a módszernek a képzete, tehát a séma. Kant a séma és képmás összefüggést így világítja meg: „A fogalom sémá-

9 Uo., 269.

10 KANT, *Az ítélőerő kritikája*, i. m., 269–270.

11 KANT, *Az ítélőerő kritikája*, i. m., 270.

12 Uo., 270.

13 KANT, *A tiszta ész kritikája*, i. m., 175.

14 Uo., 177.

ján mármost a képzelőtehetség azon általános eljárásának képzetét értem, mely a fogalom számára megalkotja a hozzá tartozó képmást.”¹⁵

5. Első probléma: a séma és képmás különbsége a képzelőerő tükrében

A kezdetben feltételezett paradox állítás kibontására itt lelhetjük meg az első lehetőséget. Kant leszögezi, hogy a tiszta érzéki fogalmaink nem a tárgyak képmásain, hanem sémákon alapulnak. Példaként a geometriát hozza fel: nem tudunk olyan háromszöget rajzolni, amely mint képmás azonos volna a háromszög sémájával, hiszen a képmás mindig szinguláris, míg a séma csak egy a gondolatban létező fogalom.¹⁶ Annak alátámasztásához, hogy ez a problémafelvetés a filozófiatörténetben nem elszigetelt esemény, hanem olyan ugyan más-más alakváltozatban, de időről-időre visszaköszönő kérdésről van szó, a Kant által nagy becsben tartott Jean-Jacques Rousseau-ra hivatkozhatunk.

Az *értekezés az egyenlőtlenség eredetéről* című szövegében a szavak szerepének tárgyalása kapcsán kitér az ábrázolás és a képzelet összefüggéseire is. Példaként, egyebek mellett, éppúgy a háromszög esetét hozza fel, mint Kant: ha a háromszög ideáját nem csupán értelmünkkel fogjuk fel, hanem megpróbáljuk elképzelni azt, már rögtön egy konkrét háromszöget képzelünk el a maga egyediségében.¹⁷ A háromszöget önnön elvontságában nem vagyunk képesek megjeleníteni, hiszen:

„Minden általános idea merőben értelmi jelenség; ha a képzelet a legcsekélyebb mértékben, belekeveredik a dologba, nyomban különös ideává lesz. [...] Tehát állításokat kell tenni, beszélni kell, hogy általános ideákat alkothassunk, mert ahol a képzelet megáll, ott a szellem csak a beszéd segítségével haladhat tovább.”¹⁸

Rousseau ebben az írásában egyértelműen a szöveg elsősége felé tereli a szót, ám nekünk ezen a nyomvonalon már nem kell követnünk őt. A háromszög példa egyezése a két szerzőnél lehet a közvetlen átvétel jele,¹⁹ de lehet egyszerű véletlen is. Esetünkben ennek nincs is nagy jelentősége: elég annyit megállapítanunk, hogy az érzéki fogalmak ábrázolása nem csupán egy kanti probléma, hanem szélesebb filozófiai relevanciával bír.

¹⁵ *Uo.*, 177.

¹⁶ *Uo.*, 177.

¹⁷ Jean-Jacques Rousseau, *Értekezés az egyenlőtlenség eredetéről*, ford. Kis János = J.-J. R., *Értekezések és filozófiai levelek*, vál. Ludassy Mária, Bp., Magyar Helikon, 1978, 105.

¹⁸ *Uo.*, 105–106.

¹⁹ Tudjuk, hogy Kant jól ismerte Rousseau fenti művét már kritikai művei megírása előtt is, tehát elméletileg lehet szó közvetlen hatásról. Vö. Ernst Cassirer, *Kant és Rousseau*, ford. Horváth Károly = E. C., *Rousseau, Kant, Goethe*, szerk. Miklós Tamás, Bp., Atlantisz, 2008, 102.

Felmerülhet a kérdés, hogy a tudományos szövegek ábráinak esetleges ellentmondásossága mennyiben köszönhető a séma és a képmás kettősségének: az illusztráció empirikus fogalmakat akar megjeleníteni, de természetesen csak egyszeri képmásokat hozhat létre. A megjelenítendő séma és a megjelenített képmás közti deficit végül a két fogalom összeméréséhez vezethet: végérvényesen fixálódik az egyszerű kontextus, folyamatosan visszafejlesztve a képzelőerőt. Ez lehet a feltételezett önellentmondás egyik megfejtése: az ábra a képzelet veszélyes szupplementuma, amely egy idő után tönkreteszi magát a képzelőerőt.

Ahhoz, hogy megítélhessük, hogy van-e létjogosultsága ennek az elképzelésnek, érdemes egy-két szót ejteni a kanti képzelőerőről. A *Pragmatikus érdekű antropológia* című szövegében Kant, miután megkülönböztette egymástól a produktív és a reprodukív [megköltő és visszaidéző] képzelőerőt, és jellemezte azokat, rögtön rátér azokra a testi szerekre, amelyek képesek „fölcsigázni vagy elcsitítani” a képzelőerőnket.²⁰ Részletesen elemzi ezeket a szereket a stimuláló és bódító jellegzetességeit: „Aki oly fölös mértékben él velük, hogy egy időre képtelenné válik tapasztalati törvények szerint rendbe szedni érzéki képzetet, az *részeg* vagy *kába*; és magunkat akarattal vagy szántsándékkal ebbe az állapotba juttatni annyi, mint *lerészegedni* vagy *elkábítani* magunkat.”²¹ Ezek az akkurátus, már-már ironikusnak tetsző fogalmi distinkciók a képzelőerő problémája kapcsán kerülnek elő, arra való állandó tekintet mellett hangzanak el. Ez a felépítés, megkockáztathatnánk, mintegy derridai gesztussal, nem a véletlen következménye, hanem a képzelőerő farmakológiai veszélyeztetettségének jele. A képzelőerő olyasmi, amely időről-időre kiteszi magát a pótlékok veszélyes befolyásának. Míg a fenti, egyértelműen negatív következményekkel járó szerek a képzelőerő mérgeinek tekinthetőek, addig az ábrázolások, hipotipózisok annak gyógyszerei lehetnek. A gyógyszer és a méreg azonban a metafizikai hagyományban összetartozik, amit a görög '*pharmakon*' kifejezés kettős értelme is illusztrál.²² Az ilyen szerek ártalmassága éppen abból fakad, hogy mesterséges produktumok, amelyek beavatkoznak a betegség természetes lefolyásába.²³ A képzelőerő bajait tehát inkább ki kellene pihenni, mintsem mindenféle szerekekkel orvosolni.

6. Második probléma: a fenséges mint megjelenítés

Már az eddigiek alapján is sejthető, hogy Kantnál az ábrázolás fogalma leginkább akkor kerül elő, amikor gondok lépnek fel annak lehetőségével. Hasonló a helyzet az ábrázolás következő kanti problémája esetében is: az észeszmék megjelenít-

20 Immanuel KANT, *Pragmatikus érdekű antropológia*, ford. MESTERHÁZI Miklós = I. K., *Antropológiai írások*, Bp., Osiris - Gond-Cura Alapítvány, 2005, 81.

21 *Uo.*, 81.

22 DERRIDA, *i. m.*, 94–99.

23 *Uo.*, 98.

hetőségénél. A fenséges minősége esztétikai vonatkozásai mellett az ész fogalmi képességével áll összefüggésben, ugyanakkor ezeknek az eszméknek nem lehetséges olyan ábrázolása, amely velük megfeleltetésben állna:

„[...] ami bennünk, anélkül hogy észokoskodásba bocsátkoznánk, pusztán a felfogásban a fenséges érzését kelti, az formája szerint olyannak jelenik meg, mint ami ítélőerőnk számára célelles, ábrázolási képességünknek nem felel meg, és mintegy erőszakot tesz a képzelőerőn – s mégis annál fenségesebbnek ítéljük.”²⁴

Míg az előzőekben az ábrázolás problémája az értelem kapcsán került előtérbe, addig itt az ész az, amely felveti a megjeleníthetőség kérdését. A fenséges csak az ész számára adotról tudósít érzéki formában, azonban nem magát az észeszmét ábrázolja. Ez a minőség eleve egy ellentmondásos helyzetben tűnik fel: annak ellenére, hogy ezek az eszmék nem ábrázolhatók, a fenséges élményében fellép az erre való igény is.

„A fenséges leírható úgy is, mint olyan [természeti] tárgy, amelynek megjelenítése az elmét arra határozza meg, hogy a természet elérhetetlenségét eszmék ábrázolásaként gondolja el. Betű szerint véve és logikailag tekintve az eszmék nem ábrázolhatók. De ha empirikus megjelenítőerőnk (matematikailag vagy dinamikailag) kibővítjük a természet szemlélete végett, akkor elmaradhatatlanul fellép az ész is mint az abszolút totális independenciájának képessége, s kiváltja az elme azon – igaz, hiábavaló – törekvését, hogy az érzékek megjelenítését megfelelésbe hozza e totalitással.”²⁵

Ez a hiábavaló törekvés nem jár eredmény nélkül, még ha kitűzött célját nem is érheti el. A fenségesben feltáruló összehasonlíthatatlan nagyság emberi mértékhez szabva jelenít meg valami ahhoz hasonlót, amilyen az észeszmék reprezentációja lehetne.

A kérdés az, hogy a tudományos szövegek esetében mennyiben beszélhetünk az ábrázolhatatlan észeszmék és az ábrázolásukra való igény kettősségéről? Erről abban az esetben lehet szó, ha az ábra lehetetlen célt tűz ki maga elé: nem csupán a jelenség felfogását, hanem egybefogását, megragadását is igyekszik elérhetővé tenni a befogadó számára.²⁶ Ez az eshetőség visszautal minket a séma és a képmás problémájához, hiszen ilyenkor is két lehetőség adódik: első esetben a kísérlet nem sikerül, az ábra nem készül el, vagy a másik lehetőség az, hogy az ábra úgy bukik el a feladaton, hogy csekélyebb mértéket választ a kitűzött célnál, az összemérhetetlenül nagynál, és ezzel megtéveszti az olvasót. Ez utóbbi esetben a befogadó képzelőereje ismét eltunyulásnak lesz kitéve, azonban itt annyi-

24 KANT, *Az ítélőerő kritikája*, i. m., 157.

25 *Uo.*, 181.

26 *Vö. Uo.*, 164.

ban módosítani kell az alaphipotézist, hogy kellően kimunkált képzelőerővel sem menne semmire az ember, hiszen a tényleges ábrázolás eleve lehetetlen.

7. Követők, tendenciózus módosítások

Az ábrázolhatóság problémáját természetesen továbbgondolták a Kantot követő romantikus filozófusok, ők, hála bizonyos tendenciózus módosításoknak (például a zseni átértékelése, a képzelőerő szerepének megemelése stb.), már kevesebb elvi problémát találtak az ábrázolhatóság körül. Ahhoz, hogy érzékeltessük ezeknek a változtatásoknak a jellegét, elég idézni August Wilhelm Schlegel egyik, a korra igen jellemző töredékét: „Némelyek a legszívesebben hunyt szemmel szemlélik a festményeket, hogy semmi se zavarja a képzeletüket.”²⁷ Bár ennek a túlzónak tetsző állításból könnyedén kiolvashatjuk az iróniát, azonban mégis sokat elárul a koraromantika által preferált intellektuális tendenciáiról.

Itt azonban hasznosabbnak tűnik, ha nem August Wilhelmet, hanem az öccsét, Friedrichet követjük. Vele kapcsolatban furcsa helyzet áll elő, ugyanis kevésbé poétikus jellegű és témájú, inkább filozófiai szereppel bíró műveiből úgy tűnik, hogy nem igazán foglalkoztatta a lehetetlen ábrázolásának kérdése. Hitet tesz a világ elmeél általi értelmezésének egyre paradoxabb jellege mellett, a legmagasabb rendnek a káoszt tartja, harcol mindenféle leegyszerűsítés ellen akár még a felesleges bonyolításnak tűnő gondolatok alkotása árán is.²⁸ Úgy tűnik, mintha egyenesen kerülné az igazság leleplezését. Ennek ellenére más szöveghelyeken egyértelműen foglalkoztatja az eszmék megjeleníthetősége. Már az August Wilhelm-idézet is árulkodó volt a téren, hogy az ábrázolhatóság problematikája a tipikusan filozófiai kérdéskörből a művészet terrénumába kerül át a koraromantikusoknál.

Friedrich Schlegel koncepciójában is kiemelt szerep jut a legtágabban értett művészetnek. Ő is, akár csak majd később Nietzsche, mind alkotásmódjában, mind gondolatvilágában nagy hangsúlyt fektet a műalkotásokra. A két gondolkodó között a leglényegesebb különbség az, hogy Schlegel valószínűleg nem hisz a művészet messianisztikus szerepében, hanem kitart a filozófia mellett, bár azt a lehető legnagyobb mértékben igyekszik retorizálni: számára a követendő út az iróniáé. Schlegel inkább filozofikussá akarja tenni a művészetet, számára mintaként a didaktikus költészet szolgál,²⁹ amelynek filozófiai tényezője miatt, végső soron legfőbb eszköze az irónia.

27 August Wilhelm SCHLEGEL, Friedrich SCHLEGEL, *Athenäum* töredékek, ford. TANDORI Dezső = A. W. S., F. S., *Válogatott esztétikai írások*, szerk. ZOLTAI Dénes, Bp., Gondolat, 1980, 294.

28 Friedrich SCHLEGEL, *Az érthetlenségről*, ford. VÁMOSI Pál = *Kultusz és áldozat: A német esszé klasszikusai*, SALYÁMOSY Miklós, Bp., Európa, 1981, 83.

29 „Ezeket az ideális ábrázolásokat, amelyeknek végső célja a filozófiailag érdekes, didaktikus költészetnek nevezem. [...] A legjelesebb, a leghíresebb modern költemények egész sorának ten-

Az eszmék ábrázolhatóságának másik módja számára az allegória. Talán megkockáztathatjuk, hogy nála az allegória az ábrázolhatatlan ábrázolására tett leggrandiózusabb kísérlet. Ha egyáltalán valami képes a schlegeli legmagasabb rend megragadására, akkor az az allegória. Annak ellenére, hogy ez akár konkrét képzőművészeti formaként is értelmezhető, jelen esetben inkább mint retorikai eszköz közelíthető meg, tehát a schlegeli allegória inkább verbális minőség, mintsem a szó legszorosabb értelmében vett kép; ez a képiséget mediálisan átformáló szövegszerűség. Leginkább talán úgy érthetjük meg a jelentését, ha a már említett, de végül elejtett kanti szimbolikus hipotipózis változataként fogjuk fel, tehát olyat, mint ami „a fogalmat először egy érzéki szemlélet tárgyára alkalmazza, másodsor pedig az e szemléletről való reflexió puszta szabályát alkalmazza egy teljesen más tárgyra, melynek az első tárgy csupán szimbóluma.”³⁰ Mintha a képzelőerő szerepét felnagyító koraromantika sem tudna kivergődni a jellegzetes kanti csapdából: a megjelenítéshez már rendelkezünk kell azzal, aminek hiányát éppen betölteni szándékozunk.

8. Ábra vagy írás

Ha végiggondoljuk, hogy milyen jellegű ábrák fordulnak elő a tudományos szövegekben, akkor az a kérdés is felmerülhet bennünk, hogy mennyiben nevezhetőek egyáltalán ezek a hipotipózisok képi jellegűnek? A diagram, a grafikon vagy maga a hipotipózis fogalma etimológiája és jelentése szerint már eleve legalább annyira utalhat vissza az írás fogalmára, mint az ábrázoláséra. Derrida a *Grammatológia* egy helyén megjegyzi, hogy ma már bármi, ami végül inskripciót eredményez, lehet írás.³¹ A bevésés minden aktusa az írás fogalmának logikája szerint érthető meg. Talán ez történik itt is: hajlamosak vagyunk ezeket a hipotipózisokat inkább *topografált* vázlatnak tartani, mintsem ábráknak. Ezzel a megközelítéssel tulajdonképpen felszámolhatjuk a tudományos szövegek esetében az ábrázolás kérdésességét.

Ez persze nem változtat semmit azon a tényen, hogy a szimplifikálódás, amely végbe mehet egy ilyen vázlat-ábrán, mindenképpen kártékony hatású, és amennyire segítheti áttekinthetősége révén a megértését, legalább annyira akadá-

denciája tagadhatatlanul filozofikus. Sőt, az újabb poézis itt mintha bizonyos kiteljesedésig, a maga nemében legmagasabb szintig jutna el. A didaktikus költészet büszkesége és ékessége; legeredetibb terméke, amelyet a rosszul értelmezett utánzás, nem is holmi tévtan agyalt ki, hanem amely eredeti erejének rejtett mélyében született.” Friedrich SCHLEGEL, *A görög költészet tanulmányozásáról*, ford. TANDORI Dezső = August Wilhelm SCHLEGEL, Friedrich SCHLEGEL, *Válogatott esztétikai írások*, szerk. ZOLTAI Dénes, Bp., Gondolat, 1980, 145–146.

30 KANT, *Az ítéelőerő kritikája*, i. m., 269–270.

31 Jacques DERRIDA, *Grammatológia*, ford. MOLNÁR Miklós, Szombathely, Életünk - Magyar Műhely, 1991, 29.

lyoztathatja is azt. A szemléltető ábrázolások, kanti terminussal élve, nagyban támaszkodnak az ember reprodukív képzelőerejére, hiszen a befogadónak rekonstruálnia kell a hiányosan összefoglalt szöveget. Leginkább ez a képzelőerőben megjelenő reprodukív mozzanat az, amely indokolja a tárgyalt paradox állítás megszorításokkal történő érvényességét.

Irodalom

- CASSIRER, Ernst, *Kant és Rousseau*, ford. HORVÁTH Károly = E. C., *Rousseau, Kant, Goethe*, szerk. MIKLÓS Tamás, Bp., Atlantisz, 2008.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix, *Rizóma*, ford. GYIMESI Tímea, Ex-Symposion, 1996/15–16, 7–17.
- DERRIDA, Jacques, *Grammatológia*, ford. MOLNÁR Miklós, Szombathely, Életünk - Magyar Műhely, 1991.
- DERRIDA, Jacques, *Platón patikája*, ford. BOROS János = J. D., *A disszemináció*, Pécs, Jelenkor, 1998 [Dianoia].
- KANT, Immanuel, *A tiszta ész kritikája*, ford. KIS János, Bp., Atlantisz, 2009² [Mesteriskola].
- KANT, Immanuel, *Az ítélőerő kritikája*, ford. PAPP Zoltán, Bp., Osiris - Gond-Cura Alapítvány, 2003² [Immanuel Kant Művei].
- KANT, Immanuel, *Pragmatikus érdekű antropológia*, ford. MESTERHÁZI Miklós = I. K., *Antropológiai írások*, Bp., Osiris - Gond-Cura Alapítvány, 2005.
- QUINTILIANUS, Marcus Fabius, *Szónoklattan*, ford. ADAMIK Tamás, Pozsony, Kalligram, 2009.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Értekezés az egyenlőtlenség eredetéről*, ford. KIS János = J.-J. R., *Értekezések és filozófiai levelek*, vál. LUDASSY Mária, Bp., Magyar Helikon, 1978.
- SCHLEGEL, August Wilhelm, SCHLEGEL, Friedrich, *Athenäum töredékek*, ford. TANDORI Dezső = A. W. S., F. S., *Válogatott esztétikai írások*, szerk. ZOLTAI Dénes, Bp., Gondolat, 1980.
- SCHLEGEL, Friedrich, *A görög költészet tanulmányozásáról*, ford. TANDORI Dezső = August Wilhelm SCHLEGEL, F. S., *Válogatott esztétikai írások*, szerk. ZOLTAI Dénes, Bp., Gondolat, 1980.
- SCHLEGEL, Friedrich, *Az érthetetlenségről*, ford. VÁMOSI Pál = *Kultusz és áldozat: A német esszé klasszikusai*, SALYÁMOSY Miklós, Bp., Európa, 1981.

Sziklaszirttől az „égi szóig”: a Tragédia XV. színének illusztrációi

Teoretikus és metodikai problémák

Előadásunk tárgyát Az ember tragédiája utolsó színének és szövegreferens képsorozatainak jelentésösszefüggései képezik. Célunk elsősorban annak láttatása, hogy az illusztrációk miben és mennyiben képesek a nyelvi szukcesszivitást képi szimultaneitássá változtatni, vagyis a képi jelentésartikuláció mozgékonyága milyen ekvivalenciák létrehozásával segíti elő, vagy téríti el a befogadói szövegértést. Példaanyagunkat húsz művész negyvenkét alkotása képezi.¹

Konkrét tárgyunk artikulálása előtt szükségszerű feltételként mutatkozik meg néhány értelmezői probléma számbavétele, illetve mérlegelése. [1] Legelőször is tisztáznunk kell, hogy szempontunkból a Tragédia nem mint színpadi, hanem mint irodalmi alkotás, továbbá mint olyan, nyomtatásban megjelent szöveg képezi a vizsgálat tárgyát, amelyet első [1886-os, Zichy Mihály rézfénymetszeteivel] illusztrált kiadásától fogva napjainkig képsorozatokkal együtt is közreadnak. Ezért, bár Madách műve más vizuális összetevők vizsgálatát is lehetővé tenné [például a színpadi díszletek, jelmezek, filmadaptációk stb. bemutatását]², a téma szűkítését az illusztrált könyv mint reprezentációs tárgyi forma, valamint az eh-

1 A Digitális Madách Archívum 2006 óta folyamatosan fejlesztett képi adattárának anyagát vettük alapul: húsz művész negyvenkét alkotását tekintettük át. Mivel nem minden grafikus készítette a Tragédia minden egyes színéhez illusztrációt, így az általunk kiválasztott XV. színhez sem, ezért előadásunkban nem esik szó olyan fontos sorozatokról, mint például Martyn Ferencé, Kondor Béláé, Szántó Piroskáé. Másrészt viszont tekintettel voltunk a XV. színhez tartozó képegyüttesek mindegyikére [például Kákonyi Dezső az utolsó színt három fametszettel reprezentálta], továbbá a képvariációk szemantikai potencialitásaira [lásd a koncepcionális különbségeket Kass János 1957-es és 1966-os, valamint Farkas András 1949-től 1980-ig készített hétféle képi olvasata közt].

2 Az értelmezés multimédiális vonatkozásainak lehetőségeivel annál is inkább számolnunk kell, mert az elmúlt évben jelent meg a Jankovics Marcell filmadaptációján alapuló [magyar és angol nyelvű] illusztrált Tragédia-kiadás [MADÁCH Imre, *Az ember tragédiája / Tragedy of Man; Jankovich Marcell animációs filmváltozatának képeivel*, Bp., Akadémiai, 2011.]. Köztudott továbbá, hogy Zichy Mihály grafikái nemcsak a Tragédia későbbi illusztrátorait, de a korabeli díszlet- és jelmeztervezőket is inspirálták, valamint az, hogy Nagyajtay Teréz a Tragédia 1937-es színrevitelének jelmeztervezője is volt. Buday György az 1933-as, első szabadtéri Tragédia-előadás, Bálint Endre az 1964-es, Major Tamás rendezte színrevitel díszlet- és látványtervét készített-

hez kapcsolódó speciális befogadói státusz – nevezetesen a néző-olvasói – önérvényűsége, magában indokolja. Ám amennyiben a Tragédiát mint az illusztrációk pretextusát tesszük értelmezésünk tárgyává, újabb mérlegelésre kényszerülünk: (2) mivel a magyar kultúra emblematikus alkotásáról van szó, ráadásul olyan textusról, amely köztudottan maga is reprezentáns narratív hagyományra, előzetesen adott és már ismert tartalmakra – a bibliai mítosz történeteire – épül, ezért értelmezésünkben az illusztráció műfaji kereteit át fogja metszeni a szövegtől fizikálisan függetleníthető eseménykép kategóriája. Másképpen fogalmazva, figyelembe kell vennünk azt a mellékesnek egyáltalán nem nevezhető körülményt, hogy Az ember tragédiája eseménysorát, és különösképpen a bibliai intertextusokat tartalmazó keretszíneket mint „a képet előhívó, előzetesen adott szöveget” az illusztrációk mindenkori szemlélője már ismertként konnotálhatja.³ Ez pedig a vizsgálat számára azzal a metodológiai következménnyel jár, (3) hogy az értelmezés irányát nemcsak a szövegtől a kép, de a képtől a szöveg felé is ki kell építeni. És noha ezt az 'eljárást' az illusztráció mint mediális átfedések konfigurációjaként értelmezhető műfaj mindig is megkívánja (feltételeznél!), az előbb említett okokból, az értelmezésnek itt egy hangsúlyosan 'képelőttes', textuális emlékekre építő, prekognitív befogadói fázis lehetőségével is számolnia kell.

(4) Előzetesen fel kell tennünk azt a kérdést is, hogy a különböző technikával, különböző történelmi és stílustörténeti korszakokban készült illusztrációk, melyek egyike sem „egyedi kép”⁴, hanem egy többnyire 15–20 elemből álló sorozat része (ráadásul ezek közül néhány magát a XV. színt is két-hármelemes képsor részeként jeleníti meg), vajon anélkül, hogy képi teljesítményüket egyenként bemutatnánk, összehasonlíthatók, „összeolvashatók-e”? S ha a diszkurzívításra, mint minden illusztrációt műfajimmanensen jellemző tényre hivatkozva

te el [v. ö. ISTVÁN Mária, *Az ember tragédiája látványvilága*, http://mek.oszk.hu/01900/01925/html/menu_hu/scenehu/index.html [letöltési idő: 2011. 09. 21.]].

Külön említést érdemel, hogy a látványterveket és a rajzvázlatokat, valamint ezek megvalósítási formáit, mindeztidáig a kritika csak történeti-filológiai szempontból tárgyalta.

3 Az emblematikus szöveg és a referens (tárgyábrázoló és üdvtörténeti) eseménykép kapcsolatáról ld. Max ИМАНЛ, *Giotta; Arénafreskók; Ikonográfia - ikonológia - ikonika*, Bp., Kijarat, 2003, 9.

Jelen munkánkban Az ember tragédiája illusztrációinak a képi hagyományba történő integrálódása jellemzőivel nem foglalkozunk, csak megjegyezzük, hogy az I-III. színnek a Bibliával való tematikus összefüggése felveti a Tragédia-illusztrációknak a zsidó-keresztény mítosz tárgyábrázoló- és eseményképeivel való ikonografikus kapcsolata kérdését. Az általunk vizsgált XV. szín ugyanakkor, lévén, hogy szerzői fikció, a kép és kép közti alludációkat elsősorban az egyes figurák megformálása, tehát nem a szcenikus viszonyok kialakítása terén tenné vizsgálhatóvá.

4 Az „egyedi kép” fogalmát, amely lehet pluriszcenikus és monoszcenikus egyaránt, a „képsorokkal” szemben határozza meg KIBÉDI VARGA Áron, *Vizuális argumentáció és vizuális narrativitás = Athenaeum; Kép-képiség*, szerk. BACSÓ Béla, Bp., T-Twins Kiadói és Tipográfiai Kft., 4(1993), I, 171–176.

úgy gondoljuk, hogy igen, akkor itt van még végül az a kérdés, [5] hogy a képek felfoghatók-e, a szöveges tanulmányokhoz hasonlóan, argumentációként vagy interpretációként, és ha igen, akkor mint álláspontok, mint szintézisei vagy analízisei egy témának adott esetben milyen módon integrálhatók az irodalomtudomány nézőpontrendszerébe.⁵ Meg kell jegyeznünk, hogy az illusztráció mint argumentum és mint vizuális kódokba foglalt értelmezés, a Tragédia-kutatás szempontjából a mennyiség okán sem hagyható figyelmen kívül, hiszen több, mint 30 művész, több mint 300 alkotásáról van szó. Annál is inkább meglepő, hogy miként általában a hazai kritikai gyakorlatban, úgy a Tragédia-kutatásban sem tudatosult, hogy milyen jelentős hozadéka lehet annak, hogy az illusztrációnak mint szövegreferens képnek köszönhetően „a különben nem megtapasztalható egyáltalán [...] megtapasztalhatóvá válik”⁶. Szóra kellene tehát bírni a képeket, hogy mindazt, amit a maguk nyelvén elmondanak, mind az olvasó-néző, mind pedig a médiumok közti konfigurációkat tolmácsolni hivatott kutatás, hasznosítani tudja. Egyrészt tehát a Tragédia illusztrációi mint műalkotások, másrészt mint vizuális interpretációk is, értelmezésre várnak.

Vizsgálatunk, amely a Tragédia mint szövegmű szukcesszivitása és illusztrációi szimultaneitása közt keresi – a kétirányú – kapcsolatot, az eddig elmondottaknak megfelelően, teoretikus szempontból az argumentáció, tematikai szempontból az ádami akarat szabadsága és a 'pesszimizmus vs. optimizmus' kérdésére irányul.

Képtől a szöveg felé

A képtől a szöveg felé irányuló értelmezés specifikumát, amely tehát Madách művének emblematikusságából – a szöveg „már ismertként konnotált” voltából – következik, paradox módon 'negatív' példákból érthetjük meg inkább. Olyan illusztrációk szemrevételezéséből, melyek a Tragédia textusával való együtt egzisztálás nélkül – bár összességében szövegre reflektáló képnek tetszenek – egy konkrét pretextusra nem, vagy alig vonatkoztathatóak – lásd például Croy-Chanel [1. ábra] és Haranghy Jenő grafikáját [2. ábra]. A Haranghy-illusztráció barokk festményekről, sőt közkedvelt szentképekről is ismerős gesztusábrázolá-

-
- 5 Kibédi Varga Áron a kép mint argumentum kapcsán a következőt hangsúlyozza: „míg a szakemberek változatlanul főleg az argumentáció írásos nyomaival foglalkoznak, a dialógus-elemzés a szóbeli argumentációt is vizsgálja, de a vizuális és a multimediális argumentációt alig veszik tekintetbe”. Felteszi továbbá a kérdést: „vajon a kép csak az indulatok retorikájának hordozója-e, vagy tartalmazza a racionális argumentáció formáit is”. Az illusztrációról mint a művésznek egy történetről szóló „kényszerűen szubjektív” választása eredményéről megállapítja: „az illusztráció relatív autonómiára” képes szert tenni, „akkor ugyanis, amikor nem önálló vizuális narratiónak fogják fel, hanem értelmezésnek”. KIBÉDI VARGA ÁRON, *i. m.*, 168–169, 176.
- 6 Tudniillik a kép mint síkszerkezeti kompozíció egész teljesítménye révén. IMDAHL, *i. m.*, 14.

sával, Crouy-Chanel rajza pedig az ifjúsági regények illusztrációinak formavilágát idéző megoldásaival (többek közt a hangsúly nélküli kompozícióval és vonalstruktúrával, öncélú „ornamenssel”) téveszt meg bennünket. Nagyajtay Teréz figurájának erős gesztusa sem bizonyul önmagában elegendőnek ahhoz, hogy benne Ádámra, és ne általában egy történelmi idők előtti emberre ismerjünk (3. ábra). Bálint Endre (4. ábra) monotípiája pedig, noha ez az alkotás interreferenciális vonatkozásban különösen diszkurzívnek mutatkozik⁷, önmagában egyáltalán 'nem hívja elő' a Tragédiáról szóló ismereteinket. A pretextus közvetlen jelenléte nélkül Réti Zoltán akvarellje is pusztán egy impresszió reprezentációja marad, még akkor is, ha emlékezetünkben mégoly élénken él Madách művének minden eseménymozzanata (5. ábra). Mindez vajon azt jelenti, hogy ezek az illusztrációk nem tesznek eleget a műfaji elvárásoknak? Ha nem is mint képek, de mint szövegreferens képek, alkalmatlanok a közvetítésre?

Mielőtt a kérdésre válaszolnánk, vegyünk néhány 'pozitív' példát, olyat, amely a szövegre reflektálást már az első pillanatban kétségtelenné teszi. Zichy Mihály illusztrációi, nemcsak közismertségük okán, egyértelműen informálnak a XV. szín eseményeiről: a szereplők külső megjelenése (a stilizált állatbőrruha, a szárnyak), környezete (a közismert szirt), szcenikus viszonya (például a nőalak segítő mozdulata, mellyel a térdeplő férfit óvja) előzetes szövegismereteinket előhívó erővel bírnak (6., 7. ábra). A reprezentálásra kiválasztott tárgyi elemek és a kompozíció összjátéka az első pillantás revelációját eredményezi Lukovszky László képén is (lásd a szirt megjelenítési módját és az aranymetszés-tengelyek találkozási pontjában elhelyezett sziklacsúcsot) (8. ábra). Amennyiben azonban a nevezetes szirt ábrázolása kevésbé hangsúlyos (lásd Farkas Imrénél a képkeretből kiszorult kötömböt) (9. ábra), vagy projektálását túl általánosnak tetsző környezeti elemek ellenpontosozzák (Fáy Dezsónél a fák, Réti Zoltánnál a sásszerű növényzet) (10., 11. ábra), a médiumok közti megfelelést szükségszerűen más képszemantikai elemeknek kell biztosítaniuk. Ezek az ekvivalenciák (a szöveg és a kép közti „azonosítást” lehetővé tévő reprezentációk és összefüggések) a következők: a sziklaszirt és a rajta álló vagy felé haladó férfialak; a Napkorong, amennyiben képi értelme túlmegy az égitest-jelentésen, ez pedig leginkább úgy valósul meg, ha a Nap kvázi 'dialogusban van' az emberpárral (lásd Somogyi István, Fáy Dezső, Kirkov, Noszkov, Kass János (12. ábra), Jankovics Marcell illusztrációit); a nőalak várandósságának megjelenítése, melyre vagy kéztartása vagy a férfialak térdeplése utal (lásd Fáy Dezső, Buday György (13. ábra), Farkas András (14. ábra), Jankovics Marcell (15. ábra) illusztrációit); az ördögi arcú, szárnyas lény figurálása az emberpár és/vagy az Úr társaságában (Zichy Mihály, Kákonyi István, Somogyi

7 A Bálint-képek diszkurzivitásáról lásd: VARGA Emőke, *Az idő transzparenciája avagy a változóban felismert állandó: Bálint Endre Tragédia-illusztrációiról*, Palócföld, 2009/4, 46–53.

István, Bartoniek Anna, Jankovity-Gyuka, Kass János, Lukovszky László, Farkas András illusztrációján].

Hangsúlyoznunk kell ugyanakkor, hogy a felsorolt ekvivalenciák egyrésztől pusztán tárgyi dolgok reprezentációi, melyek mintegy biztosítják, hogy a dráma szövegében megnevezett tárgynak/személynek egy képen ábrázolt tárgy/személy feleljen meg; másrésztől mozgások, gesztusok ábrázolásai, melyek viszont a dráma egyes eseményeire [akciókra, szituációkra, jelenetekre] való ráismerést teszik lehetővé.⁸ E tárgyi és szcenikus ekvivalenciák textuális emlékeink kivilágló pontjait „célozzák meg”, hozzák működésbe.

Az illusztrációk mint képi értelmi egységek teljesítőképeségei persze mesze meghaladják a 'megfeleltetéseknek' ezeket a módusait. 'Negatív' példánk kapcsán is bizonyítható, hogy amennyiben egy képet 'eredetével' [az irodalmi alkotással] interreferenciális viszonyba helyezünk – vagyis biztosítjuk a befogadás számára az együtt egzisztáló szöveg és kép közt az akadálytalan átjárást [a fizikai szempontból legalábbis nem korlátozott tapasztalást] – a kép semmi más-sal nem helyettesíthető teljesítménye is a szövegértés szolgálatába állítható. Hogy kijelentésünket igazolni tudjuk, meg kell fordítanunk az értelmezés irányát: az imént a képtől a szöveg felé, most a szövegtől a kép felé tartva építkezünk.

Szövegtől a kép felé – a XV. szín perspektívája

A XV. szín eseményei közismerten a következők: Ádám pálmafák közt ébred. Győrő álmai miatt öngyilkosságra készül, Éva várandósságának hírére azonban porba hull – az Úr előtt. Lucifer már hiába érvel. Az Úr visszafogadja kegyelmébe Ádámot, majd a dráma legfőbb szereplői közt kibontakozó dialógusból, valamint az angyalok karának szavaiból körvonalazódnak a Tragédiát záró, közismert kérdések. [1] „Óh mondd, óh mondd, minő sors vár reám: / E szűk határu lét-e mindenem?” [2] „Megy-é előbbre majdan fajzatom?” [3] „Van-é jutalma a nemes kebelnek?” [4] „Ki fog feltartani / Hogy megmaradjak a helyes uton?” A halhatatlanság és a teleologikus fejlődés lehetőségének kérdéseire az Úr nem válaszol. Megnyugtató feleletet ad viszont a harmadik és a negyedik kérdésre: megerősíti Ádámot abban, hogy van erkölcsi előrehaladás, noha a küzdésnek értelmet csak a transzcendencia adhat; másrésztől biztosítja az embert arról, hogy az „égi szózat”, mely a „gyöngye nő [...] szíverén keresztül” „költészetté és dallá” szűrődik, mindig megmutatja majd „a helyes utat”.⁹

8 Éva említett kéztartásán kívül ide sorolható például az a mozdulat, amikor ő Ádámhoz hajol, hogy valamit elmondjon (Kákonyi Dezső grafikája), vagy mellé térdepel (Farkas Imre illusztrációjá).

9 A négy kérdés pontosabb körülhatárolását és filozófiai vonatkozású értelmezését lásd Máté Zsuzsanna írásában. A szerző a két megválaszolatlanul hagyott kérdéssel kapcsolatban megjegyzi: Az Úr „nem a halhatatlanság lehetőségét tagadja, hanem a halhatatlanságról való biz-

A szövegtől a kép felé tartó értelmezési irány legelső állomása evidensen azoknak a szöveghelyeknek az előszámlálása, melyek a szerző által 'előírányzott' látványelemeket tartalmaznak, vagyis a szereplők és a tárgyi világ megjelenítésével és térvizonyaival, valamint helyzetváltozásaival kapcsolatosak. Efféle információt mind a szerzői instrukciók, mind pedig a dialógusok tartalmaznak.

A XV. szín a látványelemek szempontjából a következőképpen épül föl. Miután a szerzői instrukcióból értesülünk a helyszín jellemzőiről, Ádám affekcióiról, majd Ádám, Lucifer és Éva jelölt, illetve kikövetkeztethető gesztusairól, mozgásuk irányáról (mindannyian a szirt felé tartanak), a befogadás mentális képeit erősen inspiráló szövegrészhez érkezünk: azt olvashatjuk, hogy Lucifer „Ádám felé rúg” (!), valamint, hogy megnyílik az ég és Ádám térdre esik. A percepció tárgyi 'előírányzottsága' szempontjából azután az Angyalok Karának megjelenése, kinetikus instruáltsága tekintetében a különböző dialógusokból [az Úr és Lucifer, az Úr és Ádám, Ádám és az Angyalok Kara közötti párbeszédből] kikövetkeztethető testhelyzetek érdemelnek figyelmet, különösképpen is az, hogy Lucifer el akar „sompolyogni”, de az Úr visszatartja őt.¹⁰ Ha mármost e literális olvasás után a XV. szín és illusztrációi közt pontos megfelelést keresünk, meglepetésben lesz részünk. A képek – egyetlen kivételtől eltekintve – nem jelenítenek meg pálmafás vidéket, cölöpkerítést vagy lugast, sem más, az instrukcióban megnevezett környezeti elemet; de amennyiben a szirtet ábrázolják is, túlnyomó többségben szintén

tos emberi tudás szükségességét. (...) Az emberi nem teleologikus fejlődésének tekintetében, az Úr nem cáfolja, de nem is erősíti meg a luciferi álomszínnek érvényességét”. MATE Zsuzsanna, *„Mit lehet remélnie Ádámnak?” = Megérthető műalkotás?; Esztétikatörténeti és befogadasesztetikai tanulmányok*, Szeged, Lazi, 2007, 155–167.

10 A XV. színnek a képi megjeleníthetőség szempontjából fontos szöveghelyeit az alábbiakban részletesen is felsoroljuk: Az első szerzői instrukció azon túl, hogy evidensen tárgyi elemeket nevez meg és Ádám gesztusaival kapcsolatos információkat ad, visszautal a III. szín helyszínére, így a diszkurzív elemek 'lettárának' összeállításában számolnunk kell a már korábban megnevezett látványi elemekkel is, mégpedig a következőkkel: a helyszín a Paradicsomon kívüli, pálmafás vidék, látható a cövekkerítés, a lugos, egy liget és a forrás. Ádám a fakalitról [kunyhóból] „álomittasan” lép elő, „álmélkodva körülnéz. Éva bent szunnyad. Lucifer a közepen áll. Ragyogó nap.”

A továbbiakban a következő mondatok és szókapcsolatok segítik elő a mentális képek létrejöttét: Ádám mondja: „Előttem e szirt, és alatta mély”; „Ádám a szirt felé halad, Éva kilép az ajtón”, [Éva és Ádám] „továbbhaladva” dialogizálnak. Éva többek közt ezt mondja Ádámnak: „Tudom, fel fog mosolyogni arcod, / Ha megsúgom. De jöjj hát közelebb: / Anyának érzem, oh Ádám, magam.” Majd az instrukcióban ez áll: „Ádám [térdre esve]: Uram, legyőztél. Ím porban vagyok”. Később elsősorban Lucifer gesztusai lesznek 'látványosak'. Ádámnak mondja: „Fellázadsz-e, rabszolga, ellenem? / Fel a porból, állat. [Ádám felé rúg.]” Ekkor „Az ég megnyílik: Az Úr dicsőülten, angyaloktól körüvezve megjelen”, és Lucifernek mondja: „A porba, szellem!” Lucifer „görnyedezve” átkozódik. Ádámhoz az Úr így szól: „Emelkedjél, Ádám, ne légy lever!” Lucifer elindul („Legjobb elsompolyognom”), mire az Úr visszatartja: „Lucifer! Szavam van hozzád is, maradj tehát / Te meg, fiam, beszélj el, hogy mi bánt úgy.” A virtuális világ metanyelvi jellemzőinek szempontjából fontos továbbá az, hogy Lucifer az Úrral „kacagva” beszél.

„pontatlanok”. A pretextus szerint ugyanis Ádám nincs egyedül a szírtén, sőt azt sem tudhatjuk biztosan, hogy egyáltalán eljut-e a szakadékig, hiszen a drámában csak ennyi olvasható: „tovább haladnak”. Vagyis csak az ’úton levést’ és az útban levők személyének többes számát irányozza elő a pretextus. Nem kerülheti el a figyelmünket ugyanakkor az a mondat, amely a szírtet reprezentáló képek „igazi”, lokalizálható szövegforrása lehetett: „Előttem e szirt, és alatta mély”. Ez a kijelentés azonban, Madách kifejezésével élve, ekkor még csak „szellem szemekkel” látott, azaz „képzetes kép”. Nem lehet más, hiszen a fikcióreális valósággal össze nem egyeztethető, mert egymást kizáró, perspektívákat tartalmaz: míg az „előttem e szirt” megállapítás a virtuális valóság szintjéhez tartozó látási percepció eredménye, addig „az alatta mély” – kijelentés egyfajta előzetes tudást, egy korábbi látottságot szignál. [Nem lehet a szirt egyszerre előttünk és a háttünk mögött, miközben a mélyet látjuk.] A szóban forgó mondat kettős perspektívahasználata így a luciferi beszéd hatékonysága bizonyítékaként értelmezhető: sokkal inkább az ördögtől inspirált öngyilkosság gondolatának – szimbolikus értelemben vett – tériesüléseként olvasható, mint a fikcióreális világ téri reprezentációjának részeként.

Szövegtől a kép felé – a recepciótörténet perspektívája

Magától értetődő, hogy a Tragédia egyes jeleneteire, éppúgy mint az egészére vonatkozó kérdések a XV. szín tárgyalásánál kulminálnak. Összefoglalásukra nemcsak ennek az összetettségnek az okán – de a mű recepciótörténetének kiemelkedő gazdagsága miatt is – most pusztán néhány fontosabb, és a szöveg-kép vizsgálatok nézőpontrendszeré számára nyitottnak tetsző kérdés megfogalmazásával vállalkozhatunk.

Nemcsak a szövegnarratívák, de az illusztrációk képi narratívája mentén is vizsgálható lenne például az, hogy milyen viszonyban áll a zsidó-keresztény hagyománnyal a XV. szín, illetve illusztrációinak mitopoetikája? Vajon Éva látta-e Ádám álmait, álmodott-e ő is: miként reprezentálódik a nőiség a képen, ha az illusztrátor erre a kérdésre igennel, miként, ha nemmel felel? Hogyan illeszthető a magyar költészeti hagyományba – és ugyanígy a művészettörténeti hagyományba – a nemzetkarakterisztikus „csakazértis ember” reprezentálása – Ádámként? A képkompozíciók, mind a síkszerkezet, mind a scenikus projekció tekintetében, fontos információkat kínálnak azzal a kérdéssel kapcsolatban is, amit a kritika a dráma kétszintes szerkezetét értelmezve vet fel¹¹, rámutatva a felső és az alsó szint „egymásbanlevése” jelenségére¹². Nem lenne alaptalan a „beszéd módusza-

11 BÉCSY Tamás, *A drámamodellék és a mai dráma*, Bp.-Pécs, Dialóg Campus, 2001.

12 S. VARGA Pál, *Két világ közt választhatni; Világkép és többszólamúság Az ember tragédiájában*, Bp., Argumentum, 1997.

inak” és a szereplők „szólamainak” kérdését a képi főszereplők kinetikus jellemzőinek – a mozgásirányoknak, ellenpontoknak és analógiáknak – a viszonylatában is megvizsgálni. (Például, ha elfogadjuk, hogy a luciferi attitűd nem az emberi létezés alapmódusza, miként Ádámé és Éváé igen, hanem sokkal inkább a beszédé¹³, akkor olvasatunkat árnyalhatnánk ilyesféle kérdéssel is: Lucifer gyakori ‘kiszorulása’ a képkompozíció centrumából, valóban csak mint szereplőnek a bukásával van kapcsolatban? Nem lehetséges-e inkább az, hogy ha a dráma és az illusztráció egymást ‘igazoló’ eseménysorából Lucifer „elsompolygása” éppen Még, vagy Már nem következik, akkor a kép mozgásábrázolása nem (pusztán) az időbeli eseményeket, hanem sokkal inkább az attitűdöket jeleníti meg.) Az ikonografikus hagyomány szempontjából általában, de a Tragédia-illusztrációk ikonográfiája vonatkozásában is, eredményes lehet a transzcendencia megjelenítési módjaira történő rákérdezés. Vajon követi-e a képek logikája a dráma azon reprezentációs elvét, miszerint: „az Úr a maga által létrehozott nyelvben [...] először szereplővé, majd szereplőből beszéddé válik, hogy a mű végén a [helyes] beszéd ismét szereplővé avassa, megidézze őt”¹⁴. A grafikákon vajon figurálisan (mint Zichy Mihálynál, Haranghy Jenőnél, Kákonyi Istvánnál), vagy szimbolikusan (például Bálint Endre, Somogyi István illusztrációján) avagy látenszen (mint Bartoniek Annánál) [16., 17. ábra]¹⁵ reprezentálódik-e az Úr? Abban az esetben pedig, mikor egyik módon sem, akkor vajon miként kell kódolnunk a transzcendencia képi tematizálatlanságát (lásd Jankovity-Gyuka alkotását)? [18. ábra] Madách művét, többek közt a látás és a szó általi megértés konkurenciája is strukturálja. Kass János illusztrációi, különösképpen a XV. színhez készített rézkarc¹⁶ [19. ábra], továbbá Kákonyi István metszetei a szó- és képviszonyok e frekventált kérdése mentén is minden bizonnyal értelmezhetőek lennének.

Szirklaszirttól az „égi szó”-ig avagy a szabad akarat és az optimizmus kérdése a Tragédia illusztrációin

A továbbiakban a kritika két legfrekventáltabb kérdését – Az ember tragédiája tanúsága szerint van-e szabad akarat? Optimista vagy pesszimista-e a Tragédia? – a képekre is vonatkoztatjuk.

13 MOLNÁR András, *A megértés határai*, Napút, 2002/2. http://www.napkut.hu/naput_2002/2002_02/076.htm [letöltési idő: 2012. 07. 21.].

14 Uo.

15 A Bartoniek-illusztrációk látenciája abból adódik, hogy az alakoknak a képkeretből kifelé és felfelé vezetett tekintete egy, a képmezőn belül jelöletlen, csak azon kívül fellelhető ‘jelre’ vonatkozik: tehát a tekintetek tárgya – mintegy az irányok segítségével – pusztán csak kikövetkeztethető. Úgy is fogalmazhatunk, a kép az Úr jelenlétéről közvetten informál, miközben a transzcendens elérése iránti mindenkor beteljesíthetetlen vágyat magát is szignálja.

16 VARGA Emőke, *Látható-e, ami tudható?; A beszéd és a szemlélés tevékenységének képes reprezentációi = Kalitka és korona; Kass János illusztrációról*, lekt. ARATÓ Antal, Bp., L’Harmattan, 2007, 53–58.

Első kérdésünket a következőképpen árnyaljuk: vajon amikor Ádám „a haladás-narratíva végső kudarcának tapasztalatával ébred, s ezt úgy értelmezi, hogy Lucifer igazsága legyőzte az övét”¹⁷, akkor öngyilkosságra való elszántságának, avagy az erről való lemondásnak a pillanatában determináló erők befolyása alá kerül-e?

E tekintetben magától értetődő lefelől a szirtet ábrázoló illusztrációkat vallatóra fognunk, és Ádám affekcióin kívül megfigyelnünk azt is, hogy a képszerkezet a véletlenszerűt hogyan vezeti át a szükségszerűbe: vagyis a kép milyen módon oszlatja el a kétségünket afelől, hogy Ádám a mélybe veti magát. Abban az esetben, ha a kép megjeleníti Évát és Lucifert is, a cselekvési viszonyok milyen vizuális rendszerezése teszi – a szövegnek megfelelően – megkérdőjelezhetetlené Éva győzelmét? És vajon a mozgásimpulzusok, a rejtett gradiensek, általában a helyi és cselekvési viszonyok rendszerezése lehetővé teszi-e annak átgondolását, hogy Éva anyaságának híre az öngyilkosság értelmetlensége felől meggyőzi Ádámot, vagy inkább felülírja szándékát? Tud-e a képszemantika, s ha igen, milyen eszközökkel különbséget tenni a meggyőzés és a felülírás kétféle jelentése közt?

De nem gondoljuk, hogy a szirt ábrázoltsága szükségszerű feltétele lenne annak, hogy a kép az akarat szabadságával kapcsolatosan jelentésösszefüggéseket hozzon létre. Megjeleníthető ez a kérdés Ádám és az Úr konstellációjával is, hiszen a Tragédia arról informál bennünket, hogy a szabad akaratot ugyan Lucifer ígérte Ádámnak („Hogy válassz jó és rossz között”), de az Úr adta meg: így ezek után a választás szabadsága és az isteni gondviselés együtt biztosítják az emberi jövőt. Mindebből következik, hogy a determináltság kérdése – mint látni fogjuk, a képeken éppúgy, ahogy a pretextusban – a szereplők egymás közötti, az ellentéteket egységben tartó viszonyrendszerének témájára nyit perspektívát.

Ádámnak az Úr szavai iránti fogékonysága egyértelműen érzékelhető például Kákonyi István képén: a szólásra nyitott száj egyrészt – együtt a különböző méretű körformák harmóniájával-, a kitért karok és az emberi test mezítelensége másrészt, kétségtelenné teszik a gondviselés meglétét és a rá való nyitottságot. Mindemelllett kétségtelen Lucifer elszigeteltsége is. A síkmértani és szcenikus oppozíciók (lásd a méretarányokat, illetve a karok és a saját testtengelyek vektorait) ugyanakkor függetlenítik egymástól az alakokat [20. ábra].

Az ember és a transzcendencia közti személyes viszony képi bizonyítékként jelenik meg az előtérben az emberpár árnyéka Somogyi István illusztrációján. Ez a képi ötlet önmagában hordozza a vonatkozó szövegrész kettős ígérletét: a szabad akaratról és a gondviselésről szólót. („Szabadon bűn és erény közt / Választhatni, mily nagy eszme, / S tudni mégis, hogy felettünk / Pajzsúl áll Isten kegyelme.”) A nap mint pajzs [képi metafora] és mint az Úr szimbóluma [képi metonímia] az ár-

17 S. VARGA Pál, *Történelem és irónia = A magyar irodalom története 1800-tól 1919-ig*, II, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp., Gondolat, 2007.

nyékban szignálódó együttműködés lehetőségét, míg az emberpár teste a megvalósulás szükségszerű Feltételét biztosítja [21. ábra].

A szabad akarat témájának megjelenítési módja – mint Szinte Gábor képe bizonyítja – összefügghet avval a képi tényállással is, hogy – elsősorban az Úr és Ádám közt, másodsorban Ádám és Lucifer közt – akció és reakció kölcsönössége fennáll-e egyáltalán? [22. ábra] Egyetlen pillantás elegendő, hogy észleljük a kép erős vertikális tagoltságát, melyet nemcsak a ténylegesen megrajzolt egyenesek és a színkontrasztok alakítanak ki, de különösen érzékelhetővé tesznek a síkmértani viszonyok, hiszen ezek a vízszintesek az előtér küzdőporondjára vettett szereplők felfelé irányuló mozgásimpulzusainak szinte áttörhetetlen akadályaként mutatják meg magukat. A kép argumentáló logikáját követve ugyanakkor nem kerülheti el figyelmünket az, hogy az elválasztásnak ezek a képi értékei a potenciális összekötés értékeivel interferálnak is. Hiszen Lucifer könyöke, Ádám fejének íve és Éva válla (bizonyára nem véletlen, hogy éppen az ő teste leginkább) átszeli a legalsó vízszintest, amely ettől mintegy az Úr felé vivő lépcső alsó fokává válik. Ilyen átlépett határértékkel ugyanakkor fentről lefelé haladva nem találkozunk. Mindemellett az is bizonyos, hogy az Úr és Ádám mozdulatának intenzitása közt nagy a különbség, miként az Úr és Luciferé közt is, melynek következtében Ádám és Lucifer között kapcsolat jön létre, evvel egyidejűleg azonban ellentét is, hiszen térbeli helyzetük és mozgásimpulzusaik ellenkezők: Lucifer az Úrnak háttal lefelé és befelé irányuló erők foglyává válik, Ádám az Úrral szembe fordulva, felfelé és kifelé ható energiák közvetítője lesz. Mindezekből következik, hogy reflexív viszony csak az Úr és Ádám közt van, az Úr feltartott jobb tenyere és előre nyújtott bal karja, valamint Ádám intenzív mozdulata – a pretextussal megegyezően – a dialógus kölcsönösségéről, akció és reakció fennállásáról informál bennünket. Az információt hozzáférhetővé a kép temporális szerkezete teszi, hiszen Ádám 'éppen-most' felkiáltását az Úrhoz az 'előtte' és az 'utána' időképzete közt rögzíti – és ezzel abszolutizálja – a kép. Az Úr bal karja – mint az 'előtte' időképzetének képi kifejezője – a szólást lehetővé teszi („Emelkedjél, Ádám, ne légy levert, / [...] beszéld el, hogy mi bánt így”), jobbának disztingváló mozdulata – mint az 'utána' képi kifejezője – megfékezi („Ne kérdd / Tovább a titkot, mit jótékonyan / Takart el istenkéz vágyó szemedtől”).

Az ember tragédiája recepciótörténetének leginkább közismert, definitív kérdése így hangzik: optimista vagy pesszimista-e a Tragédia? Madách látja-e menthetetlennek az ember sorsát, vagy Lucifer válogat az emberi történelem komor színeiből, és ezért, ahogy ezt már Arany János is állította, a pesszimizmus „nem a szerző pesszimizmusa: ez magából a szerkezetből foly így”.¹⁸ Úgy véljük, e kér-

18 [A. üdvözlő beszéde Madách Imre r. taghoz 1862. márc. 27-én tartott székfoglalójakor] – ARANY János *Összes művei*, XIII, szerk. KERESZTURY Dezső, BARTA János, Bp., Akadémiai, 1966, 337–339.

déssel kapcsolatban az illusztrációkat is érdemes vialatóra fogunk, és megfigyelünk árnyalt argumentálásukat.

Azok a képek, melyek e kérdéssel kapcsolatban állást foglalnak, alapvetően kelteneK vagy megnyugvást vagy feszültséget, ha úgy tetszik, optimizmust vagy pesszimizmust, de igaz az is, hogy mindamellett, hogy leteszik a voksot, képesek a saját 'válaszukat' árnyaló (ellen)érveket is felvetni. Alapvetően megnyugvást keltő például Réti Zoltán akvarellje (5. ábra), mégpedig elsősorban a színek szemantikája következtében, valamint a főalakok előtt megnyíló, a transzcendenshez vezető út mint a jövőbeli cselekvések térbeli szimbólumának alkalmazása miatt. A transzcendensbe vetett bizalom konnotálódik Bartoniek Anna metszetein is. Ezt a benyomást az alapvetően szimmetrikus és megkettőzött projekció önmagában is felkelti (Ádám ugyanúgy, ahogy Éva, az ég felé fordul), de generálja a kép téma maga is, hiszen az illusztráció egyedüli (vagyis minden mást kizáró) tárgya a tekintet, melynek irányulását az átlós grádiensek megerősítik, így önmagán túlmutató jelenséggé avatják: a lélek „áradása” helyévé (16., 17. ábra).

A szcenikus viszonyok ábrázolása alapján rekonstruálható mozgások az Úr iránti bizalom képi jeleiként olvashatók Zichy Mihály illusztrációján is (7. ábra). Ádám fejet hajt, térdeplő mozdulata éppen most fordul át egy felegyenesedő mozgásba, amely majd az Úrral való méltó és személyes¹⁹ kapcsolat kezdetének kinetikus szimbóluma lesz. De amiként a remény, a bizalom, általában az optimista érzések nem tűnnek teljesen problémátlannak Réti Zoltán akvarelljén és Bartoniek Anna metszetein sem (az előbbinél a főalakokat opponáló tér mérete; az utóbbinál Lucifer vereségének a kép előterében történő projektálása, továbbá az angyali szemek és szárnyak eszmei tengelye által átmetszett képsík nyugtalanságot kelthet), azonképpen a Zichy-illusztráción megfogalmazódó hit sem látszik feltétel nélkülinek, különösen ha a kép temporalitását más szempontból is figyelembe vesszük. Azt látjuk, hogy Ádámot Éva segíti talpra állni, ez pedig a képi metafora nyelvén ugyanazt jelenti, mint amit a Tragédia így fejez ki: az „égi szózatot” Ádám majd Éva lelkén keresztül „átszűrődve” érti meg – tehát Éva segítségével. A pillanat azonban, amit a kép rögzít, előtte van még mindennek: előbb Ádámnak valóban fel kell állnia, Évának pedig meg kell fordulnia az Úr felé.

Így viszont meg fog szünni a pillanatnyilag egyedül biztosnak látszó fogódzó is: a képkompozíció strukturálisan kiemelt pontján látható kézfogás. De talán még ennél is nagyobb erőt fog igénybe venni egy kinetikus konfrontáció, az, amely Éva és Lucifer közt alakul majd ki. Lucifer mozgását pillanatnyilag egy hátulról előreható irányvektor határozza meg: melyet a ruharedőkön és a lebegő lábtartáson kívül az erős rövidülésben ábrázolt, s így különösen agresszívnek tetsző jobb kar és az egészen előre ugró, szinte szűrő könyök rajzol ki. Lucifer mozgásimpulzu-

19 Ember és transzcendencia kapcsolatának „személyességéről” lásd: KAKUSZI B. Péter, *Madách Imre: Az ember tragédiája című művének néhány teológiai vonatkozása = X. Madách Szimpózium*, szerk. ANDOR Csaba, Bp. -Balassagyarmat, 2003, 160-170.

sának hatását tovább fokozza egy, a síkszerkezet szintjén megmutatkozó összefüggés is: a Lucifer jobb válla, könyöke és fejét érintő kézfeje által kirajzolt háromszög ugyanis vonatkozásban áll az Úr jobb válla, könyöke és csípőjét érintő kézfeje által képzett háromszöggel. (Bizonyára nem véletlen, hogy a két háromszög egybevágó, de ellentétes állású.) Ha Éva az Úr felé fordul, a kép ezen erővonalait át kell majd szakítania. Ismételjük: a kép jelzi az erre irányuló szándékot, de nem lehet nem észrevenni, hogy nem az eredményt, hanem „csak” a szándék megvalósítása előtti pillanatot rögzíti, és ezzel nem általában az „optimista” hitet, inkább a jóra nyitottság mindenkori lehetőségét abszolutizálja.

Nem szeretnénk azt a látszatot kelteni, hogy a nyelvi szukcesszivitás (akár a drámáé mint szövegműé, akár a Tragédia-kritikáké mint szöveges argumentációké) feltétlenül és problémátlanul átfordítható lenne a képi szimultaneitásba. Csupán azt kívánjuk hangsúlyozni, ha kérdéseinket jól artikulálva, az illusztrációknak mint argumentumoknak több figyelmet szentelünk, a kép által felkínált 'tartalom' a recepciótörténetnek mindenképpen nyeresége lehet.

A Tragédia illusztrátorainak névsora az ábrák száma alapján

1. Adela de Crouy-Chanel
2. Haranghy Jenő
3. Nagyajtay Teréz
4. Bálint Endre
5. Réti Zoltán
6. Zichy Mihály
7. Zichy Mihály
8. Lukovszky László
9. Farkas Imre
10. Fáy Dezső
11. Réti Zoltán
12. Kass János
13. Buday György
14. Farkas András
15. Jankovics Marcell
16. Bartoniek Anna
17. Bartoniek Anna
18. Jankovity-Gyuka
19. Kass János
20. Kákonyi István
21. Somogyi István
22. Szinte Gábor

A csoportkép mint mise en abyme – a fénykép szerepe és leírása Závada Pál: A fényképész utókora című regényében

Závada Pál *A fényképész utókora*¹ című regénye sokáig bizonytalanságban hagyja olvasóját a cím jelentésével kapcsolatban. Buchbinder Miklós fényképész a mű első jelenetében exponál, majd a történelem és a történet kényszerének engedelmeskedve tűnik el; halálhíréről értesülünk, s mintha neve és foglalkozása csak azért hangozna el időről időre az elbeszélés menetében, hogy a címmel kapcsolatos várakozásunkat fenntartsa. A zsidó származású Buchbinder hagyatékából egyetlen kép emelkedik ki a narráció során.

E fénykép keletkezése és története a három idősíkot mozgató elbeszélés lassú szövevényéből bontakozik ki, mozaikszerűen, ahogy ebben a regényben minden. Csak sejthető, hogy az 1942-es nyitójelenet sietős exponálása előhívott képet eredményezett; mindez csak a regény utolsó harmadában válik bizonyossággá, amikor a 80-as évek elején, mintegy 40 évvel az expozíció után a főszereplő, Koren Ádám a fényképész külföldre került hagyatékából elcseni Buchbinder piaci csoportképét. A kép kihull a múltat őrző fényképalbumból,² a jelenbe tolikodik, mintha a vele való szembenézést provokálná, ami, ahogy majd látjuk, nem is olyan egyszerű. A fénykép ekkor és így kerül át a regény legközelebbi idősíkjába, ekkor szakad el véglegesen készítőjétől, befogadhatóvá válik, de ez csak évekkel később fog teljesülni. Az elcsent, könyvlapok között őrizgetett képet csak az utolsó jelenetben „nézhetjük meg”, amikor az elbeszélő önkényes módon, képzeletben, előszedi, hogy leírásával megmutassa azt a befogadónak. Korennek eszébe se jut „hogy alaposabban megnézze – hiába hordja folyton magánál – azt a fényképet, amelyet a Flaubert-regény lapjai közé szorítva hozott haza Pozsonyból, *legalább mi vegyük végre szemügyre!*” [402.] [kiem. V.B.] A múlt iránti közönyt, a fiatal nemzedék érdektelenségét, életképtelenségét, a folytonosság megszakadását nemcsak Koren nemtörődömsége, hanem Viola mozdulata és figyelmetlensége is érzékelteti, aki „lesodorta a fényképet a földre – minket azon a régi piacon most se méltattak hát egy pillantásra sem –, és kísétált az ajtón.” [413.]

1 ZÁVADA Pál, *A fényképész utókora*, Bp., Magvető, 2004. [Továbbiakban: ZÁVADA, oldalszám]

2 „A hátsó borító alól egy paszpartura kasírozott piaci csoportkép fordult ki a takaróra.” *Uo.*, 347.

A fénykép leírása tehát hangsúlyos, kiragadva a történet menetéből, megakasztva az eseményeket, a többes szám első személyű elbeszélők szándékolt eljárásává, kiemelésévé válik.³ A képet a főhős őrzi, így képzeletbeli kézbevétele, megtekintése és leírása olyan elbeszélői játék, ami nemcsak a mindenható elbeszélő pozícióját hangsúlyozza, hanem eleve kétségessé teszi a kép leírásának pontosságát, sőt akár még létezését is. A mű végi ekphraszisz ennek ellenére jelentéskonstruáló szereppel bír, kitölti a mű olvasása közben végig tátongó űrt, kirajzolja a mű és a cím jelentéseit. Ez a helyrezökentés, kvázi önértelmezés az ekphraszisz módjával is összefüggésben van, ugyanis a leírás mikéntje, a kép szavak általi megjelenítése nemcsak a láttatásra, a vizuális tárgy megjelenítésére törekszik; az objektivitás, leíró távolságtartás helyett értelmező, értékelő, a befogadót beavató, részessé tevő attitűddel bír, amit az imént idézett szemügyre vételi „felhívás” is érzékeltet. Mivel az elbeszélőnek határozott célja van a kép megidézésével, így a Mitchell által ekphrasztikus szkepszisnek nevezett fázisról egyáltalán nem beszélhetünk,⁴ a leíró nem törekszik a tökéletes reprezentációra, a képpel kvázi egyenértékű látható jelenlétre, s a regényben a befogadó által felidézhető látvány valóban nem teljes. A fénykép alkotásbeli szerepe, művégi leírása egyértelműen a mű többféle rétegére is reflektál, a nyelv és a nyelv figurativitása maga alá gyűri a képet, a látványt és a kép kereteit is, de a csoportkép jelenléte, leírása mégis, éppen az ekphraszisz módja és célja miatt fontos eleme a regénynek.

Buchbinder képe nemcsak a cselekményszálak kiindulópontját, origóját adja, nemcsak a cselekmény utólag egyértelműsített kimerevített kezdőpontja, több ennél: a fénykép a regény mise en abyme-ja is, mivel ő maga és leírása tükörkép-szerűen sűríti magába a mű szerkezetét, a történet emberi, nemzedéki és társadalmi kapcsolatainak működését, a magyarság holocausthoz való korabeli és utólagos viszonyát, a felelősségvállalás és szembenézés szükségességét; tehát az adott pillanatot és egyetlen nézőpontot rögzítő fotó a négyszáz oldalban elmondott történet fekete-fehérre redukált, kicsinyített, síkra vetített, két di-

3 „Aki [meg]mutat, az félbeszakítja saját tevékenységét, máshoz fordul, akinek meg lehet mutatni valamit, de egyben megszakítja a mindenkori szituáció meghatározatlan horizontját is. Aki megmutat valamit, az azt kiemeli, láthatóvá teszi, miközben szemléleti beágyazottságában izolálja.” Gottfried BOEHM, *A képleírás; A kép és a nyelv határaitól = Képelemzés; Narratívák I.*, szerk. ТЮМКА Beáta, Bp., Kijárat, 1999, 35.

4 Mitchell szerint az ekphraszisz első fázisa az *ecphrastic indifference* (a magyar fordítás az ekphrasztikus szkepszist használja), amely az ekphraszisz lehetetlenségének felismerése, miszerint „a verbális reprezentáció nem képes reprezentálni – vagyis, megjelteni – tárgyat úgy, ahogyan az a vizuális reprezentáció teszi.” W. J. T. MITCHELL, *Az ekphraszisz és a másik* = W. J. T. M., *A képek politikája; W. J. T. Mitchell válogatott írásai*, szerk. SzőNYI György Endre, SZÁUTER Dóra, Szeged, JATE Press, 2008, 194.

menzióba kifeszített vetülete.⁵ Tudjuk, a *mise en abyme* olyan belső tükör, amely visszatükrözi a narratíva egészét vagy valamely jelentős aspektusát egy beágyazott belső történet, képzőművészeti alkotás vagy másféle kép segítségével, s amely a narratíva egészéhez képest általában terjedelemben jóval rövidebb, tömörebb. A fénykép általi önemléma, öntükrözés azért érdekes, mivel a fényképet sokáig a valóság objektív tükrözésének tartották, s a fénykép a másodperctörédek alatt beengedett fénysugarak segítségével a valóság egy szeletét sűríti össze egy apró négyzeten akár sokszoros kicsinyítésben. A fénykép mint valóságábrázolás korán elbukó elméleteit a fotó ontológiai realizmusának⁶ hangsúlyozása váltotta el: „amit a fotón viszontlátunk, az mindig valami objektíve létező reália [volt], olyan fizikai létező, amely optikailag is megragadható.” „a fotó tárgya mindig olyan valami, ami *valamikor, valahol*, ha pontosan nem is mindig tudhatni hol s mikor, valóságosan létezett s látható volt.”⁷ Závada művében ez a *valamikor, valahol* létező fontossá válik, mivel a fénykép „bizonyító erejű” megléte és a rajta látottak az eltörölhetetlen múltra figyelmeztet.

Jelen esetben a fénykép előkerítése és leírása tehát az elbeszélők kierőszakolt, figyelemfelkeltő tette, amely szándékoltan függeszti fel egy időre az elbeszélés menetét, bár a narrátorok folyamatos megjegyzései, kiszólásai, játéka a regény egészében élnek a kizökentés eszközeivel. Ugyanakkor Ricardou nyomán épp ebben láthatjuk a *mise en abyme* működésének ellentétező játékát is, aki szerint a *mise en abyme* szétbontja a szöveg egységét, ugyanakkor a metaforikus elemek csoportosításával egységesíti a fragmentumokat.⁸ Závada regénye a szöveg és a mozaikszerűen épülő történetszakal befogadói ismeretére támaszkodva kínálja fel a történettörédek összekapcsolhatóságát, a fénykép mint tükörkép azonosíthatóságát és műegészre vonatkozó (metaforikus) értelmezhetőségét.

A mű zárlatában található ekphrasziszt a két korábbi szöveghely megállapításai előzik meg a fényképezés körülményeivel és a kép sorsával kapcsolatban, amelyek kiegészülve a részletes leírással, utólagosan szintén jelentőséget és jelentést kapnak. Závada fényképleírása más képzőművészeti alkotások leírása során érintett területekhez képest áthelyezi a hangsúlyokat. A festményleírásokban a mű anyagiségának, felületének, ecsetkezelésének, színhasználatának

5 Vö. Pierre BOURDIEU, *A fénykép társadalmi definíciója = A sokarcú kép; Válogatott tanulmányok*, szerk. HORÁNYI Özséb, Bp., Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1982, 226.

6 Ennek az ontológiai realizmusnak az alapja, hogy ami a fotón megjelenik az az önmaga valódi árnyékát létrehozó test, mint az antik körvonalarajzok esetében is. Élő testet képez le, de indexként rögzíti azt, akár csak az árnyékrajz. A fényképnél is a fény a rendezővel, a rajzoló kezettel a kamera váltja fel. A fény nyoma a filmen, akár csak a test árnyéka a falon, a test nyomát rögzíti, ami így saját leképezését állítja elő. Vö. Hans BELTING, *Test-kép-médium = H. B., Kép-antropológia; Képtudományi vázlatok*, Bp., Kijárat, 2003, 29.

7 PÁL Miklós, *Az első százötven év = A fénykép varázsa*, szerk. GERA Mihály, Bp., Magyar Fotóművészek Szövetsége - Szabad Tér Kiadó, 1989, 8.

8 Jean RICARDOU, *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1990, 83.

érzékeltetése a verbális átfordítás egyik fontos terepe, mindez a fényképek esetében mintha általában háttérbe szorulna, egyrészt, mert a fotókkal kapcsolatos befogadói konszenzus legtöbbször a téma azonosítására szorítkozik: kit, mit, hol ábrázol a kép, még akkor is, ha a választott távolság, optikai torzítás, fényviszonyok vagy szokatlan nézőpont miatt az azonosítás feladattá vagy feladvánnyá válik. A festmények esetében a téma azonosítása sokszor nem is szükségszerű, különösen azokban a korszakokban, amelyek szándékosan háttérbe szorítják vagy felszámolják a művészet valóságprezentáló, mimetikus szerepét. E különbségek a hagyományos és ún. technikai képek történetileg és ontológiailag eltérő helyzetéből és megítéléséből is fakadnak. Történetileg a hagyományos képek megelőzik a szövegeket, s így ontológiai szempontból a konkrét világ elsőfokú absztrakciói, mondhatni jelenségek, míg a technikai képek a szövegeket követik, a fogalmi gondolkodás képi vetületei, konkretizációi, Flusser szerint különösen a fekete-fehér fotók hordozzák az elméleti gondolkodás mágiját.⁹ A fénykép befogadása, megfejtése csak látszólag egyszerű, mert úgy tűnik, jelentése automatikusan megjelenik a felületén, nem szimbólum, amit meg kell fejtenünk, el kell vonatkoztatnunk, hanem „a világ szimptomája, amelyen keresztül a világ, ha közvetve is, megpillantható. A technikai kép eme látszólag nem-szimbolikus, objektív karaktere a nézőt arra készíti, hogy ne képnek, hanem ablaknak tekintse,”¹⁰ ezért nem is mint képet értékeli, bírálja, hanem mint világot, világszemléletet. Ezt a befogadói attitűdöt erősíti, hogy a fényképhez kezdetektől fogva „realista” és „objektív” társadalmi rendeltetést jelöltek ki.¹¹ De természetesen a fotó „objektivitása” illúzió, éppen a valóságból és időből kiszakított ablak mivolta, a képkeret által.

Ráadásul (másképpen) a fotó formai jegyeire, anyagiságára vonatkozó ismereteink a *fénykép* hívószóra automatikusan működésbe lendülnek, elég a keletkezés körülbelüli időszakát ismerni, s barnás, szürkeárnyalatos vagy éppen „elszíneseedett” képek úsznak be képzeletünkbe, fényképméretben, akár a papír minőségét, tapintását is felidézve. (Természetesen a fénykép anyagi paramétereire vonatkozó kijelentéseknek lehet fontos szerepe fotóekphrasziszokban, de Závada máshová helyezi a hangsúlyokat.) A fényképpel, szerteágazó létmódjának köszönhetően mindenki kapcsolatba kerülhet, birtokolhatja, őrizgetheti, készítheti; kezelheti emlékként, dokumentumként, műalkotásként és így tovább. A regénybeli kép leírásánál az elbeszélő támaszkodik is erre a *sensus communis*ra, ekphrasziszának nagy részében a fénykép tartalmát, témáját közvetíti, még a befogadóra tett hatás is némileg háttérbe szorul, ami pedig a látványelemek és plaszticitás mellett a kép-leírások harmadik legfontosabb eleme.

9 Vö. Vilém FLUSSER, *A fotográfia filozófiája*, Bp., Tartóshullám - Belvedere - ELTE BTK, 1990, 35.

10 *Uo.*, 14.

11 Vö. BOURDIEU, *i. m.*, 226.

A nyitójelenet elszórt utalásai a kép készítésének körülményeit, a fényképész és alanyainak viszonyát írják le, s magyarázzák a kép vitatkozásszerű jelenetét. Az ismeretlen falukutatók és a helyi értelmiségi (zsidók) feszültségét élezi a Buchbinder nyakában lógó fényképezőgép, amivel az idegenek megjelenésekor – engedély nélkül – kattintgatni kezd.¹² A fényképezőgép lencséje bizonyos értelemben fegyver, az emberek kiszolgáltatottnak, tehetetlennek érzik magukat vele szemben, hiszen a fényképész elragadja tőlük pillanataikat, önmagukat. „Embereket fényképezni annyi, mint erőszakot követni el ellenük – írja Susan Sontag –, hiszen a fényképész úgy látja őket, ahogy ők sosem látják önmagukat, s olyasmit tud meg róluk, amit ők maguk nem tudhatnak; a fénykép az embert tárggyá minősíti át, s ez a tárgy jelképesen birtokba vehető.”¹³ A Buchbinder ténykedésére adott reakció eredményezi tehát a vitaszerű jelenetet, ahogy az elbeszélő a kép témáját megjelöli,¹⁴ azt a mozdulatokból, arckifejezésekből kikövetkeztethető feszültséget, amely az egész kép hangulatát kirajzolja. A fénykép készítője és alanya közötti egyenlőtlen viszony, feszültség, amely más esetekben könnyen elsimítható, feloldható, s amely többnyire nem része az elkészült képnek, ebben az esetben éppen ezt az általánosnak nevezhető fotós-fényképalany ellentétet élezi ki s teszi a kép alaptémájává, s ezáltal emeli a képen rögzített szituációt elvontabb, általánosabb szintre, a társadalmi és főként faji ellentét hordozójává. A fényképező személlyel szembeni düh a zsidósággal szembeni ellenérzésekkel egészül ki. A regény a történelmi eseményekben vállalt vagy éppen nem vállalt, elsunnyogott, álszent, de leginkább elhallgatott és a történeteket elfeledni igyekvő magyar társadalom második világháború alatti és utáni viselkedésmintáit, reakcióit sűríti bele a fénykép alaphelyzetébe, a kisebbséggel és a magyar zsidósággal való szó szerinti szembenállás, szembefeszülés szituációját. Az 1942-es pillanat rögzítése a kép fennmaradásával, előkerülésével, tehát láthatóvá válásával mutat rá ezeknek az ellentéteknek, indulatoknak konzerváltságára, jelenkori érvényességére és az egyéni és kollektív szembenézés szükségességére.

Ugyanakkor, még mindig a fényképész pozícióját értelmezve Sontag fotóesztétikai felvetését is mozgósíthatjuk Buchbinder regénybeli szerepével kapcsolatban. A fényképezés egyfajta passzivitás, „a fényképezés: lényegében be nem avatkozás”,¹⁵ a fotós választ élet és fénykép között, nem avatkozik be az eseményekbe, hagyja azokat megtörténni, a maguk erkölcsiségétől függetlenül, s közben létrejön valami más: a fénykép. Závada fényképésze is a fotót választja, kihátrál a konfliktusból: „sebtében exponált egy utolsót, majd megrántotta a doktor kabátujját, gyere, Lojzi, ne feltűnősködjünk itten, nem olyan időket élünk,

12 A többi jövevényt [Dohányos falukutató társait] viszont már igencsak bosszantani kezdte, hogy az a könyökvédős-szemüveges emberke fényképez.” ZÁVADA, *i. m.*, 6.

13 Susan SONTAG, *A fényképezésről*, Bp., Európa, 1981, 26.

14 ZÁVADA, *i. m.*, 347.

15 SONTAG, *i. m.*, 22.

mikor a magunkfajtának kötekedni ajánlatos...” [6.], nem avatkozik bele a történelem menetébe, nem ura maga sorsának, nem rendelkezik felette, csak elszenvedí az eseményeket, s valójában ő maga kiszolgáltatott, s nem alanyai. Ám éppen pillanatnyi döntése, a fénykép elkészítése és megőrzése, amelyről ő értelemszerűen hiányzik, s az utókor minden fényképéről hiányozni fog, mégis a szembenézés szükségességét rója az utókorra. S bár a regényből kiderül, ki Buchbinder társa,¹⁶ az „és társa” többszörös műbeli kiemelése Buchbinder elpusztított sors-társaira is utal. Bárki, aki a fényképet szemléli, készítőjének nézőpontját kénytelen felvenni, bárki, aki a képet néhány másodpercig vagy tovább nézi, kénytelen Buchbinder Miklós zsidó származású fényképész szemével nézni, így tehát lehetetlen az elbeszélő morális imperatívuszának nem engedelmeskedni. S míg az olvasó, az elbeszélők játékának engedve szembenéz, addig a regény legfiatalabb, rendszerváltó generációját a teljes érdektelenség, a múlt feldolgozás, értelmezés nélküli értelmetlen ide-odahurcolása jellemzi.

A piaci délelőttől készült felvétel műfaja csoportkép, de felszámol szinte minden csoportképpel kapcsolatos elvárást és hozzá köthető általános jelentést. A csoportképeken az emberek általában egy vállalt közösséget alkotnak; a résztvevők egy esemény, alkalom vagy egy szociális formációhoz tartozás, család, iskola, munka, katonaság stb., közösségvállalás megörökítésére vállalkoznak, jellemzően – legalább a kép készítésének erejéig – együttműködnek, szorosan egymás mellé állnak, a kamera felé fordulnak, a tekintetek az objektív felé irányulnak. „Az objektívvel szemben betartandó viselkedési normák olykor tudatosodnak is, pozitív vagy negatív formában egyaránt: az, aki egy ünnepélyes alkalomra [...] öszszegyűlt csoportban nem a megfelelő pózt veszi fel, vagy elfelejt az objektívbe nézni és a kívánt testtartásban elhelyezkedni, megbotránkozást kelt, hiszen, mint mondani szokás, »mintha itt sem volna«.”¹⁷ A személyek pozíciója, funkciója, egymáshoz való viszonya gyakran a csoport elrendeződéséből és egyéb szimbolikus gesztusokból is kikövetkeztethető. A hagyományos csoportkép tehát az összetartozásnak, közösségvállalásnak legalább pillanatnyi lehetőségét felvillantja, a résztvevők és a készítő kölcsönös megegyezésén, együttműködésén alapul, ahogy mindezt pl. Bereményi *Legendárium*ának családi csoportképéről megállapíthatjuk, ahol a fénykép szintén a mű vizuális mise en abyme-ja, és a szerteágazó családi történeteket a felszín alatt mégiscsak egyfajta családragénnyé fogja össze. Závada csoportképe a fentieknek szinte mindenben ellentéte, pontosabb is lenne talán sokalakos vagy csoportos képnek nevezni. A háború előtti fényképészeten a spontán kattintgatás, „természetes” testtartás rögzítése számított ritkábbnak. A fényképezéshez az emberek pózokat vettek fel, sokszor kiöltöztek, a kamerába néztek mozdulatlanul, méltóságteljes tartásban. Ránézve arra, aki

¹⁶ ZÁVADA, *i. m.*, 404.

¹⁷ BOURDIEU, *i. m.*, 231.

néz [vagy fényképez] kifejezi azt a vágyat, megmutatja azt a látványt, ahogy szeretnénk, hogy nézzenek, lássanak minket, ahogyan a világgal méltóságteljesen szembe tudunk nézni. A fényképalanyban ott rejlik egy vágy, szándék, hogy egy meghatározott képet nyújtson önmagáról, s „a frontalitás is eszköz arra, hogy önmagunk hajtsuk végre önnön objektivációnkat.”¹⁸ Buchbinder tulajdonképpen súlyos konvenciókat sért meg, alanyait nem engedi az általuk vállalható, vágyott pózba merevedni, pillanatnyi indulataikat, érzéseiket, örökkévalóságnak nem szánt arckifejezésüket rögzíti, a fényképezéshez felvett konvencionális modor kiiktatásával sem társadalmi rangjukat, státuszukat, csoportbeli pozíciójukat nem engedi láttatni, amelyeket egy hierarchizált és egyben statikus társadalom előnyben részesít, s amelyben elsősorban a viselkedés, származás, hovatartozás s a közvélemény ítélete határozza meg az embert,¹⁹ s nem az egyéni érzelmek, gondolatok. Závada fényképésze éppen az egyes egyéneket kapja le szinte minden társadalmi, konvencionális póz nélkül, saját érzéseik, indulataik, vágyaik kellemetlen póreségében, „még hozzá a feje fölé emelt objektív szemszögéből” [403.]. Ez a nézőpont a csoportkép műfajánál szokatlan, s megerősíti Buchbinder kívülállásának, morális magasztának elbeszélő általi pozicionálását.

A kép részletezése további érdekességeket tartogat: az egyik, hogy az elbeszélők önmagukkal kezdik a leírást: „Elsőnek rögtön sajátmagunkat vehetjük észre a jobb alsó negyedben, mint akik a legközelebb állunk a lencséhez, pontosabban *rámozdulunk*, ezért – csak *deréktől fölfelé látszódó* – alakunk kontúrjai *elmosódnak* kissé.” [403.] [kiemelések V.B.] Mindez a rendhagyó elbeszélői megoldásnak képbeli lenyomata; a személyüket folyamatosan váltogató, s ezáltal szereplőkkel azonosuló, együtt érző vagy velük éppen szembehelyezkedő, az eseményeket különböző pontokból, morálisan kényelmetlen vagy szándékoltan kínos pozíciókból láttató elbeszélők jelen vannak a fotón is, de a leírás során hirtelen nézőpontváltással rögtön kívül is kerülnek, s ahogy a mű egészében, itt is (*rá*)*mozdulnak*, ezért alakjaik sosem elég tiszták, mindig homályban, töredékben maradnak. Mivel a regény elbeszélői pozícióinak szüntelen váltogatása a folyamatos belehelyezkedés, kiszakadás, megszakított részt vétel, eltávolítás, bevonás-bevonódás mintáit mozgatják, a befogadó is folyamatosan újrapozicionálja önmagát, s ezzel együtt emberi-erkölcsi állásfoglalásait is kénytelen újragondolni.

A fényképen látható alakok és a velük párhuzamos sorsokat hordozó leszárma-zottaik a regény szereplői. Az ekphraszisz leírásakor életük, történetük, egymáshoz való kusza viszonyaik már ismeretesek a befogadó előtt. A pillanatfelvétel a maga szerkesztetlenségével, a különböző távolságból látható alakok rendezetlenségével, hordozzák ezeknek az emberi viszonylatoknak a széttartását; s bár tót, magyar, zsidó, paraszt, munkás, tanár, falukutató, tehát egy egész kis

18 BOURDIEU, *i. m.*, 233.

19 *Vö. Uo.*

társadalmi tabló, ugyanabban a keretben, közegben, lélettérben látható, mégis a feszültség, értetlenség, máshová sandítás figyelhető meg leginkább a képen: a mozdulatok, tekintetek szétszóródnak, széttartanak, az alakok elnéznek egymás mellett, egy őszinteségre, szembenezésre, érzelmi kapcsolatokra, kölcsönös tiszteletre és megértésre képtelen jövő képét, kezdőpontjait, sugárkezedeményeit mutatják, amelyeknek meghosszabbításai, átlépve, eltörölve a kép kereteit, a már általunk ismert történetekből, sorsokból nyernek bizonyítékot. A leírás a képen elszórt alakokra és tekintetük irányaira koncentrál, s ebben a szövevényben benne sűrűsödik a szereplők későbbi sorsa, kapcsolataiknak, vágyaiknak rendszere. (Koren Mihályné „rövidnadrágos kamaszfia, Jancsi báméskodik. Egyedül ő fordítja el a fejét a kép középponti jelenetéről, mintha már jövődöbelijét kutatná tekintetével, mondhatnánk, de túloznánk.” [403.] Kicsit később ezt olvashatjuk: „Mégsem a Koren-gyerek az egyetlen, aki nem a lényegre figyel [ahogy fia, Ádám, a regény főhőse sem a lényegre figyel], hanem itt, jobboldalt fölül ez az öltönyös-sétapálcás úr sem, akiben rögtön felismerjük Brezovszky Endre történelemtanárt, sőt, ő még beszélget is. Hiszen emlékszünk is, a tanár úr és belekaroló kislánya, Évike épp arra fordultak mifelénk, hogy hasztalan próbáltuk nyakon ütni azt a Mócz Pista nevű suhancot,” [403.] Adler Jenő, akinek képbeli elhelyezkedése tökéletesen jelzi Dohányoshoz való viszonyát,²⁰ ő sem „oda néz. Hanem riadt tekintettel [...] miránk.” [404.] A fényképet leíró elbeszélők pásztázása, a figyelem ide-oda vándorlása szintén kitér a képleírások szerkezetet rekonstruáló vagy konstruáló megszokott technikája elől. A fénykép elképzelése, befogadása azért is nehéz, mert az elbeszélő minden rendszer nélkül, a képkeretet gyakran elhagyva, átugorva, majd visszatérve, a látottakat többlettudásával, a jövő felől kiegészítve tárja elénk a kép elemeit. A leírást nem a kép struktúrája irányítja, ahogy ez gyakran történik, s ez részben következik a kép szerkezetnélküliségéből, de leginkább a leíró személy(ek) szándékaiból, kép feletti uralmából. A leíró szem vándorlása jelentésteli kapcsolatokat teremt a képelemek között, a tekintet mozgásának kapkodása, egy-egy alak pillanatnyi fókuszba fogása, bizonyos alakokhoz való visszatérése jelentéseket emel ki, mindez a regény elbeszélés-módjával mutat párhuzamot, a három idősíkbán, több szálon futtatott történet a fénykép elrendezéséhez, de főleg leírásához hasonlóan változtatja nemcsak elbeszélői nézőpontját, ahogy erről már szó esett, hanem fókuszait is, az alakokra felváltva koncentrálva, egyik szereplő történetét a másikba öltve, mozaikszerűen bontja ki választott korszakának, közegének történeteit, amelyekben a képen láthatók magatartásához hasonlóan megtalálhatók az egymás mellőzésének, a feszült vagy közömbös egymás mellett élésnek, egymáson átnézésnek, félreértésnek, áldozatvállalásnak, szemlesütésnek, viszonzatlan vágynak esetei, de legfőképpen az összetartás, közösségvállalás hiánya, a magány és a széttartás.

20 „most is a könyöke mögött álló famulusa, aki mindig innen szokott ajánlkozni szolgálatra” [404.]

Závada fényképleírása messze túllépi a szigorúan vett ekphraszisz kereteit, hiszen folytonosan kiugrálva a képből jól megformált értelmezéseket, gondolatokat társít a képen szereplők arckifejezéseikhez. Az elbeszélői szólam uralma egyáltalán nem teszi lehetségessé a leírás (a nyelv) transzparenciáját, ahogy Boehm a sikeres ekphrasziszt „elképzeli” a kép „láthatóságának” érdekében.²¹ A fénykép leírása természetesen önmagában is megnyújtja a kép másodperctöredékének pillanatát, már csak a szavak leírásának, kimondásának ideje által is. A valóságban nincs reprezentatív centrális pillanat, amely helyettesíthetne egy folyamatot vagy fejlődést. A kép és különösen a fénykép hordozhat ilyenfajta punctum temporist, amely átfoghatja mind a cselekmény múltját, mind a jövőjét, következményeit, s ennek a pontnak a kiválasztása a művész egyik legfontosabb feladata.²² Ugyanakkor a képen felismert helyzet azonosítása, a cselekményelemek kapcsolatának, narratív összefüggéseinek megadása, tehát az értelmezés, és kivált az ekphraszisz, szükségszerűen felszámolja ezt a központi pillanatot. Buchbinder fotóját egy ilyen punctum temporisként tünteti fel az elbeszélés, hogy aztán elrugaszkodhasson tőle és jócskán megnyújtsa. Egy regényhossznyiival. „Innen letünk volna talán elindítva, nézünk össze, mint akik magunk se tudjuk, mit, mikor, miért látunk-hallunk, s egymásról sem igen tudunk.” (404–405.) A fénykép olyan pillanatot ábrázol, amely bizonyos társadalmi-történelmi folyamatoknak oka és okozata egyben, s épp pontszerűsége, sűrített pillanata által válhat a regénybeli történet mise en abyme-jává, de nemcsak a fabula szintjén, hanem az ekphraszisz elkerülhetetlensége és ereje által a narratív szerkezet, az elbeszélés mód, és a mű elvontabb jelentésrétegeinek önemblémájává is.

21 Vö. БОЕМ, *i. m.*, 36.

22 Vö. KIBÉDI VARGA ÁRON, *Vizuális argumentáció és vizuális narrativitás*, Athenaeum, 1993/1/4, 174.

Ikonotextusok az Angyali üdvözlettől a kortárs gyermekrajzokig

Ortega y Gasset a Platón *Lakomájához* írt *Kommentárjában* említi, hogy a nyelvet mindig korlátok közt tartja a kimondhatatlanság határa¹. A kép által konstruált jelentést szintén szabályozzák a kifejezhetőség korlátai. Ugyan a szöveg és kép retorikai kapcsolata, interreferenciális viszonya nem szünteti meg az egyik vagy másik köré fölhúzott határokat, azokat mindenképp kitebb tolhatja. Ezért az „olvasható kép” és „látható szöveg” címkéi mögött nem azt keressük, hogy miként veheti át a kép a szöveg jeleit, viselkedhet-e a kép szöveggént, vagy fordítva, inkább azt kérdezzük, hogy az egyik kifejezési forma mennyit adhat hozzá a másikhoz anélkül, hogy meg kívánná változtatni a maga eredeti természetét.

Barthes fölvetés a képek szövegszerű, vizuális retorikai használatáról² termékeny vitákat eredményezett, bár még várat magára egy, a nyelvi argumentációhoz hasonlóan kidolgozott, képekre szabott érvelés. Belting szerint „a belső és külső képek mindenfajta megkülönböztetés nélkül a 'kép' fogalma alá rendelhetők. Az viszont nyilvánvaló, hogy a médium a képek esetében annak az ekvivalense, ami a nyelv esetében az írás. Csakhogy a képek számára nem létezik a testből egyaránt kilépő nyelv és írás közötti alternatíva. Médiumokkal kell dolgoznunk, hogy láthatóvá tehesük a képeket, és hogy általuk kommunikáljunk. A 'kép nyelve', ahogyan mi hívjuk, egy másik megjelölés a képek medialitására”.³

A kép része lehet a szépirodalmi munkák és tudományos traktátusok által egyaránt alkalmazott nyelvi argumentációnak. A szöveg képi alakzatai [az egyszerű hasonlatoktól kezdve, a metaforákon át, az oximoronig] fölhasználhatók az érvelésben, amit az ekphraszisz alkalmazásával is modellezhetünk. A verbális és vizuális, a kép és szó keresztmetszetében álló trópus az ókori retorikában egy vizuális mű költői eszközökkel történő leírását jelentette. A megelevenítendő kép lehetett valós vagy képzeletbeli – ennek klasszikus alapformája Akhilleusz pajzsának leírása az *Iliás*ban. Az ekphraszisz alkalmazása lehetőséget ad az írónak vagy költőnek arra is, hogy ne csak utánozza a tárgyát, amit megeleveníteni kíván [hiszen

1 José ORTEGA Y GASSET, *Regény, színház, zene; Esszék a művészetről*, Bp., Nagyvilág, 2005.

2 Roland BARTHES, *Világoskamra; Jegyzetek a fotográfiáról*, Bp., Európa, 1985.

3 Hans BELTING, *Kép-antropológia*, Bp., Kijárat, 2007, 30.

a látható világot közvetlenül szeretné hozzáférhetővé tenni a szavak által], de át is alakítsa vagy felülmúlja azt a leírás során.⁴

A klasszikus és középkori szövegekben valódi retorikai teljesítménynek számított a lehetséges látványok (és dolgok, tulajdonságok) leírása.⁵ A fotó 19. század közepi megjelenésével és századfordulós elterjedésével hamarosan a mediatizált élmény természetes közvetítettségének létmódja lett a kép és szöveg együttes megjelenítése. Az illusztrációs szándék után fokozatosan a sajtófotó határozta meg magát a sajtószöveget is. Nem lehet véletlen, hogy a fotót konkrét elemként vagy szövegbe rejtett szimbólumként egyaránt szívesen használták szépíró publicistáink.

Szemlélt szövegek és a „szöveg szemei”

Köztudott Kosztolányi vonzódása a fotográfiához. Munkácsi Márton *Pesti gyerekek a nyárban* című fotósorozata 1924 júniusában jelent meg a *Ma Este* című lapban. A hat képhez Kosztolányi adott cím nélküli verses „képalírásokat”, melyek mindegyikét [szó szerint vagy variánsban, önállóan vagy részletként] föllemjük *A szegény kisgyermek panasza* (1910) kötetben. Nemcsak a költő és prózaíró, de a publicista Kosztolányi érdeklődésében is kitüntetett helye volt a fényképnek, hiszen a verseken túl a Kosztolányi-prózában szintén stílusalakító szerepe volt az érzéki kifejezést fokozó ikonotextusnak és az ekphraszisz retorikai alakzatának. Csupán néhány példát említve: a fénykép vagy fényképező motívuma megjelenik az *Alakokban*; hat író kisportréját rajzolja meg jegyzetcsokrában [*Gyorsfényképek a PEN nagygyűlésről*]; hasonló arcképrajzoló módszerekkel dolgozott a *Tíz nép, a Bölcsőtől a koporsóig* vagy a címében is a fényképre utaló *Családi arcképcsarnok* ciklusában. „Nyolcvan arc, nyolcvan lélek” – írta a *Pesti Hírlap* 1931. február 8-i számában megjelent *Nyelcvan ismeretlen arckép* című jegyzetében.⁶ Motívumai, témái közt a fényképpel, fotózással kapcsolatos elemek akkor gyarapodtak, mikor a magyar sajtóban is visszavonhatatlanul elterjedt a fotográfia és a fénykép-illusztráció alkalmazása. A fénykép tömegmediumok közé emelkedése annak lehetőségét is fölkinálta, hogy a lefényképezett ember ismertté váljék. E megálapítást is magában foglalja Kosztolányi érvelése, miszerint „csak azok az emberek jelentéktelenek, akikkel nem törődnek, Mihelyt rájuk szegeződik a szem vagy a fényképezőlencse, már nem azok. Mutassanak nekem egy átlagembert. Ilyenek pusztán távolból, elméletben vannak. Közélelől és valóságban minden ember kivétel és csoda”.⁷

4 VARGA Tünde, *Képtelen képzelet; Kép és képzelőerő az ekphraszisz trópusában = (Tév)jeszmékbűvölete*, JENEY Éva, SZEGEDY-MASZÁK Mihály szerk., Bp., Akadémiai, 2004, 13.

5 Umberto Eco, *A lista mámor*, Bp., Európa, 2009.

6 KOSZTOLÁNYI Dezső, Én, te, ő, Bp., Szépirodalmi, 1973, 243.

7 *Uo.*, 244.

A *csúf lány* című Kosztolányi-novellában (1910) szereplő fotográfia nem művészi kép, a valóságból nem hagy el semmit, s nem is tesz hozzá ahhoz. A csupán dokumentum szerepű kép azon túl, hogy szükségszerűen rendelkezik az ekphraszisz sajátosságaival, egyúttal reprezentációs eszközzé válik. Bár a fénykép egyszerre jelenik meg képzetként, ábrázolásként és megjelenítésként, a reprezentáció sokszólamúságában – az önreflexiók kulturális jelentéshálójával együtt – jóval erőteljesebb annak helyettesítő funkciója.⁸ A helyettesítést nem állapotként vagy eredményként fogjuk föl, hanem „eseményként”, tehát folyamatként. Ebben a folyamatban megfigyelhető egyrészt a kép személyt helyettesítő funkciója⁹, másrészt a modell átalakulása képpé.

A Kosztolányi-novella fotográfiájáról nem tudjuk eldönteni, hogy elképzelt vagy valódi képről van-e szó. A fikció nem feltételezi azt, hogy minden eleme fiktív. Léteznek elképzelt képek a szövegben (*Az ovális arckép*, *Az ismeretlen remekmű*, *Dorian Gray arcképe*), s igen változatos a valódi képekre való hivatkozás. Szegedy-Maszák¹⁰ elsősorban az elképzelt képmásokra tartja jellemzőnek, hogy önértelmezéssé alakítja át a nem irodalmi alkotást, ám hasonló célokat szolgál a valódi képek jelenléte és bemutatása. A példasor itt is hosszú, így csupán két Eco-művet emelünk ki. Izgalmas feladat volna Saint-Exupéry vagy a késői Wittgenstein filozófiai szövegekbe illesztett saját rajzainak értelmezése is. – Wittgenstein *például* az érvelés részeként használja szövegeiben a rajzot. „A kép a szónyelven fogalmazott mondat része” – kiegészíti az érvelést, általában hozzátesz ahhoz; a kép gyakorta „ugyanazon a szinten helyezkedik el, mint a nyelvi kifejezés”; viszont az is előfordul, hogy a kép egyszerűbb, mint a szöveg, illetve: az érvelés a kép nélkül is érthető.¹¹

Eco a képes regénynek nevezett *Loana királynő titokzatos tüze*¹² olyan gyermek- és ifjúkori képeket, képregény-részleteket, bélyegeket, illusztrációkat, újságcímlapokat stb. applikál a szöveghelyekbe, melyek az elveszített emlékezet visszakeresését szolgálják. A *prágai temető*¹³ az illusztrációként használt [java részt az író saját gyűjteményéből származó] metszetek, grafikák alatt konkrét szöveghely idézetek szerepelnek, melyek előre-, illetve visszautalnak, egyszerre hangsúlyozva a kép- és a szövegjelentést, hiszen gyakorta nem ott áll a kép, ahol a hivatkozott szöveg olvasható. S ezzel a szerző nemcsak a személyiség szerepek, de a képek és szövegek egymást keresztező labirintusjáratai közé

8 Bernhard WALDENFELS, *Az idegenség etnográfiai ábrázolásának paradoxonjai = Az Idegen; Variációk Simmetriától Derridáig*, szerk. Biczó Gábor, Debrecen, Csokonai, 2004, 91–116.

9 David NOVITZ, *Képek és kommunikatív használatuk = A sokarcú kép*, szerk. HORÁNYI Özséb, Bp., Typotex, 2003, 363–400.

10 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Szó, kép, zene; A művészetek összehasonlító vizsgálata*, Pozsony, Kalligram, 2007.

11 NEUMER Katalin, *Kép és szó a késői Wittgenstein írásaiban*, Világosság, 2001/2–3, 121–129.

12 Umberto Eco, *Loana királynő titokzatos tüze*, Bp., Európa, 2007.

13 Umberto Eco, *A prágai temető*, Bp., Európa, 2012.

is tükröket helyez, így soha nem lehetünk biztosak abban, hogy melyik kép a valódi vagy csak tükre a másiknak.

A főntebb felidézett Kosztolányi-tárcanovella metaforikus motívumalkalmazásához közelebb áll a Wilde-regény portréja, mely műtárgyként kezdi létezését, ám kilépve a művészet régiójából, átkerülve a főszereplő belső világába, fokozatosan alakul át egy lélektani-erkölcsi példázat szereplőjévé.¹⁴ Wilde művében „a részletes képleírás elmaradása nem feltétlenül arra utal, hogy a kép tartalma a nyelv számára megjeleníthetetlen, hanem legalább annyira annak önreflexív jelzése, hogy a kép – pontosabban az, ami képként jelenik meg az elbeszélő szövegben – afféle üres, aszémikus hely a szövegben, roskadásig rakva különböző allegorikus jelentésekkel”.¹⁵ A képleírás már azért is hiábavaló, mert az mindig megkésettségben lenne, a kép ugyanis folyamatosan változik, ezért a kép jelentése nem az, ami rajta látható, „hanem maga a változás ténye”.¹⁶

Kosztolányi vagy Wilde valóságosként – esztétikai érzékiségében – írja le az elképzelt fotót és festményt, ezért a szöveg bimedialitása alakzati szinten is megjelenik. Sándor Katalin¹⁷ rámutat, hogy eleve benne van mindkét médiumban a kettő közötti átjárhatóságot megteremtő kapcsolat. Szemiózisukban „elválaszthatatlanul összeforr a képi és a verbális, az intuitív és a diszkurzív, az ikonikus és a szimbolikus”.¹⁸ Kibédi Varga Áron is aláhúzza, hogy nem létezhet mégoly absztrakt kép sem, melynek ne lenne elképzelhető valamilyen szövegreferens olvasata (megindít egy fajta fantáziaszöveget), és nincs olyan szöveg sem, amely ne idézne fel valamilyen mentális képet, képeket.¹⁹

Kép és szöveg kölcsönhatása azért is nehezen megkerülhető, mert a képnek rendszerint címe van [szöveg], illetve a képek maguk is tartalmaznak vagy tartalmazhatnak szövegeket. Másrészt a szövegek szükségszerűen elevenítik föl a látható világ elemeit, amikor történeteket mesélnek, s a történeteket szereplőkkel és tárgyakkal népesítik be. Ahhoz, hogy a szöveg esztétikai érzékiséget keltsen, nemcsak az ekphraszisz retorikai alakzatát kell az írónak használnia, hanem minden olyan trópuszt, amely segít az elbeszélte dolgok láthatóvá tételében.

Az ekphrasziszt leírhatjuk úgy is, mint „szöveg-képet” (ami nem a szöveg látható képét, hanem a szöveg által fölidézt képet jelenti). *Texte/Image* című könyvében Liliane Louvel szintén „olvasott” képről és „látott” szövegről értekezik, és a szövegben megjelenő [megjelenített] képről ikonotextusként, a „szöveg szeme-

14 BÉNYEI Tamás, *Kettős látás: a képiség viszontagságai Oscar Wilde Dorian Gray arcképe című regényében = Regények, médiumok, kultúrák*, szerk. Kovács Árpád, Bp., Argumentum, 2010, 282.

15 *Uo.*, 289.

16 *Uo.*, 305.

17 SÁNDOR Katalin, *Közelítések a médiumköziség kérdéseire 2.*, Iskolakultúra, 2006/2, 65–74.

18 SZÖNYI György Endre, *Pictura & Scriptura; Hagyományalapú kulturális reprezentációk huszadik századi elméletei*, Szeged, JATEPress, 2004, 201.

19 KIBÉDI VARGA Áron, *Szavak, világok*, Pécs, Jelenkor, 1998, 170.

ként” („*l’oeuil du texte*”) beszél. Ez a megközelítésmód ma kiválóan alkalmazható a szöveg-kép referenciákat értelmező vizuális kommunikációkutatásban is.²⁰

A nyelvtől való függőség veszélyeire figyelmeztet Bächtmann, arra keresve választ, hogy a nyelv vezérli-e a látást, vagy valóban a képeknek van-e olyan hatalmuk, hogy alakítsák szövegeinket. Előbbi fölvetés alapja az lehet, hogy a képek többértelműsége bizalmatlanságot szül a látással szemben – ez jut kifejezésre, ha a képen különbséget teszünk a „tulajdonképpen” és „nem-tulajdonképpen” közt; ahol a „tulajdonképpen” mindig egy rejtett, mögöttes értelem.²¹ A kép eme megtévesztéseit tehát a nyelvvel korrigálhatjuk. Ezzel szemben a „szöveg szemé” kifejezés azt közvetíti, hogy a szöveget a kép teszi érthetővé, és a kép optikáján keresztül nyílnak rá tekintetünk a szavak „tulajdonképpen” jelentésére.²²

Kép és szöveg viszonyában különböző fokozatok vannak. A retorikai alakzat a kép irodalmi előfordulásaira mutat. Itt beszélhetünk a szóképek mellett a *képleírásokról*, melyek lehetnek *valós vagy fiktív látványok*. A *pretextus* szerepét akkor emeljük ki, amikor a kép a szöveget feltételezi. Ide sorolhatók a bibliai jelenetek olyan ábrázolásai, melyek csak akkor érthetőek, ha a képpel referált szöveg már ismert. Az *illusztráció* is a pretextusként szolgáló szöveg értelmét igyekszik megvilágítani; s amikor az „illusztrált” szöveg egyes elemei visszakerülnek a képbe, a szöveg a képet „grammatikailag” árnyaló *narratívum* szerepét kapja meg.

Az illusztrációkutatás hiányosságait Varga Emőke abban látja, hogy a gyakran deskriptív és történeti szemléletű illusztrációkritika a műfajt „csak képként, képi tényállásként vizsgálja”.²³ A kutató szerint „a kép nem tökéletlen helyettesítője az irodalmi műnek, és nem pusztán ismételője a nyelvi tényállásoknak. A szövegnek a láthatóba való átfordítása, amely az ikonográfia számára szinte automatikus volt, nem tekinthető magától értetődő aktusnak”.²⁴ Noha a képi metafora művészi szinten alkalmas arra, hogy a nem látható dolgok láthatóvá tételével (pl. az *Angyali üdvözlés* jelenetein) „értelmeváltást” idézzen elő, a szintén ebben a kontextusban földézett gyerekrajzoknál jellemzően az figyelhető meg, hogy a nyelvi metaforákat fordítják át képpé az „illusztrátorok”.

Varga helyesnek véli az illusztrációt az intermedialitás és a vizuáliskultúra-kutatás perspektívájából megközelíteni. Az intermedialis karakter a szöveg és annak illusztrációja kapcsolatában is valamilyen sajátos működést tételez föl, mely

20 Liliane LOUVEL, *L’oeuil du texte; Texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998/a. Uő, *Texte / Image; Image à lire, textes à voir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1998/b. Uő, *Le tiers pictural; Pour une critique intermédiaire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010. VARGA Emőke, *Az illusztráció a teóriában, a kritikában, az oktatásban*, Bp., L’Harmattan, 2012.

21 Oskar BÄTSCHMANN, *Bevezetés a művészettörténeti hermeneutikába; Képek elemzése*, Bp., Corvina, 1998, 37.

22 LOUVEL, *L’oeuil ...*, i. m. Uő, *Le tiers...*, i. m.

23 VARGA, i. m., 16.

24 Uő., 22.

alapozhat cserére, helyettesítésre vagy részvételre.²⁵ Mitchell „kevert médium” gondolatára utalva az illusztráció is lehet „mediális hibrid”: nemcsak képi reprezentáció, nemcsak szöveges előzményre vezethető vissza, de a köztes létéből fakadóan alkalmas a kép és a szöveg közötti új narratívák létrehozására.²⁶

Illusztrációontológiai és tipológiai modellje kidolgozásában figyelembe vette a befogadás kettős (folyamatszerű és szinkron) karakterét – a megértés során ugyanis a kép és szöveg egyidejű, párhuzamos befogadásáról van szó. A diakron és szinkron jelleg mellett szimultán átfedések vannak a képi és textuális komponensek között. Három szinten (*megfelelések – spáciumok – entrópiák*) modellezi az olvasás-nézés folyamatát.²⁷ Az új tipológiára tett javaslatában a funkcionális és viszonyító rendszerek (kép-kontextus, szimbolikus sűrítés, kép-szekvencia, szerzői jelenlét) helyett *metaforikus, metonimikus, szinekdotikus és ironikus* illusztrációról beszél. A metaforikus illusztráció alapja a más nézőpontból való értelmezés: az irodalmi művet annak illusztrációja, az illusztrációt az irodalmi mű perspektívájából nézzük, így a divergencia helyett a médiumok átfedéseit érzékeljük. A metonimikus illusztrációban a kép a szöveghez képest redukált, az általa képzett hiányokkal késztet továbbgondolásra (szövegreferens kép). A szinekdotikus illusztráció kísérletet tesz a szöveg újraírására, ismétléses, redundáns vagy tautologikus eszközöket is alkalmazva, a metaforikushoz hasonlóan maximális szöveghúsúságra törve. Végül az ironikus illusztráció „a két médium divergenciájának és konkurenciájának következménye. A kép felülbírálja és ellenzi vagy egyszerűen megkerüli a szöveg állításait”.²⁸

Terjedelmi korlátok miatt nem tudunk kitérni az exlibris műfajára, melynek genezise eleve a szöveghez (könyvhöz) kötött, ezért jogos lenne itteni tárgyalásuk. Műfaji követelmény a szövegfelirat, s a posessorjegy sajátosságain túl szellemi portréként és az identitáskonstrukció megnyilvánulásaként is vizsgálható.²⁹ Az idézetek szerepéről elmondható, hogy nem a könyvjegy illusztrálja a szöveget, hanem a szöveg a szellemi portrét. Az itt (címerként) megjelenő „*mediális arc*” (vagy azon attribútumok sora, melyek hivatásra, érdeklődésre, ars poeticára vonatkoznak) a tulajdonos tetteiben megformálódó „*második testként*” szolgál, a test képe helyett a test jeleként funkcionál.³⁰

A kép és szöveg késő-modern vizuális retorikai lehetőségeire irányítja rá a figyelmet a sajtófotó értelmezése és annak értelemképző szerepe a média-kont-

25 Uo., 26.

26 Uo., 26–27.

27 Uo., 38–40.

28 Uo., 56–58, 61–69.

29 VITÉZ Ferenc, *Protestáns könyvjegyek*, Debrecen, Tiszántúli Református Egyházkerület, 2011.

30 BELTING, i. m.

extusban.³¹ Erre vonatkozóan is csupán néhány kulcskifejezést emelhetünk vázlatunkba. A „valóságtárgy illúziójáról” beszél Soulages³²; a „Fotográfia mítoszáról” Barthes³³; a külön-lévők összekapcsolását emeli ki Sontag³⁴. Belinszki³⁵ a valóságkonstrukciók és kulturális jelentés-tartalmak „köröztetéséről” szól; s a hamis hiedelmek kialakításának részeként kezeli Danto³⁶ a címke és a kép kombinációját. Föltehetjük a kérdést: a sajtófotó tényeket vagy véleményeket közöl-e; a tények szelektív képi reprezentációja egy eseményt hogyan konnotál; miként válik maga a kép az eseménnyé? Mindez fölveti a valóság és reprezentáció fogalmának sajtófotó szerinti újraértelmezésének igényét, valóságrepresentáció helyett valóság-, befogadói szempontból identitáskonstrukcióról beszélve.

Az „olvasott” kép – szöveg a képben; az Angyali üdvözlés jelentései.

Az elemzések során a *pretextust* (a kép a szöveget feltételezi), az arra épülő *illusztrációt* (a kép a szöveget értelmezi), a *képi narratívumot* (az „illusztrált” szöveg egyes elemei visszakerülnek a képbe), az alakzatokat (*szóképeket*) és az irodalmi (fiktív vagy valós) *képleírásokat* követjük figyelemmel. Itt négy alapfunkciót tulajdonítunk a képnek: [1.] a szöveg valóságreferenciájaként kíván „bizonyíték” lenni; [2.] a nyelvi kifejezéssel párhuzamosan hozzátesz valamit az érveléshez; [3.] az „imago mundi” szerepben a világ megkettőzésére, a teremtő Ige státuszára tör; [4.] „mágikus” öntükrözésként a szerepe auto-referenciális, önértelmező.

Az *Angyali üdvözlés* pretextusa többszörös kódolásban jelentkezik: egyrészt az evangéliumi szöveget feltételezi³⁷, amikor Gábrriel meglátogatja Mária, és bejelenti Jézus fogantatását. De Lukács szövege is pretextusra épül (Ézsaiás jövendölése és az édenkerti kiűzetés jelenete, amit tradicionálisan az *Angyali üdvözléssel* párhuzamosan ábrázolnak nemcsak a reneszánsz festők, de a *Biblia Pauperumok* is – Mária ekképp ellenpontja Évának). Reprezentálja továbbá a dogmatikus (teológiai) üzenetet, bemutat egy szakrális kommunikációs helyzetet (a Hír bejelentése), s a dialógus-retorikai funkciók Mária érzelmi állapotváltozásain keresztül nyilvánulnak meg.

A szöveg konkrét képelemként jelenik meg például Martini 1333-as, Lorenzetti 1344-es festményén (az aranyozott háttérből tűnnek elő Gábrriel és Mária szavai,

31 VITÉZ Ferenc, *Hazudik-e a sajtófotó?; A kép és a valóság viszonyának értelmezése, avagy a fotó valóságértelmezése médiakontextusban*, Média kutató, 2012/2, 7–24.

32 Francois SOULAGES, *A fotográfia esztétikája; Ami elvész, és ami megmarad*, Bp., Kijarat, 2011.

33 BARTHES, i. m.

34 Susan SONTAG, *A szenvedés képei*, Bp., Európa, 2004.

35 BELINSZKI Eszter, *A kritikai kultúrakutatás a médiaelemzés gyakorlatában*, Média kutató, 2000/ ősz, 61–75.

36 Arthur C. DANTO, *A közhely színeváltozása*, Bp., Enciklopédia, 1996.

37 Lk 1:26–38.

utóbbi evangéliumi idézetei a glória helyén is föltűnnek), Fra Angelico 1450–51-es képét pedig az Ézsaiástól és Lukácstól kölcsönzött ó- és újszövetségi angyalkijelentések keretezik. A szöveg másodlagos jelenlétére a hordozó felület ábrázolásai utalnak [szövegszalag az angyal kezében, az olvasó Mária, szent szövegek vagy meditációs és imádságos könyvek az asztalon, olvasópulton]. Az a tény is az „üdvözlet” szövegreferenciáit erősíti, hogy a jelenet funkcionális ábrázolása föltűnik a kalendáriumok illusztrációjaként és iniciálék figurális díszítményeként.

Az *Angyali üdvözlet*-képek közt gyakran látjuk azt a típust, ahol az angyal szövegszalaggal érkezik. A trecento emelte ikonográfiai alapjelképpé a Máriához rendelt könyvet, arra utalva, hogy az angyal belépésekor Mária éppen olvasott. A feliratok néha a szövegszalag helyett a térben jelennek meg, az Ige sajátos megtestesüléseként. Rendszerint jól olvasható az „*Ave Gratia*” felirat, amely rövidített formája az „Üdvözlégy, Mária, kegyelemmel teljes” dicséretből³⁸ rögzült formulának: „*Ave Maria, Gratia plena, Dominus tecum, Benedicta tu in mulieribus...*” A szöveg felidézése a kommunikatív funkcióra mutat rá, és emlékeztet a szóban elhangzottakat rögzítő evangéliumi leírásra. Liturgikus szerepet tölt be, amennyiben az *Üdvözlégy, Mária...* imádságára szólít a kép pusztá látványa, de az imádkozó Mária modellje is az áhítatminta követésére ösztönzi a híveket.

Egyes *annunciata*-képeken többszörös a szövegjelenlét: az imakönyv mellett a Biblia vagy más kéziratos szövegek láthatók. Az olvasó Máriát nemcsak a középkori *Elmélkedések* (*Meditationes Vitae Christi*) hagyományában rögzült, a kezében tartott, Ézsaiás próféta jövendöléseivel jellemzi a *Mérode-triptychon* jelenetében Robert Campin, de az asztalon két további szöveg is felbukkan: egy teleírt pergamentekercsen fekszik az Újtestamentum. Filippo Lippi *Annunciata*-képén valóságos házi „könyvtár” szolgálja Mária imádságait. A nagyszámú könyv a művelt és hitbuzgó Mária képét sugallja. Három nyitott könyv látszik az asztalon és az olvasóállványon, további öt kapcsos könyvecske képe rendezi be az enteriőrszögletet. A bíbor függöny mögül föltáruuló, vörös bársony ágy talán nem is a pihenésre, hanem a szent szövegek olvasására való. A kifogyott mécses is arra enged következtetni, hogy Mária rendszeresen olvas és imádkozik. A Szűzanya szent nájsza [a szimbolikus ikonográfiai hagyomány szerint erre a háttérben látható, s az üdvözlet-jeleneteken gyakran szereplő ágy utal] a szent szövegeken keresztül teljeseedik be.

De mikor került Mária kezébe könyv, és milyen szöveget olvas? A kijevei Sophia székesegyház 11. századi mozaikképén [s a bizánci képeken általában] Mária attribútuma még nem a könyv, hanem az ősevangéliumi hagyományból átvett fonál. A bibliai kontextust felidéző szöveg ugyanakkor szerves része az ábrázolásnak, s ilyen formán utal az Ige testté válására. A szent szöveg képi (és jelképes) alkalmazására Alberto Manguel Martini oltárfestményét idézi példaként. Azonban nem

38 Lk 1:28.

1333-ban került Mária kezébe a könyv. Martini előtt három évtizeddel már ott van Giotto kápolnafreskóján vagy Cavallini 1291-es művén, de egy 13 századi szőnyegképen is. Egy 1300 körül másolt-díszített, északkelet-francia imakönyv „D’ iniciáléjában ábrázolt *Angyali üdvözet* jelenetben már szintén feltűnt a szöveg. (Az a tény, hogy a motívum kikerült a festői ábrázolások köréből, arra utal, hogy az olvasó Mária képe már nem volt ismeretlen a 13. század végén, hiszen átkerült a liturgikus-szagrális tartalmú funkcionális ábrázolásokra. Viszont még mindig újnak számított ez a fajta Mária-kép, mert váltakoznak az olvasó vagy a trónján ülő, a háza vagy a templom előtt álló Máriaik. Például az 1300 körüli graduálé ábrázoláson vagy a 14 századi szepesdaróci falképen sincs ott a könyv – a motívum a 14. század elején még nem terjedt el széles körben.) A bizánci üdvözet-képeken Mária kezében fonál vagy orsó van, ami a Mária születéséről és neveltetéséről is beszámoló Jakab ősevangéliumban elmondott történetre utal, miszerint a gyermek Mária lett kiválasztva arra, hogy a templom megszakadt kárpitját újrászöjje, tehát jelképesen is összekösse az ó- és újszövetséget.

A korai keresztyén ikonográfiában a könyv vagy tekercs a férfi kezébe való attribútumnak számított. A könyv a törvények tára, intellektuális tekintélyt ad. A műveltség férfi tulajdonság, a nőnek a gyermeknevelés a feladata. Noha a gyermek nevelésének része a szellemi és lelki fejlesztés (ezért terjedhetek el később az olyan képek, ahol Mária Jézust tanítja olvasni), nagy bátorság lehetett a 13–14. század fordulóján Mária kezébe egy intellektuális szimbólumot adni.³⁹

Martini *Angyali üdvözetének* Máriaja tekintetével Gábiel ajkán függ. Arany betűk látszanak a festményen, Mária nemcsak hallja, de látja is az Üdvözetet. Lorenzetti, 11 évvel később, Martini *Angyali üdvözetének* mintáját követte, amikor a Megtestesülést a láthatóvá tett Igével reprezentálta, továbbfejlesztve az ábrázolás jelképességét. Mária a „legyen nékem a te akaratod szerint” mondattal válaszol, s nem Gábielnek, hanem az Istennek. Gábiel üdvözlő szavai pedig („*Ave Maria gratia plena...*”) nem az angyal ajkát hagyják el, hanem a Szűz glóriáját alkotják.

Az angyal a Szűzet olvasás közben lepi meg. Több korai ábrázoláson Mária – a méret és az illusztrált lapok alapján – órás könyvet tart kezében. A népszerű középkori olvasmány szerint (*Elmélkedések Krisztus életéről*) Mária Ézsaiás próféciáját olvassa. Az olvasó Mária motívuma másfél–két évszázad alatt is olyan erős szimbolikus azonosító erőt jelentett, hogy a szicíliai da Messina által 1470 körül festett *Angyali üdvözet* már az angyalt is elhagyhatja, pusztán az olvasó Máriaival mutatja be a hírmondást. Julien Beaufretón szerint e kis kép merészen elmentmondott a hagyományos üdvözet-reprezentációknak azzal, hogy az angyalt elhagyta róla a művész, éppen Mária belegyezésének érzelmi fokozatait sűrítve bele a kompozícióba. Érzékeljük a narratív lehetőségek mind az öt állomását:

39 Alberto MANGUEL, *Az olvasás története*, Bp., Park, 2001.

a meglepetést, félelmet, elfogadást, tiszteletet s végül az örömet.⁴⁰ A találkozás igazi tere maga a nyitott könyv. Da Messina képének másik változatát (1476 körül) ugyanez az angyal nélküli, több narratívát rejtő alaphelyzet jellemzi. A teljes párbeszédhelyzet Mária viselkedésében tükröződik vissza. Mária az egyik képen (a könyvből felemelve pillantását) belülré tekint, a másikon (1470) mintegy a mögötünk álló, de láthatatlan angyalra. A néző ekképp önkéntelenül is az angyal és Mária kommunikációjának része lesz, s ez meglepően modern fölfogása a témának.

A szent szövegeket rejtő könyv mediációs szerepe a 14. századtól megelőzte az angyalét: a szent nászt előkészítő olvasás hívta elő az angyalt, hogy bejelentse az örömhírt, Jézus fogantatását. A hagyomány szerinti Ézsaiás-prófécia a könyvben testesül meg, s a prófécia látomásos-misztikus *materializációja* az angyal megjelenése a könyv lapjairól. Ézsaiást idézve, Lukács emlékeztet a *közlés múltjára*, és *bejelenti a jövőt*, mely az ígéret beteljesülésére vonatkozik. Az üdvözlő kommunikációs aspektusait a szó jelentése hozza előtérbe: valóban *közlésről*, *bejelentésről*, *kinyilvánításról*, *hírvitelről* van szó. A hírmondás pedig cselekedet. Gábrriel és a Szűz találkozását – noha szervesen illeszkedik a próféciák hagyományába, illetve szükségszerűen előkészíti a Megváltást – el kell különítenünk Isten más üzenetei között.⁴¹ Az angyal hírvivő szerepe több mint prófécia, nem számítható a jövődölések közé, s már nem az ígéretről van szó, hanem a hír bejelentése összekapcsolja a múltat és jövőt. A „*tetten ért szó*”, a szó tetté válása nem más, mint az *Ige testet öltése*.

A szöveg konkrét megjelenítése a képeken arra ösztönöz, hogy tovább vizsgáljuk a szöveg és kép „párbeszédét”. E helyütt erre is csak utalni tudunk. Fra Angelico *Angyali üdvözlésén* (1451–52), a kép felső és alsó, szövegkeretes mezőjével a prófécia beteljesedésére utal: „*Ecce Virgo concipiet...*” – „*Ímé a Szűz, fogan méhében, és szül fiat, s nevezi azt Immánuelnek.*”⁴² Lent az evangéliumi szöveghelyről származó felirat olvasható: „*Ecce concipies...*” – „*És ímé fogansz a te méhedben, és szülsz fiat, és nevezed őt Jézusnak.*”⁴³ Fra Angelico tehát az ó- és újszövetségi eseményeket ábrázoló képek helyett a szövegek összekapcsolásával teremtette meg a szerves olvasat-összefüggést a két bibliai idő között. A Martin Schongauer oltárfestményén megjelenített szövegek Fra Angelico megoldásához hasonló módon kapcsolják össze a két bibliai könyvet. Az angyal kezében – a pálca köré tekeredő szalagon – az „*Ave Gratia Plena*” felirat olvasható, Ézsaiás jövődölése viszont Mária glóriájában jelenik meg.

40 Julien BEAUFRETÓN, *Ou est Gabriel? Messina Antonello da – La Vierge de l'Annonciation*, Mucri [Musée Critique de la Sorbonne] <http://mucri.univ-paris1.fr> [article 11 – 2011]

41 Marie-Dominique POPELARD, *Moi, Gabriel, vous Marie: l'Annonciation, une relation visible*, éd. Béal, Langages et co., Paris, 2002.

42 Ézs 7:14.

43 Lk 1:31.

Az annunciata-képek egyaránt sorolhatók az illusztrációk és az önálló narratívumok közé. A történetmondó képek újabb történeteket hoznak létre. Giovanni di Paolo *Angyali üdvözlétén*, Steiner⁴⁴ szerint, a jelenetek azért helyeződnek egymás mellé, hogy egy keresztény történelemkoncepcióban funkcionáló epizódokként adhassanak egymásnak jelentést. Ádám és Éva kiűzetik az Édenből; Gábrriel vezeti őket az üdvözlét-jelenet felé, minden esemény az ember bűnbeesésének és megváltásának történetében egységesül. Di Paolo képén nincs könyv, mégis létrejön a tipológiai narratíva, de Fra Angelico hasonló festményén (s más ábrázoláson) ott van. A Mária kezében vagy mellette (előtte) lévő könyv szimbolikus szerepét oly módon is megközelíthetjük, hogy maga a könyv a narratíva kerete. Amit a képen cselekményként látunk, az nem az elbeszélés, csupán az elbeszéléshez szükséges esemény megjelenítése. Az Ige megtestesülése a *történeti időt* szükségszerűen emeli be a mindig *aktuális narratív időbe*, így az *Angyali üdvözléteket* a *szakrális narratívájaként* értelmezhetjük.

A gyermekrajz-illusztrációk ikonotextus-jellege

A gyermekrajzok és gyerekeknek szóló versek egymást értelmező-referáló viszonyára épülő kreatív versfeldolgozási program 2012 elején indult a Debreceni Református Hittudományi Egyetem Kölcsey Ferenc Gyakorló Általános Iskolája két osztályában (2b., 3/c.) Szalay Mária és Bartha Jánosné vezetésével. A gyerekek négy témában készítettek rajzokat (*titok, álom, állatkert-állatövoda, egy másik világ*). A képek arra szolgáltak, hogy motívumaikkal és szituációs megoldásaikkal inspirációs keretet kínáljanak a rajzokra születő versekhez. 13 gyerekversemet később az e rajzokat készítő diákok dolgozták föl. A *titok* és *álom* témáira született helyzet és ritmusjátékok interpretációjánál – rendhagyó irodalomórán – mindkét osztályban jelen voltam.

A kép és szöveg intermediális kontextusa mára nemcsak a *képi*, de az ezt követő *mediális fordulatra* irányítja a figyelmet: a jelentést a közvetítettség is adja. A versillusztrációként született gyermekrajzok a szöveg-kép jelenséget a maga eredetiségében mutatják be, szószerinti értelemben: a diákok a szövegbe „rajzolták bele” az értelmezést, valódi ikonotextusokat hozva létre. A szöveg a szemünk előtt változik képpé, analogikus [ritkábban metaforikus] viszonyt tükrözve, a kettőt együtt olvassuk és nézzük. A vers kreatív-illusztratív feldolgozásakor a gyerek az abból származó tudást hozzáadja ahhoz a valósághoz, amilyennek a világot

44 Wendy STEINER, *Pictorial Narrativity* = W. S., *Pictures of Romance; Form against Context in Painting and Literature*, Chicago-London, University of Chicago Press, 1988, 7-42.

megismerte, az immár láthatóvá vált gondolkodási kerettel strukturálva újra kultúráját.⁴⁵

A versillusztráló, értelmezésteremtő gyermekrajz, mint expresszív orientáció, magában foglalja a normatív, kognitív és instrumentális tudást⁴⁶, s önreprezentációként a személyessé tett jelentés közvetítője. A szövegtől a képig tartó folyamat (rajz/vers/illusztráció/értelmezés) egymásra rétegzett referenciális viszonyban strukturálta a retorikai jelentéseket. A kép inkább utánoz, a szöveg inkább szimbolizál. A „képi fordulat” – a szimbolikus rétegek gazdagodó jelenléte miatt – egyúttal azt is sürgette, hogy a reprezentációt a kultúra minden szintjén újra kell értelmezni. Hornyik Sándor szerint veszélyes egymástól mereven elhatárolni egy kultúra vizuális és szöveges reprezentációit⁴⁷, mert bár a kettő „illusztrálhatja” egymást, a kép önmagában, szöveg nélkül is jelentést hordoz, és ahhoz, hogy egy kép üzenetét megértsük, nem föltétlenül szükségesek az arról eszünkbe jutó szavak.

A képbe illesztett szöveggép nem mindig hordoz magában szójelentést is – a szövegelem lehet pusztán vizuális jel. A szöveg feltárja azokat a verbális-szituációs és narratív jelentéstartalmakat, melyek kifejezésére a kép önmagában nem alkalmas. A szöveget föl lehet bontani alapegységekre (szavakra), a képet nem. Néhány illusztráción visszatértek a versből kölcsönzött szövegelemek, és a motívumok közötti kapcsolatot a rajzoló szöveggel vagy modulációs szimbólumokkal nevezte meg. A szövegbuborékok mintájára tűntek föl a képbuborékok, melyek leginkább az álom vagy képzelet narrációjára szolgálnak. „A kép ilyen elemi szegmensekre vagy fragmentumokra történő felbontása [...] a kép képszerűségének eltűnéséhez, illetve megváltozásához vezetne. A nyelv képes önmagával önmagát analizálni [részeire bontani, majd kibővített formájában újra összeállítani], míg a kép erre képtelen”.⁴⁸ Ezért is izgalmas az ikonotextus jelensége, a szöveg és a beleillesztett kép ugyanis már alkalmas arra, hogy egyik a másikkal „önmagát analizálja”.

A református iskola 2/b. és 3/c. osztályában 174 rajz készült, majd az inspirációjukra született 13 verset 164 ikonotextusban dolgozták föl a gyerekek, valamint a rendhagyó irodalomórák feladatlapjainak részeként 26–26 illusztráció és a saját „szélsziporka” (szabad vers) nyomán készült gyerekrájz. A 164 ikonotextus sajátosságaként egy-egy lapon két, illetve három vers szerepelt. Általános tendenciaként a rajzok leltárt adtak a vers motívumairól, cselekvéseiről. A gyerekek inkább arra törekedtek, hogy a szövegben megjelenő elemek felismerhetőek legyenek. A „megfelelések szintje”, a leltárjelleg szinte mindegyik versillusztrá-

45 NAGY R. József, *Képek és kultúra; Vizuális antropológiai megközelítések*, Ex Symposium, 2000/32–33, 33–38.

46 Karl Erik ROSENGREN, *Kommunikáció*, Bp., Typotex, 2006.

47 HORNYIK Sándor, *Idegenek egy bűnös városban; Művészettörténetek és vizuális kultúrák*, Bp., L'Harmattan, 2011, 24.

48 ZRINYIFALVI Gábor, *Ez pipa; Magritte képétől Foucault elemzéséig - és vissza*, Bp., Kijarat, 2002.

ción domináns. A tagadást rendszerint egyéb szimbolikus eszközzel jelenítették meg, miként az elvont fogalmakat indexikus, ráutaló módon vagy metonimikusan fejezte ki a rajzoló.

A szöveg és kép interreferencialitása, a két különböző jelrendszer egymásra vonatkoztatása, interaktivitása olyan diskurzus eredménye és fenntartója, mely megkérdőjelezi azt, hogy szöveg és kép valóban elválna-e egymástól a szöveg-képeken. A kép szöveg szerinti lineáris olvasatát nemcsak az segíti elő, hogy a szöveggel együtt, attól elválaszthatatlanul nézzük, hanem az is, hogy a gyerekek ötözik a különböző értelemsíkokat, miközben „csak” egyszerű leltárt készítenek a versben lévő fogalmakról. Bár retorikai szinten a kép a szöveget konnotálja, s ezt teszi a szöveg is a képpel – a kép és szöveg jelei kölcsönösen „saját jelentőivé” teszik a másikat –, a gyerekek az illusztrációban [kreatív „olvasatban”] önálló teljesítményt hoznak létre. A legtöbb kép a „nyelvi tényállásokat” ismétli, a megfelelésekben mégis létrejön az új, saját jelentés. Beigazolódni látjuk Varga Emőke [Mitchell és Louvel nyomán fölállított] tételét: e mediális hibridek, ikonotextusokká emelkedő illusztrációk, a közties létből fakadóan, alkalmasak a képtől a szövegig, a szövegtől a képig vezető értelmezési és új narratívákat konstruáló médiumként működni.

A szövegbe jegyzett kép tehát „a szöveg szeme”. Louvel „*l’oeil du texte*” kifejezése jól alkalmazható a szöveg-kép referenciákat értelmező kísérletünkben is. A „szövegbe rajzolt kép” jelensége egyrészt arra vonatkozhat, hogy a kép a szöveget feltételezi, másrészt a szöveg van előbb, a kép azt illusztrálja; harmadsorban: a képet életre hívó szövegből bizonyos elemek visszakerülnek a képbe, narratív elemként. Az illusztrált szöveg képbe való visszakerülésekor a szöveg funkcióváltása is végbemegy, hiszen míg a klasszikus illusztráció azt jelenti, hogy a kép a szöveg értelmét igyekszik megvilágítani, itt a szöveg változik át a kép illusztrációjává.

A kép és szöveg közötti interakciók ráirányítják a figyelmet a kulturálisan konstruált látásra: a gyerek az addig megszerzett vizuális élményt, a képbe átfogalmazható ismereteit használja föl a szöveg fogalmainak képi transzkripcióiban. A pretextus az illusztrált vers, de a kulturális meghatározottságból adódóan, a kreatív versfeldolgozás során, a „*spáciumok szintjén*” dinamizálódik az értelemképzési folyamat. Az alkotó élmény hozzásegít ahhoz, hogy a szöveg kreatív képi értelmezése megteremtse az „*entrópikus szintet*” is: hiszen amikor visszacsatlunk a megfelelésekhez, a képek – és vele a versek – az olvasó/néző egyes szám első személyű kijelentéseivé válnak.

Searle⁴⁹ reprezentációs modellje szerint a képeket retorikai egységként kell kezelnünk, s többféle típusú kép létezik. [1.] Olyan mondatokhoz hasonlóan hasz-

49 John R. SEARLE, *A képi reprezentáció = A sokarcú kép*, szerk. HORÁNYI Özséb, Bp., Typotex, 2003, 206–225.

nálják, amelyek sajátos tárgyakat, helyzeteket írnak le. [2.] Univerzális kvantort használnak, a tárgyak egy fajtáját vagy típusát ábrázolják. [3.] Fiktív mondatokhoz és narrációhoz hasonlóan; [4.] felszólító mondatokhoz hasonlóan; [5.] tagadó mondatokhoz hasonlóan használják. [6.] Egyéb esetek. E modell szerint a gyermekrajz [1.] újramond és újat mond; [2.] *típust alkot*; [3.] fiktív narrációval *eseményt magyaráz*; [4–6.] a nyelv modulációs sémáit követi: a képpel *kérdez*, szöveget vagy *szövegszerű jeleket használva tagad*, figyelmeztet valamire.

Az ábrázoló kép önmagában nem tud tagadni, ám a kép önállítása tagadó viszonyba kerülhet a szöveggel, ellentmondhat annak, szimbolikusan tagad egy valóságot. A tagadáshoz szükség van arra, hogy a kép része legyen a szöveg, így a szöveg fogalmaz meg tagadást. Klasszikus példánk Magritte festménye, a pipa képe alatt olvasható felirattal: „*Ez nem pipa*”. A gyermekrajzokon az ehhez hasonló szöveges tagadás jelenik meg, jellemzőbb azonban, hogy tagadást vagy tiltást jelentő szimbólumokat alkalmaznak [például áthúzzák a rajznak azt az elemét, melynek a kontextus részét adó létét tagadni kívánják: ha nem énekel a madár, áthúzzák a dallamot jelképező kottajegyet, tehát egy szimbólum *szimbolikus tagadásáról* van szó].

A képpel a gyermek nem egyszerűen tükrözi, de elképzeli és előállítja a valóságot. A gyermekrajz így az elképzelt és a dologi valóság viszonyát is reprezentálja. A világ olyan, mint amilyennek megalkotjuk. A szövegreferens, metaforikus ikonotextusok mellett a metonímia redukcióit is fölfedezzük a rajzokban. A színekdotikus újraírások szintén megjelennek, s föltűnik az ironikus illusztrációs viszony kifejezése is. Ám legnagyobb erényük abban mérhető, hogy a *társszerzői* státusz maradandó élményt ad a diákoknak, fölerősítve az irodalom, az olvasás iránti igényüket és szeretetüket.

IRODALOM

- BARTHES, Roland, *Rhétorique de l'image*, Communications, 1964/4, 40–51. Magyar nyelven: Roland BARTHES, A kép retorikája, Filmkultúra 1990/5, 64–72.
- BARTHES, Roland, *Világoskamra; Jegyzetek a fotográfiáról*, Bp., Európa, 1985.
- BÄTSCHEMANN, Oskar, *Bevezetés a művészettörténeti hermeneutikába; Képek elemzése*, Bp., Corvina, 1998.
- BEAUFRETON, Julien, *Ou est Gabriel? Messina Antonello da - La Vierge de l'Annonciation*, Mucri [Musée Critique de la Sorbonne] [http://mucri.univ-paris1.fr \[article 11 – 2011\]](http://mucri.univ-paris1.fr/article/11-2011)
- BELINSZKI Eszter, *A kritikai kultúrakutatás a médiaelemzés gyakorlatában*, Média-kutató, 2000/ősz, 61–75.
- BELTING, Hans, *Kép-antropológia*, Bp., Kijarat, 2007.
- BÉNYEI Tamás, *Kettős látás: a képiség viszontagságai Oscar Wilde Dorian Gray arc-képe című regényében = Regények, médiumok, kultúrák*, szerk. Kovács Árpád, Bp., Argumentum, 2010, 278–305.

- DANTO, Arthur C., *A közhely színeváltozása*, Bp., Enciklopédia, 1996.
- Eco, Umberto, *Loana királynő titokzatos tüze*, Bp., Európa, 2007.
- Eco, Umberto, *A lista mámara*, Bp., Európa, 2009.
- Eco, Umberto, *A prágai temető*, Bp., Európa, 2012.
- HORNYIK Sándor, *Idegenek egy bűnös városban*; Művészettörténetek és vizuális kultúrák, Bp., L'Harmattan, 2011.
- KIBÉDI VARGA Áron, *Szavak, világok*, Pécs, Jelenkor, 1998.
- KOSZTOLÁNYI Dezső, *A léggömb elrepül*, Bp., Szépirodalmi, 1981.
- KOSZTOLÁNYI Dezső, *Én, te, ő*, Bp., Szépirodalmi, 1973.
- LOUVEL, Liliane, *L'oeil du texte; Texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998/a.
- LOUVEL, Liliane, *Texte / Image; Image a lire, testes a voir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1998/b.
- LOUVEL, Liliane, *Le tiers pictural; Pour une critique intermédiaire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.
- MANGUEL, Alberto, *Az olvasás története*, Bp., Park, 2001.
- MITCHELL, William J. Thomas, *A képek politikája; W. J. T. Mitchell válogatott írásai*, Szeged, JATEPress, 2008.
- MITCHELL, William J. Thomas, *A képi fordulat = Vizuális kommunikáció*, szerk. BLASKÓ Ágnes, MARGITHÁZI Beja, Bp., Typotex, 2010, 171–197. uő, 2008, 131–153.
- NAGY R. József, *Képek és kultúra; Vizuális antropológiai megközelítések*, Ex Symposium, 2000/32–33, 33–38.
- NEUMER Katalin, *Kép és szó a késői Wittgenstein írásaiban*, Világosság, 2001/2–3, 121–129.
- NOVITZ, David, *Képek és kommunikatív használatuk = A sokarcú kép*, szerk. HORÁNYI Özséb, Bp., Typotex, 2003, 363–400.
- ORTEGA Y GASSET, José, *Regény, színház, zene; Esszék a művészetről*, Bp., Nagyvilág, 2005.
- PELARD, Marie-Dominique, *Moi, Gabriel, vous Marie: l'Annonciation, une relation visible*, éd. Bréal, Langages et co., Paris, 2002.
- ROSENGREN, Karl Erik, *Kommunikáció*, Bp., Typotex, 2006.
- SEARLE, John R., *A képi reprezentáció = A sokarcú kép*, szerk. HORÁNYI Özséb, Bp., Typotex, 2003, 206–225.
- SÁNDOR Katalin, *Közelítések a médiumköziség kérdéseire 2.*, Iskolakultúra, 2006/2, 65–74.
- SONTAG, Susan, *A szenvedés képei*, Bp., Európa, 2004.
- SOULAGES, Francois, *A fotográfia esztétikája; Ami elvész, és ami megmarad*, Bp., Ki-árat, 2011.
- STEINER, Wendy, *Pictorial Narrativity = W. S., Pictures of Romance; Form against Context in Painting and Literature*, Chicago-London, University of Chicago Press, 1988, 7–42.

- SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Szó, kép, zene; A művészetek összehasonlító vizsgálata*, Pozsony, Kalligram, 2007.
- SZÖNYI György Endre, *Pictura & Scriptura; Hagyományalapú kulturális reprezentációk huszadik századi elméletei*, Szeged, JATEPress, 2004.
- VARGA Emőke, *Az illusztráció a teóriában, a kritikában, az oktatásban*, Bp., L'Harmattan, 2012.
- VARGA Tünde, *Képtelen képzelet; Kép és képzelőerő az ekphraszisz trópusában = [Tév]eszmék bővölete*, JENEY Éva, SZEGEDY-MASZÁK Mihály szerk., Bp., Akadémiai, 2004, 11–36.
- VITÉZ Ferenc, *Protestáns könyvjegyek*, Debrecen, Tiszántúli Református Egyházkerület, 2011.
- VITÉZ Ferenc, *Hazudik-e a sajtófotó?; A kép és a valóság viszonyának értelmezése, avagy a fotó valóságértelmezése médiakontextusban*, Médiakutató, 2012/2, 7–24.
- WALDENFELS, Bernhard, *Az idegenség etnográfiai ábrázolásának paradoxonjai = Az Idegen; Variációk Simmeltől Derridáig*, szerk. BÍCZÓ Gábor, Debrecen, Csokonai, 2004, 91–116.
- ZRINYIFALVI Gábor, *Ez pipa; Magritte képétől Foucault elemzéséig – és vissza*, Bp., Kijárat, 2002.

A kép határa a szöveg, és fordítva¹

Bevezetés

„fel kell ismernünk, hogy a nyelv és a kép az emberi szubjektum teljességének egyenrangú összetevői, amit az a két ősi maxima is kifejez, hogy az ember egyrészt „beszélő állat”, másrészt „istenének képére és hasonlatosságára teremtett.”²

Minden médium kevert médium és minden reprezentáció heterogén – ezt vallja W. J. Thomas Mitchell, a téma egyik legnagyobb hatású gondolkodója, aki a képet és a szöveget nemcsak egyenrangúnak, de egymással szétválaszthatatlanul átszőttnek is tekintette, s mivel éles megkülönböztetésük tisztán konvencionálisnak és ideologikusnak tekinthető, ezért meglátása szerint mára anakronisztikussá vált.³

Elemzésem során a kép-szöveg kapcsolatok olyan altípusával foglalkozom, mely esetében a szövegben rajzolódik ki egy-egy kép, és egyúttal rámutatni igyekszem Mitchell ezen, címben is jelölt gondolatára. Ehhez olyan verseket választottam Babits Mihály költészetéből, melyek az én pozicionálásáról mondanak valamit, úgy reflektálnak az én és a világ viszonyára, hogy kirajzolják a jelölés határait. A két jeltípus közös határa Mitchell szerint a kimondhatatlan és az elképzelhetetlen területe.⁴

Babits a nagy narratívák korának végén alkotott, sőt egyik emblematikus alakja lett, mely kort a „minden egész eltörött” máris képszerű mondata fémjelez. Őt magát, leginkább a konkretizált és explicit humanista értékmegőrző programja és

1 William J. Thomas MITCHELL, *A kimondhatatlan és az elképzelhetetlen; Szó és kép a terror idején*, ford. MATUSKA Ágnes, Apertúra, 2008, 1. sz. (ősz), <http://apertura.hu/2008/osz/mitchell>, 2013.03.15.

2 Szőnyi György Endre, *Pictura & Scriptura; Hagyományalapú kulturális reprezentációk huszadik századi elméletei*, Szeged, JATEPress, 2004, 186.

3 *Uo.*, 184.

4 “A szó mint kép, a kép mint szó; a szó mint a kép határa és fordítva. Ezt a behatároló jelleget akkor látjuk a legtisztábban, amikor megfigyeljük, hogy a „szavak képtelenek” a képi jelölés sűrűségét átadni [Paulson 1975, 8], vagy fordítva, amikor úgy találjuk, hogy képtelenség vagy tilos képet alkotnunk arról, amit egyébként szóba hozhatunk, vagy megnevezhetünk - legyen az Isten, a végtelen, az abszolút káosz vagy az üresség.” MITCHELL, *i. m.*

a költészetében megszólaló lírai hang homogenitása miatt a klasszikus moderniz-mushoz sorolják.⁵ Kulcsár-Szabó Ernő a 2009-es Babits-évet lezáró, összegző ta-nulmányában kifejti, hogy a klasszikus modernista babitsi költészethagyomány mai megszólaltathatósága igen korlátozott, s ennek kitörési pontját szövegeinek szenuális medializáltságának vizsgálatában látja.⁶

Nem céloim semmilyen meghatározást levenni róla, rátenni vagy kicserélni. Kultúrtörténeti szerepe és kivételes műveltsége azonban kétségtelenül jelen-tősséggel bírnak, s az elemzett képek bizonyára a hagyományt iróniával kezelő lírai magatartás eredményei lehetnek. Szövegszervező elemként tehát a szubjek-tum heterogenitása nem, csak témaként, sötét és félelmetes alakokat eredmé-nyező jelleggel jelenik meg nála (ld. *Gólyakalifa* vagy a *Psychoanalysis Christiana*). A posztmodern szubjektum válságának másik, külső meghasonlottsága viszont úgy tűnik, a beszélő számára lehetetlen vagy rögzíthetetlen helyet nyújtó tér-szerkezetei révén már szövegszervezőnek mondható mértékben megtalálható költészetében.⁷

A körvonal helye és hiánya

Már pályája kezdetén, a színes énekek és az egyhangúság kötetének végén, végig kurzívval szedett versben, *A lírikus epilógjában* állapítja meg a filozófia nagy kér-déseiben jártas lírai én: alany és tárgy, megismerő és megismert egységet alkot úgy, hogy a megismerhetőség tere véges.

Ennek az igen tömör versnek jelen munkában csak a rajzolt képszerkezetére fókuszálva azt látjuk, hogy a hagyományos kört rajzolja elénk,⁸ ami itt a megis-merhető világot, az Ugyanaz területét jelenti.⁹ Szélei a lírai én világát maximali-zálják, s e körnek lesz a metaforája a vak dió, ahol a lírai beszélő belül van, a körön

5 A kérdés összefoglaló leírásához lásd KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, „Nincs benne tűz...”? Élet és Irodalom, 2009. jan. 23.

6 Uo.

7 Az itt az egyszerűség kedvéért külső és belső iránynak nevezett két terület szakszerűbb megkülönböztetésére a szubjektum mikro-és makrodinamikájának terminusait vezették be, melyeknek a kép-szöveg témához is kapcsolódó bővebb kifejtéséhez lásd: SZÖNYI, *i. m.*, 199–200.

8 A hagyományos világmodell alatt itt az emberrel a középpontjában leírt körre gondolok, például a dantei elképzelésre, de ide sorolható a világfa és egyéb tengely-szerű képek is, melyeken szintén középen található az ember, majd alul-felül hierarchikus rendbe tagoltan a transzcen-dens.

9 A jelen tanulmányban kifejtetlen Ugyanaz és az abszolút Másik problematikájának leírásához lásd: Emmanuel LÉVINAS, *Metafizika és transzcendencia* = E. L., *Teljesség és végtelen; Tanulmány a külsőről*, Pécs, Jelenkor, 1999.

kívülre pedig a nietzschei eredetű, nyilvánvalóként jelölt vágy egyirányú mozgása szökhethet csak át.¹⁰

A szöveg dupla, sőt koncentrikus köröket, vagyis gömböket rajzol, hiszen így szól „vak dióként dióban zárva lenni”. Ha a megismerés határaival körbezárt én önmagát is egy ugyanolyan zárt körként jelöli, akkor ez utalhat a bevezetésben említett két irány külön válságára. Az én diójának vágyott törése azt jelentené, hogy kültudata megszűnne – ennek érzékletes képe a feltört dióban az agy formájú dióbél –, a világtól nem különülne el, átlátszó, önmagát mindennel átszövő léte lenne, s határainak megszűnésével megszűnne a világ részeként, én-ként tételeződni, de legalább a megismerés lehetőségei tágabbak lennének.

A két dió közös tulajdonsága azonban a véges felszín és a végleges bezáródás. Soha nincs egy olyan megérkezés, ami a körön túlra vezethetne, így lesz minden megértés tulajdonképpen önmegértés, ugyanakkor vak dióként magam számára én is börtön vagyok, mások számára megismerhetetlen, soha nem leszek tökéletes egységben a világgal, de ki sem tudok jönni belőle: ez a két irány örök válsága, megismerésük, a szimbolikus rendben való elhelyezésük teljes lehetetlensége. Ezek a nyelv, fogalmaink korlátai, miközben az is látszik, hogy a korábban oly egyértelmű „én és a világ” rész-egész viszonya is fölöttébb problematikus.

Tekintsünk egy olyan versre, mely ugyan jóval több teret érdemelne, de csak a térszerkezetre koncentrálva is beszédes lesz számunkra. A *Zsoltár férfihangra* szövegműködése ugyanis szintén különleges, s ennek megvilágításához röviden a zsoltár mint műfaj működésének sajátosságára térnék ki. A zsoltárok retorikájához tartozik, hogy jellemzően egyes szám elsőszemélyűek, így gyakorlatilag akárki sajátjaként újramondhatja, énekelheti. Lényeges, hogy a zsoltárnak van egy érzelmekeket tekintve strukturálisan rögzített íve, amely a költemény végéhez érkezve egyes szám első személyben maradása miatt a zsoltárt éneklő számára biztosítja a vallásos visszatérést.

Paul Ricoeur *A panasz mint ima* című tanulmányában mutatott rá erre az ívre: „a zsoltár elejétől a végig az Isten-be vetett, hol megrendülő, hol visszanyert bizalom költeménye. A bizalom, tehetjük hozzá és nem ok nélkül, szívből fakad, nem a spekulatív észből. A költemény a mindennek ellenére feltörő bizalmat, a mégis óhajtott dicsőítést rekonstruálja.”¹¹

Vagyis, más szavakkal, a zsoltárnak helyreállító funkciója van a vallás ideológiáján belül, egyfajta „válságkezelés”, nyelvileg ezért kezdetben el kell, hogy térjen a többi vallásos szövegtől, be kell kebeleznie az anomáliát, hogy aztán rajta

10 Rába György leírásában a probléma [a világ megismerhetetlensége] eredete Schopenhauer metafizikája, míg a megoldás fölcillanásaként értelmezi a *Zarathustrából* származó „vágy nyíla” metaforát. RÁBA György, *Babits Mihály*, Bp., Gondolat, 1983 (Nagy magyar írók 17).

11 PAUL RICOEUR, *A panasz mint ima = Bibliái gondolkodás*, PAUL RICOEUR, ANDRÉ LACOCQUE, Bp., Európa, 2003, 367.

keresztül végül a szokásos nyelvi formulák közt, a paradigma biztos keretein belül találhassa magát a beszélő.

A *Zsoltár férfihangra* címe ezt a műfajt jelöli meg, hozzátéve azonban a „férfihang” szót, amivel történetesen nem akárkit, hanem épp a klasszikus karteziánus identitást, az európai, keresztény, középkorú férfit jelöli meg. Az alcím, a *Consolatio mystica* pedig megnevezi az érzelmek vonulásának várt ívét: vigasztalás kell, hogy történjen, a misztika szó pedig finoman utalhat a hagyományos keresztény viszonyoktól való elrugaszkodás lehetőségére.

Ez a költemény a két címmel együtt tehát máris *szól*, a klasszikus beszédhelyzet rögzítésre került. Azonban rendkívül fontos momentum, hogy itt nem az egyén szólal meg, hanem a zsoltár maga szól az egyénhez: egyes szám második személyben szólítja meg őt a misztika diskurzusaként, és ily módon nincs csavar a retorikában.

Pszichoanalitikus megközelítéssel olyannak hat ez a szituáció, mintha a költeményt olvasva egy vívódás tanúi lehetnénk, éppen azt a mozzanatot érve tetten, amint a szuperegő, a szimbolikus rend felelőse felmondja a leckét, és érvel, felkínálja a biztonságos, homogén ideológia megszokott szereposztását a kikölkent léleknek: „Mert kedvedért alkotott...”, „a te bűnös lelkedért”, „mit busulsz?”, „Ó hidd el nékem”.

A nyelvi megformálás aktusa egy próbálkozásként és meggyőző szándékkal lép fel; nemcsak egy értelmezést, hanem *az értelmezhetőséget* kínálja, a semmi fenyegetésének figyelmen kívül hagyását, a kontroll érzetét. A diskurzus megszólalásában tehát nagy a tét, ezért nagyot kínál: egyre nagyobb képek villannak fel, tágul a tér, és nincs búra, nincs kényszerű visszafordulás valamilyen áthatolhatatlan körvonalról; a bűvös kör határait elfeledteti egy saját kozmikus perspektíva.

Ez a mozgás először az idő visszafelé tágulása a versben, majd a tér válik fokozatosan kozmikussá: „csillagok örök forgása néked forog”; „napba mártotta ecsetét, / hogy kifesse lelkedet”, végül legtovább az utolsó sorok gigantikussága visz: „messze Napokban tennen erőd / ráng és a planéták félrehajlítják pályád előtt az adamant rudakat.”

Az érvelő hang nem létezővé nyilvánítja a határvonalat, ami a szokott elgondolás szerint az ember határait jelöli, hogy azt elkendőzze a búsuló én számára: itt behatolhat a kozmosz világába, amely engedelmesen megnyílik előtte. Mindehhez a lehető legnagyobb méretű képeket rögzíti, olyan természeti elemeket, kozmikus tárgyakat sorakoztat fel a vigasztaláshoz, melyeknél nagyobbakat már nem is lenne képes megnevezni az ismert világból: e kifejezésekig tart a megnevezés.

Egy szélsőségesen emberközpontú világlátás magabiztos lehetősége kínálja itt magát, a végtelen teret birtoklásra nyújtja a megszólítottnak, aki itt nincs eleve benne a szokásos szereposztásban, mint a hagyományos zsoltárok esetében:

nem mondja, hanem hallgatja, választhatja ezt a perspektívát, mintha a szöveg egy távcsővé tekert szövegformaként lenne a szem elé tartva. Ez a gesztus pedig magában foglalja nemcsak a választhatóságot, a kísértés tényét, hanem még jobban rávilágít az *Epilóg* többszörös körébe zárt szubjektum bizonytalan helyére, a kint és a bent kontrolljának végleges reménytelenségére is.

Organikus, groteszk képek

A következőkben olyan verseket említek, ahol ezek a korlátok ugyan megmaradnak, hiszen egy feloldhatatlan körről van szó, de a viszonyokat játékba hozva jelenik meg a nyelv által önkényesen akármikor átrendezhetőként ábrázolt világ. Ezek a képek jellemzően organikusak, gyakran kozmikus méretű szerves anyagokból épülnek fel, és gyökeresen felborítják a hagyományos viszonyrendszert.

A *Theosophikus énekek* második, *Indus* című szakaszában a *Keresztény* című szakasz után (melyben a dió és törése ismét előkerül), egy olyan kép rajzolódik elénk, melyben a „hideg”, „beteg”, „vak” és „ostoba” jelzőkkel illetett világ Isten koponyáján fekszik.¹²

Ebben a képben az isten azért nem látja a világot, mert az a feje tetején helyeződik el. Alul a „durvább semmi”¹³, fölötte egy isteni, szoros olvasás szerint kopasz gigantikus fej kökemény, rideg érzetet keltő csontja, amelyen a láztól forró világ fekszik. Majd mindennek szó szerint a tetejébe, hiszen a halmozott „alatt”-ok miatt egymás alá is helyezhető a teknősbéka, az elefánt, a fény, a lég vagy a láng.

Az ember helye valahol itt az egymásra halmozott elemek között helyezkedhet el, azonban nem szerepel a felsorolásban, s a mű végén említett „jártam ott, hol nincs világos nincs sötét” a semmi megfoghatatlan helyét jelöli ki számára minden felsorolt világban-lévő elemen kívül.

Az első szakasz után másképp rendeződik át a világ, nem a hagyományos európai perspektívának megfelelően, s a két vers egymás után szerepeltetése miatt nem tud nem feltűnni számunkra az, hogy ezek a perspektívák szavakkal, pontosabban szavak által átrajzolt képekkel létrehozhatók, tehát variálhatók, újraírhatók, játékba hozhatók.

A *Theosophikus énekek*ben tulajdonképpen nincs teozófikus elmélkedés, mindkét szakasza a nyelvezetével és beíródott képeivel csak megjelöl egy-egy hagyományt. Az adott szavak használata, a felsorolt elemek, a hangnem, a hangulat és a ritmus is kapcsolható viszont a címben jelölt megközelítésekhez, ezáltal mégis a kettő együtt a pozíció felcserélhetőségének elmélkedésévé válhat. Ez a költemény pedig már „olyan fantasztikum, amelyenről Tzvetan Todorov azt állítja, hogy

¹² Lásd: 3. számú melléklet.

¹³ A „durvább semmi” Nemes Nagy Ágnes szerint a magyar irodalom egyik legszenzuálisabb jelzős szerkezete. Idézi VIDA Gergely, *Babits-olvasatok; Játék, konvenció és trópus a fiatal Babitsnál*, Pozsony, Kalligram, 2009, 89.

hogy a »a természeti törvényeket ismerő lény akkor érzi, mikor látszólag természetfölötti eseményekkel kerül szembe«. ¹⁴

Az 1920-as, Nyugtalanság völgyéből származó *Az isten fogai közt* című vers szövege pedig fokozatosan bontakoztat ki egy olyan képet, melyben a világ egyetlen isteni szájként rajzolódik meg. ¹⁵ A beszélő hang naiv, egyszerű és gyermeki, hasonlóan az ugyanebben a kötetben szereplő gyermekhangra íródott zsol-tárban megszólaló hanghoz. A koponyához hasonlóan itt is a kőkemény, fehér, hideg csont a fő motívum, ami ezúttal valódi kövekkel, fehér sziklával asszociálódik egy isteni (alsó) fogazatra, ahol a felső fogsort a masszív felhők adják az alkony vörösébe ágyazva. Az alsó fogsor vörös „húsának” pedig az agyag felel meg, mely itt durva és hideg mivoltában kap hangsúlyt, azonban a szokásos agyag-élet analógia közties szövekként engedi elhelyezni. Ebben a szájbán a parányi „meleg húsfalatként” kiszolgáltatót lírai én pedig rémülve gondolja el pozíciójának perspektíváit. Az ember lakhelye ebben a szájbán egy sebet hasító város: „A város, az élet, nagyon messze volt és nagyon semmi volt már, jelentéktelen kis sebe a földnek, elveszve, minden mögött.”, tehát újra egy *semmi*, ezúttal minden *mögött*.

Majd végül mégis tulajdonít némi jelentőséget az embernek: „megdöbbenek magunkon, vakmerők, kik e vak / fogakból házakat faragunk magunknak”. A romantikusok ódáihoz hasonló a szerkezet; először egy (illetve *a*) természeti nagyság részletező, patetikus leírását kapjuk, mely után a szemlélődés tárgya végül a szemlélő maga, illetve a szemlélés ténye lesz. Ezáltal a perspektíva relativizálódik, és az ember nagysága kerül végül a középpontba. Ebben a műben azonban az ember pozícionálása nem engedi meg felemelését, hiszen ennek a „csöpp kis meleg húsfalat”-nak a kijelölt helye a szöveg szerint legfeljebb az okos bacilusé lehet a város sebében. Parányiségében és vakmerőségében egyszerre lesz itt száználmas és bátor az ember, a szemlélődő szinte összeméri a közömbös uralhatatlan erő és a civilizációt építgető, a könnyel szemben közömbös ember kettősét. Vörösmartyval élve mondhatnánk, hogy itt „az ember fáj a földnek”, ám a semmi, a jelentéktelen kis seb, bár karcos a fogakba, egy észrevehetetlen, gyorsan elmúló morzsa-léte hangsúlyozódik a „Nagy Közönnyel” szemben, aminek nem árthat.

Ez a külső erő, a nagy közöny jelenik meg az *Indusban* is: „egyhangú és örök mozgás”, „kimérten”, „némán” és a „jártam ott, hol nincs világos nincs sötét” kifejezések utalnak erre a nagy és semmiképp sem jóságos vagy gondviselő attribútumokkal megjelenő erőre. A Shiva név említése pedig itt is egy keresztény istenképtől elrugaszkodott, keletinek, egzotikusnak jelölt elgondolást idéz fel:

Mi ez a nagy Közöny, az Élettelen, aki az Életet rágja? Ó borzasztó Shiva! vagy élet vagy te is vad és meleg élet; s csak fogaid hidegek, óriás őrlő? Engem a fo-

14 RÁBA, *i. m.*, 46.

15 Lásd 4. sz. melléklet

gak hidegsége kísért; és megdöbbenek magunkon, vakmerők, kik a vak fogakból házakat faragunk magunknak –

A köztes természetű agyag után a fehér hideg csont tovább bizonytalanítja élő és élettelen határát, „*hidegsége kísért*”: remek példája ez az abjekciónak; a csont bár szerves, mégis tárgyias hatású, én és nem én, hideg és kemény, szemben a meleg életként megélt testtel. A test felőli fenyegetés elemiségét helyezik át ezek a művek kívülre, a csont motívum kívül szerepeltetése ráadásul az én és a világ közös anyagát, egységességét is jelöli, a kint és bent játékát ezáltal Möbius szerkezetűvé teszi: a nem is külön – nem is egyben helyzetű beszélő lehetetlenségét erősíti meg.

A hagyományos világmodell viszonyai itt felfüggesztődnek egy időre, és mivel ez vele megtehető, így annak esetlegességét világítja meg. Az ezzel való számvetés pedig legalább olyan mértékű fenyegető erővel bír a szubjektum rendjével szemben, mint a test uralhatatlan szférája.

Ákár a szenzuális medializáltság vizsgálatának egyik legalkalmasabb alánya lehetne az *Isten kezében* című „keresztény makáma”, hiszen a szöveg több szinten szaggatott, a többitől eltérő s a magyar költészetben is szokatlan formájú mű; mondatok helyett töredékek alkotják, és az első sorok tanulságának alapján ennek az érdekességnek a szöveg maga is tudatában van („Mint a régi szentek száján írt szalag kilóg – úgy e versből e prológ.”)

A műben elemzett mentális kép szorosan kapcsolható az előzőekhez, a világmodell itt az isteni kéz, mely a pécsi templomban révedezve ülő ifjú víziója, aki elé a füst, a meleg és párás levegő olyan lázálmot fest, mely szó szerint értelmezi a „mindannyian isten kezében vagyunk” bibliai frázist.

Jelen esetben is két különböző hagyomány helyeződik egymás mellé, hiszen egy alapvetően arab műfaj kerül a keresztény alapvetés mellé, melyben újra színre lép egy szubverzív, félelmetes, egyben kissé komikus, a fogalmi és a materiális metszéspontjában álló kép. Fontos, hogy a szubverzív jelen esetben – bibliai frázisról lévén szó – nem maga a kép, hanem az ehhez a könnyen elképzelhető sorhoz való viszonyulás, mégpedig egy olyan viszonyulás, melyben a szónak van tétje, a szó szó szerint értődik.

Vida utal rá, hogy itt a szimbolikus keretekkel kerül a szembe a szó szerinti, materiális értelmezés, s ez a mozzanat alapozza meg a szubverzívot, melynek komoly következményei lesznek: „Így az e keretek között kirajzolódó tropológia az én és isten (metafizikai rend) kapcsolatának konvencionális mivoltát viszi színre. Ami azzal jár együtt, hogy a rend, mely jóságos és félelmetes hatalomként készítette csodálatra az egyént, már nem képes megkérdőjelezhetetlen identitásnarratívát felkínálni. Ez az ellehetetlenülés Babitsnál azt jelenti, hogy *a metafizikai entitás tartalmilag kiüresedik, de formaként, hagyományként*, melyek természetesen

felidézhetik a lehetséges egységet, az irodalom területén játékba hozható, kondicionálva ezzel a jelentésadás új lehetőségeit.”¹⁶

Tegyük hozzá, hogy a nyelvi megképződés, a hagyomány mint forma nemcsak az irodalom területén érvényes, így a költemény, akár a *Zsoltár*, túlmutat önmagán. A hagyományos diskurzus megkérdőjeleződik, játékba kerül, de az odaváló rendszeres visszatérés, a karteziánus viszonyok, emblematisz keresztyén műfajok¹⁷ és képek azt is jelzik, hogy a hagyomány szövege, szövete, képei determináló jellegűek, meghatározzák a gondolat irányát. A széksziszt és a kilépés lehetetlenségét rögzítik számára ezek a közös origóból induló összevetések a materialitással.

Az „identitásnarratíva” mellé tehetjük a beszédpozíciót, ami ebben a műben nemcsak abszurd, kijelölhetetlen, mint például az istenarc képében volt, hanem az isteni kézen kirajzolt apró ember elkülönített határai a világgal el is mosódnak, s egyesülésük a teljes képet képtelenné, a szöveget pedig sikeressé teszik:

mert egy teljes végtelenség minden isten-sejt-elem – végtelenbe vastagodva Isten minden ujja szétáll, – olyan nagy, hogy meg se látod, mert csupán a határt látod s ez határ nélkül való. – E tenyérnek bőre színén mozog hát a féregember – nem mint egy kató-bogár, mely ujjról-ujjrasétál: – még a szomszéd pórúsig sem álmódhatik sejteni... –

Ó ha egyszer ez a nagy Kéz le találna ejteni!

– Vagy leejt, ha meghalok? – [Szédültem, diákkoromban – pécsi kis templomban – szédültem és reszkettem az aranylábú angyalok.] –

Ó nem ejt, hová is ejtene le, – ahol őrt nem állna tárt tenyere? – Hanem minket, akik itt, – kívül húsa végtelenjén – végtelenje színe fennjén – kivirágzunk egy kicsit, – egyenként e roppant – kéz a nagy sötét Maroknak tompa végtelenébe roppant – és szorít, szorít, szorít – úgy mint rég a bájos Doktort, a középkorit: – előbb szemét elborítá, – aztán lelkét kiszorítá, – aztán húsát szétporlító – aztán-aztán mindmaig – őrlí-őrlí csontjait...

Újra a csont lesz az az elem, amely szervezi a kint és bent határtörlését – és egy ilyen emberi csontokból is álló tájkép nagyszerűen olvasztja újra egybe a két végtelen közös fenyegetettségét, élő és élettelen elválaszthatatlanságát, már szolipszista egybeépülést azzal a világgal, mely egyébként tapasztalati alapon egy kiismerhetetlen pusztító erőként lép fel, a hagyomány naiv képei pedig nem kínálnak megnyugtató válaszokat.

¹⁶ VIDA, i. m., 32. Kiemelés tőlem.

¹⁷ Az ima-forma mint megszólalási keret jelenik meg a *Hiszkegy, Miatyánk, Ima* vagy a *Zsoltár férfihangra* és a *Zsoltár gyermekhangra* című versekben.

Egy vonal és két végtelen

A művek említésének sorrendje nagyjából megfelel keletkezésük időrendjének, s bár az életműről hangsúlyos kijelentést nem szándékom tenni, mégis úgy tűnik, kései versekben találhatóak meg azok a térszerkezeti megoldások, melyek az én és a világ viszonyát már irónia és abszurditás nélkül, de mégsem pontszerűen, rögzítve adják meg.

A *Jónás imájában* a végtelen pataként megjelenő én motívuma vonul végig, fohászában azt kéri, hogy alakítsa medrét Isten, mert a patak én csak a medrével különbözik a halált képviselő tenger végtelenétől, melyben a sok patak vize alaktalan, végtelen teret talál: „Őh bár adna a Gazda patakom/ sodrának medret, biztos útakon/ vinni tenger felé.” Ehhez kapcsolható *A vetkőző lelkek* tenger-tere: „Szomjasan remegnek gondolataink, mint ezerujju fák,/ ezer remegő ujj – s nyílt tenger a Semmi – vak part a Világ.” A versben szereplő pár a világ szélén áll, s bár mondhatjuk, hogy a szövegben élesen elkülönített test és lélek ma már nehezen működtethető differenciálások, viszont fontos momentum, hogy a táj elemei itt mindkettőbe beleivódva jelennek meg. Tenger az ég, és part a világ: a könnyűség végtelenébe árad szét a szó; nincs már sem szerves, sem szervetlen formája a térnek, egyetlen végtelen vonal választ el két végtelen teret, s az egyetlen megmaradt tulajdonság a szomjas szóban jelzett vágy.

A halál ténye pedig nem elvont diskurzus önkényes határjelölője, hanem olyan tapasztalatiság, ami egy határ két oldalának kettősségében késztet minket gondolkodni, de úgy, hogy a megfordíthatatlanság miatt egy végleges, végzetes mozgási irány tételeződik felé; a tenger nem folyik vissza a patakba.

A *Jónás imája* egy halálhoz közeledő állapot érzéseit kelti erős vizualitásával, melyben különösen fontos az a jelölt momentum, hogy a szó elvesztette erejét. S a szöveg határán kerül elő a kép, de csak amennyiben a határtalanságot képes legalább a patak és a tenger végtelenként megtapasztaltságát felidézni:

Hozzám már hűtlen lettek a szavak,
vagy én lettem mint túláradt patak
oly tétova céltalan parttalan
s úgy hordom régi sok hiú szavam
mint a tévelygő ár az elszakadt
sövényt jelző karókat gátakat.

Ez az egyirányú mozgás a halál felé jelenik meg Levinasnál is: „[a] távolodás csak akkor radikális, ha a vágy nem a vágyható megelőlegezésének lehetősége, ha a vágy előzetesen nem gondolja el, ha vaktában megy feléje, mint egy abszolút, előreláthatatlan másság felé, ahogy az ember a halálba megy.”¹⁸

¹⁸ LÉVINAS, *i. m.*, 18.

A megszólalás pedig mindig „itt” marad, ez az Ugyanaz terepe, bármerre is irányul, a nyelv csak önmagát tudja sokszorozni. Ezért lesz a *Zsoltár férfihangra* háttértörlése elkendőzés, a gigantikus objektumok neveinek felsorolása pedig az emberi „remény paródiája”.¹⁹ Hasonló jellegű teret és ugyanilyen irányvonalú mozgást írt le Foucault is, amikor a megszólalás általi pozicionálásról és általában a megnyilatkozásról szólva szintén egy térbeli jelenség segítségével magyaráz: nála a halál határvonalára kifeszített tükör hozza létre azt a teret a tükör előtt, ahol a nyelv önmagát meg tudja sokszorozni – a többi pedig elképzelhetetlen és a kimondhatatlan.²⁰

Felhasznált irodalom

FOUCAULT, Michel, *Nyelv a végtelenhez* = M. F., *Nyelv a végtelenhez*, Debrecen, Latin Betűk, 1999.

KULCSÁR SZABÓ Ernő, „Nincs benne tűz...?”, *Élet és Irodalom*, 2009. jan. 23.

LÉVINAS, Emmanuel, *Metafizika és transzcendencia* = E. L., *Teljesség és végtelen; Tanulmány a külsőről*, Pécs, Jelenkor, 1999.

MITCHELL, William J. Thomas, *A kimondhatatlan és az elképzelhetetlen; Szó és kép a terror idején*, ford. MATUSKA Ágnes, *Apertúra*, 2008, 1. szám [ősz], <http://apertura.hu/2008/osz/mitchell>, 2013.03.15.

RICOEUR, Paul, *A panasz mint ima* = Paul Ricoeur, André LaCocque, *Bibliai gondolkodás*, Bp., Európa, 2003.

RÁBA Görgy, *Babits Mihály*, Bp., Gondolat, 1983 [Nagy magyar írók 17].

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

VIDA Gergely, *Babits-olvasatok; Játék, konvenció és trópus a fiatal Babitsnál*, Pozsony, Kalligram, 2009.

19 A „remény paródiája” idézet az *Immortale Jecur* című versből.

20 Michel Foucault, *Nyelv a végtelenhez* = M. F., *Nyelv a végtelenhez*, Debrecen, Latin Betűk, 1999, 61–71.

1. sz. melléklet:

A lírikus epilógja

*Csak én bírok versemnek hőse lenni,
első s utolsó mindenik dalomban:
a mindenséget vágyom versbe venni,
de még tovább magamnál nem jutottam.
S már azt hiszem: nincs rajtam kívül semmi,
de hogyha van is, Isten tudja hogy' van?
Vak dióként dióban zárva lenni
S törésre várni beh megundorodtam.
Büvös körömből nincsen mód kitörnöm,
Csak nyílam szökhet rajta át: a vágy -
de jól tudom, vágyam sejtése csalfa.
Én maradok: magam számára börtön,
mert én vagyok az alany és a tárgy,
jaj én vagyok az ómega s az alfa.*

2. sz. melléklet:

Zsoltár férfihangra

Consolatio mystica -

Tudod hogy érted történnek mindenek – mit busulsz?
A csillagok örök forgása néked forog
és hozzád szól, rád tartozik, érted van minden dolog
a te bűnös lelkedért.
Ó hidd el nékem, benned a Cél és nálad a Kulcs
Madárka tolla se hull ki, – ég se zeng, – föld se remeg,
hogy az Isten rád ne gondolna. Az Istent sem értheti meg,
aki téged meg nem ért.
Mert kedvedért alkotott mennyet és földet s tengereket,
hogy benned teljesedjenek, – s korok történetét
szerezte meséskönyvedül, – s napba mártotta ecsetét,
hogy kifesse lelkedet.
Kinek színezte a hajnalt, az alkonyt, az emberek arcát? Mind teneked!
És kinek kevert sorsokat és örömet és bánatot,
hogy gazdag legyen a lelked? És kinek adott
annyi bús szerelmeket,

szerelmek bűnét és gyászát? s hogy bűn és gyász egysúlyú legyen,
eleve elosztott számodra szépen derút és borút,
sorsot és véletlent, világ nyomorát, inséget, háborút,
mindent a lelkedre mért
öltöny gyanánt: – úgy van! eónok zúgtak, tengerek száradtak, hogy a lelked: legyen
császárok vétkeztek, seregek törtek, hogy megkapd azt a bűt,
amit meg kellett kapnod, és világok vihara fútt
a te bűnös lelkedért!
Mert ne gondold hogy annyi vagy amennyi látszol magadnak,
mert mint látásodból kinőtt szemed és homlokod, úgy nagyobb
részed énedből, s nem ismered föl sorsod és csillagod
tükörében magadat,
és nem sejtetd hogy véletleneid belőled fakadnak,
és nem tudod hogy messze Napokban tennen erőd
ráng és a planéták félrehajlítják pályád előtt
az adamant rudakat.

3. sz. melléklet:

Theosophikus énekek

Indus

A fény alatt, az ég alatt, a lég alatt,
a fény alatt, a lég alatt, a jég alatt,
a fény alatt, a kék alatt, a zöld alatt,
a fény alatt, az ég alatt, a föld alatt,
a fény alatt, az árny alatt, a láng alatt,
a teknősbéka és az elefánt alatt
a lenti durvább semmiségre vánkosúl
egy óriási isten arca súlyosúl,
egy isten óriási arca tartja fenn
szemöldökével a mindent a semmiben,
s szemöldökét folyvást mozgatva egyaránt
mindent egyhangú és örök mozgásba ránt.
Kimérten mint az óra, némán mint a kő,
örök-busásan, mint maga a bús Idő.
Tiktak, tiktak, tiktak, tiktak, tiktak, bizony
betegesen fekszik a világ e vánkoson,
e kőkemény istenkoponya vánkosán
fekszik a vak világ betegesen, ostobán,
és óriási keble lázasan piheg. –

Ki érti meg ma énekem, ki érti meg?
S ki tudja, mert én nem tudom, hogy mit jelent?
S ki hiszi el, hogy jártam, jártam odalent?
Hogy jártam ott, hol nincs világos, nincs sötét,
és láttam azt az arcot és szemöldökét,
amelynek ütemére a világkebel
piheg... Én jártam ott.
És nem rémültem el.

4. sz. melléklet:

Isten fogai közt

Olyan az én lelkem, mint egy különös gyümölcs, mely lassankint minden ízét és zamatát kiadja valamely óriásnak marcangoló fogai közt. És néha úgy tűnik föl, hogy ezek igazi fogak. Amikor Erdélyben bolyongtam, havasalji sötét városkában, és kiértem a sziklás emelkedéshez, szemben a havassal – fehér sziklák voltak, magányos fehér sziklák, egészen kívül a városon – olyan szomorú – – Semmit sem lehetett már látni ott, semmi elevent, csak ezeket a köveket, és lentebb a vörös és kopár agyagot, és fönt az égen a felhőket, amelyek alkonyra mintha lejjebb ereszkedtek volna – nehéz és darabos, töredezett fehér, masszív felhők voltak. Hidegek voltak a felhők, – minden hideg és kopár, – minden oly ásványi, minden élettelen – a föld, a sziklák, és ott fenn az ég is, a tömör felhők, fehéren, mondom, beágyazva az alkony messzebb pirosába. A város, az élet nagyon messze volt és nagyon semmi volt már, jelentéktelen kis sebe a földnek, elveszve, minden mögött. Itt magam voltam melegen eleven, hideg sziklák és hideg felhők között, kis kegyelemrésben, tornyosodó föld és sűrű ég közt. Lecsukló sűrű ég közt, – mert szinte már rám estek a felhők, Ó, milyen csöpp kis reszkető élet voltam a végtelenben! És rám csuklott a sűrű, hideg ég. Közelebb jött darabos, fehér felhőivel, mint óriási fehér fogakkal, az alkony égi piros foghúsából. Ó borzalom! lenn a fehér sziklák is nagy fogak voltak, a vörhenyeges föld puha foghúsában. Egy óriásnak idomtalan, tördelt fogain jártam én! Ó borzalom! a szikla emelkedett, és a felhő jött lefelé. Csöpp meleg élet, két nagy hideg fogsor között álltam. Puhán a kemény sziklán. És jött a felhő, az alkonypír. A fehér fogak közeledtek! A piros foghús mozgott! Csöpp kis meleg húsfalat, reszkettem.

Ó boldog nagy fogak, ki fogai vagytok, – akik közt örökké vergődik a keserves Élet? Ide-oda lökődünk, apró falatok, az iszonyú Szájban, míg elporladunk a piros foghús közt. Mi ez a nagy Közöny, az Élettelen, aki az Életet rágja? Ó borzasztó Shiva! vagy élet vagy te is vad és meleg élet; s csak fogaid hidegek, óriás őrölő? Engem a fogak hidegsége kísért; és megdöbbenek magunkon, vakmerők, kik a vak fogakból házakat faragunk magunknak –

5. sz. melléklet:

Isten kezében. Keresztény makáma

Mint a régi szentek száján írt szalag kilóg – úgy e versből e prólóg.

Egy középkormélyi theológ – gondolhatta, gondolom – (nem skolasztikus talán – ki üvegből fújja várát színtelenre –, hanem kinek üveget fest lelke szennye – kinek minden régi szó egy régi kép –, testi misztikus talány – mert az eszme hús, átlát-szó, tiszta, színtelen üveg – s csak a test a misztikus, vak, s szennye szín és bűne szép –) – egy ily ős poéta-doktor: nagy palást, tanársüveg – bájos régi doktorom – gondolhatta, gondolom –, úgy mint én diákkoromban – pécsi kis templomban –, volt török mecsetben, pillér rejtekén – zöldet látva, szédelegve illatsúlyos tömjén-füsttől, – ideges gyerek, szegény, – nézve nagy bizonytalan, hogy az oltár gyertyája füstől, – láthatatlan száll a füst, hön-olajzó gyertyapára: – látni mégis, mert mögötte... reszket az... arany angyal... lábaszára... – elcsavart barokk lábaszára, sűrűn arannyal eresztett, – mint hóforrás forró fürdejében gőzringatva reszket – meztelen. –

★

“Elhiszem, mert esztelen.” -

Kép a szó és test a kép és szószerint a régi Írás, - hogy az Úr saját alakját adta volt az ős-agyagnak, - istenképei az embernek, bár az Isten testtelen. - Testtelen és képtelen - testtelen, mert végtelen - végtelen és kezdtelen, - - elhiszem, mert esztelen - - (gondolhatta, gondolom) - esztelen, mert végtelen, mint maga mélye az anyagnak. -

Így: “Az Úr kezében élünk,”... ez egy óriási Kéz - szószerint, - testi kéz és végtelen tárt tenyerén mozgunk mi aprók - (képzeld bájos doktorunkat kúszni tupri méltósággal - a hüvelyk alatti bütykön... ilyet tán már álmodál... - vagy szép nőt kínál a Nagy Kéz: ízes étket drága tál) - szószerint - test szerint -: mind az Úr kezén mi aprók, szende szentek, ravasz rablók, - én... te... mind... - (ez egy óriási Kéz) - itt úgy mint Amerikában, mindenütt a tenyerén, mert mindenütt van az egész - mindenütt van minden sejtje, minden sejtje végtelen - (képzelem, mert képtelen) - mindenütt épen tenyérrel emel e nagy égi Kéz. -

Néztél már kacsót nagyítón? ujjá vastag, ránca mély, pórusokkal árkos. - Képzeld most, hogy pórusa tágul, ránca szétmegy, kék ere mállik - szerte híznak újjai; s nagy-nagyítód távolítva már a kéz egy sárga táj, - nyúlt, alig hullámos, mind a lát-határig - és e sárga tájon minden-minden rajta - egy-egy tornyos város, mint egy cifra torta - hegy... kazal... víz... nagy hajó - messze sínen éjhált waggon... szaladó masína táltos - itt úgy mint Amerikában... rajta fellegkarcoló - rajta jár, ki merre megy - mindenütt van: ezer-egy - minden alatt, mindenütt e sárga Kéz - térdem alatt pécsi kis templomban - (gondolám diákkoromban) - kóruson, földszinten, raj-

ta térdel minden néki hódoló - szinte rémlik üvegárnya, füstbe, levegőbe, - hogy a szószéket papostul tartja lebegőbe - s talpa alatt a pillérnek rajza terped e tenyérnek - messze málló jósvonások nagy memento "M"-je vásog - minden alatt e nagy "M" láttalan és sejtelen - mérő szemeink előtt a méretlenbe szétfolyó, - mert egy teljes végtelenség minden isten-sejt-elem - végtelenbe vastagodva Isten minden ujja szétáll, - olyan nagy, hogy meg se látod, mert csupán a határt látod s ez határ nélkül való. - E tenyérnek bőre színén mozog hát a féregember - nem mint egy kató-bogár, mely ujjról-ujjrasétál: - még a szomszéd pórusig sem álmodhatik sejteni... -

Ó ha egyszer ez a nagy Kéz le találna ejteni!

- Vagy leejt, ha meghalok? - [Szédültem, diákkoromban - pécsi kis templomban - szédültem és reszketek az aranylábú angyalok.] -

Ó nem ejt, hová is ejtene le, - ahol őrt nem állna tárt tenyere? - Hanem minket, akik itt, - kívül húsa végtelenjén - végtelenje színe fennjén - kivirágzunk egy kicsit, - egyenként e roppant - kéz a nagy sötét Maroknak tompa végtelenébe roppant - és szorít, szorít, szorít - úgy mint rég a bájos Doktort, a középkorit: - előbb szemét elborítá, - aztán lelkét kiszorítá, - aztán húsát szétporlítja - aztán-aztán mindmáig - őrli-őrli csontjait...

6. sz. melléklet:

Jónás imája

Hozzám már hűtlen lettek a szavak,
vagy én lettem mint túláradt patak
oly tétova céltalan parttalan
s úgy hordom régi sok hiú szavam
mint a tévelygő ár az elszakadt
sövényt jelző karókat gátakat.
Óh bár adna a Gazda patakom
sodrának medret, biztos útakon
vinni tenger felé, bár verseim
csücskére Tőle volna szabva rim
előre kész, s mely itt áll polcomon,
szent Bibliája lenne verstanom,
hogy ki mint Jónás, rest szolgája, hajdan
bujkálva, később mint Jónás a Halban
leszálltam a kinoknak eleven
süket és forró sötétjébe, nem
három napra, de három óra, három

évre vagy évszázadra, megtaláljam,
mielőtt egy mégvakabb és örök
Cethal szájában végkép eltűnök,
a régi hangot s, szavaim hibátlan
hadsorba állván, mint Ő sugja, bátran
szólhassak s mint rossz gégéből telik
és ne fáradjak bele estelig
vagy míg az égi és ninivei hatalmak
engedik hogy beszéljek s meg ne haljak.

Debrecen rébusz

A rébusz – egy nálunk eddig nem igazán kutatott „kép és szöveg” műfaj

Kép és szöveg összekapcsolására igen sokféle megoldás kínálkozik (és igen sokféle megvalósulást évszázadokon át, sokfelé meg is teremtettek). Ezek között vannak látszólag igen szoros, végső soron mégis esetleges és nem lényegi megoldások: mint például festmények vagy képeslapok aláírásai. Néha egy szöveg igényel illusztrációt [háztartási gépek használati utasításától az iskolai ábécés-könyvek betű-illusztrációjáig. Ám csak ritkán mondhatjuk azt, hogy kép és szöveg nem is létezik egymás nélkül. Középkori kéziratok lapdíszítése, iniciáléi, miniatúrái ilyenek. A művészettörténeti, vallástörténeti [stb.] *ikonográfia* és *ikonológia* éppen ezzel a szoros kapcsolattal foglalkozik. Viszont máskor szöveg és kép kapcsolata nem olyan nélkülözhetetlen. A modern szépirodalmi művek [például a regények vagy verseskötetek] kiadói olykor még mindig hoznak művészi illusztrációkat – máskor meg nem hoznak – ami bizonyítja, hogy ez a megoldás nem-lényegi, nem döntő fontosságú.

Van azonban néhány olyan sajátos forma, ahol éppen a szöveg és kép egybekapcsolása a lényeg. Az egyik igen érdekes ilyen megoldás a „képrejtvény”, nemzetközi idegen szóval a rébusz. Ezt ma is ismerik, külön rejtvényújságokban is megtaláljuk. Megoldásuk az, hogy egy képet, vagy képsort szöveggé kell „kiolvasni”, vagy egy szöveget képekkel helyettesítenek. Az összekapcsolás nem triviális, hanem meglepő, rejtvénytudó. Igazában csak az tudja megérteni a rébuszt, aki megtanulta a megoldást, illetve sok hasonló megoldás alapján rájön egy újabb rébusz kiolvasására is. A rébusz szorosan kapcsolódik is a világszerte ismert szóbeli rejtvényekhez: a találókérdésekhez. Ezek az egy-egy kultúrához tartozás tudatát képviselik, és ezért minden kultúra minden korszakából tudunk ilyeneket idézni.

Ha egy kört úgy rajzolunk le, hogy pálcika lábai sajátos meghajlított alakúak, a rejtvényfejtő tudja, a megoldás „körül” (kör + ül). Máskor betűkkel mintegy utasítást adunk egy-egy ábra szövegéhez: ha egy golyót látunk az *ó=a* egyenlettel, a megoldás nyilván *golya* (a golyó szó utolsó betűjének jelzett cseréjével. Nyilván csak a magyarok értik meg az olyan törtét, ahol a számlálóban a BAL, a nevezőben az AT látható, a megoldás: *Balaton*).

Hogy stílszerű legyek, igazi rejtély, hogy a szóbeli rejtvény (találós kérdés) szaktudományos kutatása nálunk néhány szaggatott kezdemény után miért csak a közelmúltban éledt újra, ám most már végre a nemzetközi módszerek alkalma-

zásával.¹ Ilyen körülmények között nem is csoda, hogy a szóbeli rejtvényekhez tartozó, vagy hozzájuk igen közel álló további alműfajokra, jelenségekre nálunk eddig szinte semmilyen tudományos figyelmet nem fordítottak. Még rosszabb a helyzet a rébuszok esetében: tudtommal nálunk egyetlen tudományos tanulmány nem készült róluk, nem foglalkoztak történetükkel és nagyon is szembe- szökő nemzetközi háttérükkel. Természetesen most, egy csapásra nem lehet mindezt pótolni, úgyhogy csak a figyelmet tudom felhívni e témára és néhány példát idézhetek. Először is rendszeres adatgyűjtést kellene végezni, rendszerezni a rébuszok csoportjait és utalni nemzetközi művelődéstörténeti távlataik- ra is. Mindezek figyelembevételével lehet pontosabban leírni azt: szöveg és kép hogyan kapcsolódik össze bennük?

Rejtvénykészítőink és művelődéstörténészeink (mint például Grätzer József és Ráth-Végh István), rejtvénynépszerűsítőnk (Kun Erzsébet)² ugyan bemutatták a képrejtvények több fajtáját is, ám igazában alig hivatkoztak a „szakirodalomra” és annak tanulságaira: miszerint a képrejtvények évezredek óta és világszerte ismeretek, és meglepően hasonlítanak is egymásra. Viszont a szükséges előzetes áttekintéshez az ilyen „előmunkálatokat” is át kellene tekinteni. Ami azért nem könnyű dolog, mivel akár vicclapjainkban, anekdotagyűjteményeinkben is előfor- dulnak fontos történeti adatok.

Ami a szó szoros értelmében vett rébuszok/képrejtvények világtörténetét ille- ti, ezt még dióhéjban sem adhatjuk itt, és e téma bonyolultabb is, mint gondolnánk. Az nyilvánvaló, hogy amióta van valódi írás (és látható ábrázolás, kép), a kettő ösz- szekapcsolása előfordul. Ám még modern példák is jelzik, hogy valódi képi háttér nélkül is kialakulnak ilyen „szó-kapcsolások”, amelyek a rébuszok technikáját tanú- sítják. Akár rajzban, akár csak szóban tesszük egymás mellé a *kalap* + ács szava- kat és *kalapács* megoldást adjuk – mindez jól vizualizálható, ám nem is kell, hogy ez be is következzen. Egyébként az ilyen „szójátékszerű” rébuszok már a legrégebb példákban is megfigyelhetők.

A rébusztörténeti nemzetközi áttekintésekben³ sokszor említik, hogy még csak nem is a „görögök” találták ki a képrejtvényeket, hanem már az óegyiptomi hierog-

1 Lásd legutóbb: VOIGT Vilmos, szerk., *A magyar folklór*, Bp., Osiris, 1998, „kispikái prózaműfajok” rész, 311–317, 331, 341–342.

2 KUN Erzsébet, *A rejtvény*, Bp., Gondolat, 1966.

3 Például: F. R. HOFFMANN, *Grundzüge einer Geschichte des Bilderrätsels*, Berlin, Rud. Hoffmann, 1869. – Octave DELPIERRE, *Essai historique et bibliographie sur les rebus*, London, 1874. – Lud- wig VOLKMANN, *Bilderschriften der Renaissance; Hieroglyphik und Emblematis in ihren Beziehun- gen und Fortwirkungen*, Leipzig, Karl W. Hiersemann, 1923. – Eva-Maria SCHENK, *Das Bildrätsel*, Hildesheim, Olms, 1973. – Jean-Claude MARGOLIN, Jean CÉARD, *Rébus de la Renaissance*, Paris, Maisonneuve et Larousse 1986, I–II. – Franco BOSIO, *Il libro dei rebus*, Milano, A. Vallardi, 1993. – Andreas BÄSSLER, *Sprichwortbild und Sprichwortschwank; Zum illustrative und narrative Potent- ial von Metaphern in den deutschsprachigen Literatur um 1500*, Heidelberg, De Gruyter, 2003.

lifák is voltaképpen képfelismerésként működtek.⁴ Mégpedig nemcsak maguk a később „betűként” használt ábrák ilyenek, hanem az ábrázolások között „valódi” képrejtvények is előfordulnak. Főként az isteni és világi rangok és nevek képíráshoz és értelmezéséhez kellett elmeél, és az ilyen megoldások későbbre is hagyományozódtak⁵. A mára több mint 5000 (!) éves *Narmer*-paletta tetején látható 1.kép maga a személynév, pontosabban egy „hal” [*nar*] és egy „véső” [*mer*] vésett ábrázolása. A szemfesték szétdőzsölésére használt (inkább már kultikus, mint használati tárgy) kőlapon Egyiptom talán legelső egyik királyának, Narmernak a neve olvasható, és egyáltalán a hieroglifikus megnevezés is a legrégebbek egyike. Az egyiptomi rébusznak már ekkor is meglevő és máig megmaradt vonása, hogy arra törekednek: az egyes képek–szavak jelentései minél távolabb legyenek egymástól. Egy *kulcs* és egy ár [a szúróeszköz] összeolvasása könnyű. Ennél furfangosabb egy, a kottán látható hangjegy [a *rē*] és egy *szeg* összekapcsolása.

Ha nem is hozunk további ókori példát, egy régi és nem európai példát, egy maja rébuszt mégis bemutatunk, hogy érzékeltessük, a kép és szó ilyen kitalálós összekapcsolása világszerte csakugyan megtalálható. A szóra utaló két rajz-elemből összevont jelben 2. kép alul egy ovális keretben egy lábszárcsont látható. Ennek tetején pontozott ovális forma [általában három, ritkábban kettő, sőt egy is elég] látható, ez leginkább valamiféle pohár vagy bögre rajza. Korábban sem e kételemű jel értelmét, sem hangalakját nem tudták megfejteni. A kiváló maja filológus–nyelvész John M. Dienhart szerint az összetett jel hangalakja *lem-ba* és legfontosabb jelentése 'villám'. A csontot ábrázoló fő-jel a *ba[c]*. Ez a szó megtalálható a maja alvilág [*Xibalba*], egy maja istenség *Bacab*, és a maja *Coba* városának nevében is. A mellékjel [az edény] *lem* hangzását régi maja szótárak szinte biztosra veszik, és maga a *lamba* 'villám' összetett szó is adatolt a régi feljegyzésekben. Az sem véletlen, milyen archaikus jelentéseket vehetünk észre [Dienhart ezeket részletesen be is mutatja].⁶ A majákhoz képest később élő aztékok rébuszai egyszerűbbnek tűnnek: például egykori fővárosuk, Tenochtitlan jelvénye egy kő [*tena*], amelynek tetején egy kaktusz [*naxhtli*] látható. Magyarban a Hegykő, Írott-kő, Oroszlánkő vagy Kesely[ú]kő helyneveket könnyűszerrel lehetett volna hasonló megoldással ábrázolni. Hollókő mai címerének tetején ugyan ott a hol-

4 Ezt és általában az írástörténet ilyen vonásait is áttekinti: VÁRKONYI Nándor, *Az írás és a könyv története*, Bp., Széphalom Könyvműhely, 2001. Különösen: 36–37, 423–44, 53, 67–68, 115–116. A találókérdések nemzetközi bibliográfiája különösen a korábbi évszázadok vonatkozásában fontos a rébuszok vizsgálatához is. Lásd: Aldo SANTI, *Bibliografia della enigmistica*, Firenze, Sansoni, 1952.

5 Az egész egyiptomi kultúra rejtvénytyszerű felfogásáról: Jurgis BALTRUŠAITIS, *La quête d'Isis; Essai sur la légende d'un mythe*, Paris, Flammarion, 1985.

6 John M. DIENHARDT 1987-es írása most hozzáférhető: maya.hum.sdu.dk/lightning_int.pdf. Ugyancsak tőle hat, módszertanilag is fontos tanulmány: *The Language of Riddles, Humour and Literature*. Odense, 2010. / John M. DIENHARDT, *The Language of Riddles, Humour and Literature; Six Essays*, ed. Nina NORGAARD, Odense, University Press Of Southern Denmark, 2010./

ló [ám szikla vagy kő nincs], azonban ez is csak kései ötlet, és a régi címerpajzson látható községi templom sincs másfélszáz esztendő[s!]

Helynevek és főként személynevek gyakran jól lerajzolható köznevekből származnak. Olykor maguk az érintettek is élnek ezzel a lehetőséggel – és ismét évezredek át. Köztudott, hogy a rébuszok történetében is oly fontos római szónok, Cicero a 'borsószem' rajzával is azonosította magát – az ő családneve ugyanis a 'csicseriborsó' jelentést hordozza. Egyébként, főleg leveleiben egyéb, a rébuszokban később is használt megoldást alkalmazott. Leveleiben például a közismert üdvözlőformát (*salutem*) úgy írta le, hogy kis piramis-rajzokat vázolt fel, ez a *metulas* szó: ami az előbbi üdvözlés visszafelé olvasása. Elköszönésként a „küldök neked egy hajót, se orra, se tatja” formát is leírta, itt a 'hajót' a *navem* szó, amiből az első és utolsó betűt elvéve megmaradt a közismert 'üdv!' szó (*ave*). Természetesen e megoldást is ismeri a magyar utókor is: a magyarban „a világnak eleje, az évnek vége” rejtvény megoldása természetesen a *v* betű.

Művészettörténészek leírták, hogy Albrecht Dürer egy kis ajtócska (*Tür-er*) rajzát használta művei jelölésére. Az olasz filozófus, Campanella a maga nevét „kis harangocska” alakban ábrázolta. Az orosz *majak* 'világítótorony' jó lehetőséget biztosított a futurista költő Majakovszkijnak művei hasonló szignálásra. Ő nyilván a maga fárosz-jellegét kívánta érzékeltetni, viszont a *majak* szó eredetileg az ide-oda mozgással/mozgatással, hadonászással való jeladás megnevezéséből származik. Ami különben igen pontosan jellemzi az avantgarde költőt, majd forradalmárt.

Pecséteken, jelvényeken, díszítményeken, kitüntetésekben oly sok az értelmezhető ábra – hogy ezeket már-már észre sem vesszük. A Nap, Hold, csillagok, koszorú, korona, sírkereszt, kapu, ház, várfal, torony, víz hullám, lombos fa már nem is tűnik rébusz-elemnek – olyan sokszor használjuk. Mindmáig produktív megoldás a kép és név összekapcsolása a címereken és hasonló rajtikon. Az 1873-ban az egyesített Budapest címerében az egymástól is különböző két várkapus részlet, középen a hullámzó víz rajza alighanem senki számára nem volt megfeythetetlen.

Igazán akkor rébusz-szerűek a bármilyen címerek, ha a jól érthető rajz a névre utal. Mind a kép, mind a rajz akkor is érvényes, ha nincs is kimondva. Például Kecskemét címerében ma ott ágaskodik a kecske [sőt jelmondata szerint „nem riad vissza sem a magasságtól, sem a mélységtől” – ami az Alföld közepén nem is lenne olyan könnyen kivihető]. A szorosabb értelemben vett „beszélő címerek” gyakran nem is megfeyjtést érdemelnek, hanem egyszerűen elmondják a címer elnyerésének történetét: kard, levágott török fej, akár kocsikerék vagy zápfogak látványa ihleti ezt. Persze az ilyen címerek nem minden része érthető. Mátra-Verebély címerében egy madár [ez kiíratlanul is nyilván a veréb] három szál kalászt vagy virágot tart csőrében. Az utóbbi mozzanatról viszont nem tudjuk – pontosan mit is jelent! [Legfeljebb azt vesszük észre, hogy a hármassal ismétlődés heraldikus közhely. Különösen akkor gondolhatunk rébuszképre, ha egyedi alkotás a

címerszerű ábrázolás. A legelső magyar nyelvű nyomtatott orvosi kiadvány, Fran­kovichs Gergely. *Hasznos és fölötte szükséges könyv* [1588], címlapján egy címer­szerű keretben balról ott látható a pokol torka, középen egy szárnyas, szarvas, szőrös ördög, jobbra fent egy kisebb repülő sárkány, alul egy csontváz, jobbra a halál kaszája, ettől balra viszont egy oroslán rajza. [Talán a *fene* vadállatok kép­viseletében.] Az egyes elemek felismerhetőek, eléggé rémisztőek is, ám az egész kompozíció megfejtését nem tudjuk megadni. Talán mindez a sok fenyegetés ellen fellépő orvoslásra utal. De egyáltalán nem biztos, hogy ez az igazi megfejtése a képeknek.

Európa-szerte ismerünk helyneveket vagy személyneveket illusztráló, kimódolt rébuszokat. Loyolai Ignác saját címerén két farkas (spanyol *lobo*) és egy farkas (spanyol *olla*) látható: nyilván a *lob-olla* értelmezéssel).

Egyébként családnevek rejtvény-ábrázolásában is „az egész Európában” ismert minták érvényesülnek. Különösen a ‘Kakas’ családnevek körében több nyelven is a hasonló megoldás közkedvelt volt. Több, más állathoz kapcsolható neveknél viszont nincs meg ez a zoo-vizuális háttér. A magyar középkorból már ismert Macskási/Matskássy család címerében egy szembeforduló koronás angyal – és nem a macska – látható. A szintén régi Belényesy család címerében sincs állat, hanem egy (török) fejet levágó vitéz ábrázolását látjuk. Ezzel szemben például olasz földön sok az ilyesféle címer. Az itáliai *Orsini* családjában a medve, a *Malespina* családjában a tövis jól látható. Néhány példa azért nálunk is akad, pl. a Szarvasdi család címerében, sőt Bak-ócz Tamás címerében ott van az ágasbogas szarvú állat.

A reneszánsz és a barokk új és rendkívül gazdag jelképvilágot szerkesztett. A nevezetes szerelmi álomregény *Hypnerotomachia Poliphili* [1499] és Andrea Baiardo *Philogine* [1511] című költeménye az egész művön átszövődő képes rejt­vény sorozatot adnak. Ezek grafikai és nyomdai megoldásai (például a szalagokkal egymáshoz kötött részrajzok is) mindmáig megmaradtak a rébuszkozlésekben. A valódi „emlé mákat” először Andrea Alciati összegezi külön könyvben, *Emblemata* [1531] címmel. Mint ismeretes, az „emlé mákban” egy átvitt értelmű képi ábrázolás, annak legtöbbször teoretikus magyarázata, és egy rövid, jelszószerű megfogalmazás – ez a *devise* – tartozik össze. Mindez Magyarországon sem maradt ismeretlen. Legalábbis Joannes Sambucus nagy hírű könyve: *Emblemata* megjelenése [1564] után. Az utóbbi évtizedekben Knapp Éva és Tüskés Gábor számos tanulmányban és kiadványban tárgyalták az „irodalmi emlé má” évszázadokon át megfigyelhető közvetlen és közvetett hatását a magyar irodalomban.⁷

A reneszánsz idején többen is egyéni jelrendszerek kialakításával kísérleteztek, mint maga Leonardo Da Vinci is, például az ún. *Windsori kéziratban*. Az ő „cifra figurata” [‘rajzban kifejezett számok’] módszerében egy „törtvonal” fölött kis

7 Lásd például: KNAPP Éva, *Irodalmi emblematika Magyarországon a XVII–XVIII. században*, Bp., Universitas, 2003.

rajzok vannak, alatta (olykor rövidített) szavak, amelyek azonban további értelmezést tesznek lehetővé. Ő is felfedezi az O/A = 'opera' típusú megoldást, ami nála 'művek, alkotások' értelmű, vagy a különböző jelrendszerek egyes darabjaiban összeolvasását. Ilyen például a 31 *fa re* (az előbbiek számok, az utóbbiak hangjegyek) 'triumfare' megoldás. (Ilyen rébusz magyarul – ha nem is olyan egyszerűen és elegánsan – ám lehetséges, mondjuk: *mi re a d 6 5 5* [= a gyengébbek kedvéért: 'mire adhat ötöt?']) Az olasz reneszánsz találmánya a csak kétbetűs képrejtvény (*duplécé*) is, amely előre vagy hátra olvasható: *L M = elem*, de *M L = emel*, vagy amikor csak a betűk fele látható: $\frac{1}{2}ÉJ = éjfé$, $\frac{1}{2}LM = félelem$. Máig kedvelt, bravúros megoldásait is alkalmazhatjuk, például a két betűvel jelölt hangok szétbontásával: $LY = el + y = elmegy$.

Egy 16. századi olasz költő, Giambattista Palatino egész szonettet írt jól értelmezhető rébusz-sorozat formájában. 3. kép

Az olasz minták nyomán Európában sokfelé készítettek hasonló rébuszokat, a következő (a 17.) századra azonban a franciaországi megoldások váltak a legnépszerűbbé. Rabelais művéből is tudjuk, hogy a rejtvények ekkor egy dühödten sokrétű játékkultúra részei lettek, olyannyira, hogy maga az író ítéli el túlzott használatukat! Egyik-másikuk igazán szépen bonyolított rébusz! Maga írja le, hogy egy otthagyt hölgy egy gyűrűt küldött Pantagruelnek, hogy fejtse meg. A gyűrűre héberül a következő szöveget vésték: *Lama sabaktani*. A köve pedig egy hamis gyémánt volt. A megfejtés egyszerű: *Dis amant faux* [= 'hamis gyémánt' franciául kiejtve], ezt követi Krisztus ismert, arám nyelvű felkiáltása a keresztfán: „Miért hagyta el engem”. Itt nem hogy blaszfémia lenne a szöveg, inkább arra vall, milyen kreatívan ismerik a Szentírást és a francia fonetikát a rejtvények használói.

Bizonyos képes rejtvény fajtára a franciák e korban kezdik rendszeresen használni a „rébusz” szót, elsősorban a *de rebus quae geruntur* 'olyan dolgokról, amelyek meg szoktak történni' kifejezést (a korábbi *bazoch* vagy *devises* elnevezések helyett), körülbelül abban az értelemben 'olyan dolgok, amikről beszélnek'. A *devises par seules peintures* (csak képekből álló devizák) esetében a megoldás az, hogy gondosan, aprólékosan megrajzolt, szöveg nélküli képek értelmét kell kitálcálni.

A 16. század közepén széles körű népszerűséget szereztek az úgynevezett „piccardiai rébuszok”, amelyek főként antiklerikális történetekre utaltak, és egy címerpajzs keretében egy szó magyarázat nélkül ábrázolnak egy-egy jelenetet. Például egy apáca vesszőnyalábbal üti egy pap meztelen fenekét, és ettől jobbra egy nagy csont látható. Megoldás: *Nonne abbé bat au cul; os* = a kiejtéshez igazítva: *non habebat oculos* 'nem látja meg'. Ez a latin szó szerkezet a megfejtésnek csak első rétege! Ugyanis a „nincs rá szemük” megoldás a 115. *Zsoltár*-ból van átvéve: a bálványoknak „van szemük, de nem látnak”. 4. kép A képen két vizuális elem van, és a szöveg is kettős értelmű: a francia mondat latinul értelmezendő, és egy

egész kijelentés. A tematikát és e rébuszok többrétegű, szarkasztikus tendenciáját könnyen elképzelhetjük. Olyan népszerűek voltak, hogy ezekre az ábrázolásokra hasonlító érméket is verettek.

Ma már tudjuk, nemcsak a kortársak, hanem az európai rejtvénykedvelő utókor számára is milyen fontos forrásmű Étienne Tabourot (1547/1549–1590) egy furcsa műve, a *Bigarrures* 'potomságok' (1572, átalakítottan 1583, egy negyedik könyvvel kiegészítve 1585), amely írástörténet, hieroglifamagyarázat, szójátékok, anekdoták, képes kifejezések akrosztikonok, képversek, gyermeknevelési ideák, hétvégi ház-tervek és rébuszok (!) gyűjteménye volt. Később is több kiadásban látott napvilágot. Meglepő, hogy milyen sok, más [olykor évszázadokkal későbbi] forrásból ismert rébuszok már itt megtalálhatók.

A barokk kora sokféleképpen fejlesztette tovább a képrejtvényeket, főként a vallásosság és az oktatás szolgálatába állítva, immár nyomtatott kiadványok formájában. A „szentképek” (pontosabban Spamer⁸ terminusával: *kleines Andachtsbild*) megfelelői nemcsak a nehezebben felismerhető bibliai jelenetek, vagy a közismert vallási szimbólumok felismerését igényelték, hanem találhatunk köztük szinte valódi rébuszokat is. Például a kis Jézus apja ács műhelyében az asztalos-szerszámokkal és keresztrefeszítés tárgyaival együtt látható. Vagy egy kosárban, a kifaragott keresztfán, a keresztben és szerszámok között alszik. (Ehhez a következő felirat társul: *Hec est requies mea.*)⁹ Egy-egy ilyen képhez nem is kellett szöveg: anélkül is meg lehetett fejteni. Ám vannak kimódoltabb ábrázolások is. Például Krisztus négykézláb mászik. A megfejtés: megostorozásához levettették ruháit, és ennek végén ismét felvettették vele, az elgyengült Krisztus pedig már járni sem tudott. Az ilyen extrém helyzetek bevonása a találókérdésekbe jól ismert megoldás. Találókérdés-gyűjteményekben több variánsban is előforduló „humoros” szöveg: *Mikor állt Jézus féllábon? Virágvasárnap, amikor felszállt a számárra.*

Nemcsak a szentképek, hanem még a mézeskalács-minták vagy akár a szerelmi ajándéktárgyak rajzait is lehet hasonló módon értelmezni!

Közismert volt az a megoldás is, hogy viszonylag hagyományos képek „aláírása”, vagyis „címe” volt rébuszban megadva.

A képek segítségével történő iskolai oktatás egyik legfontosabb előharcosa Comenius volt. Nemcsak az *Orbis ... pictus* (1653) hasábjain, hanem iskolakönyveiben is él a kép és a szöveg didaktikus összekapcsolásával. Többek között az állatok nevét és tipikus hangadását is ábécésorrendbe szedve tanította. Persze, itt

8 Adolf SPAMER, *Das kleine Andachtsbild vom XIV bis zum XX Jahrhundert*, München, F. Bruckmann AG, 1930.

9 Az említett képek láthatók: SZILÁRDFY Zoltán, *Barokk szentképek Magyarországon*, Bp., Corvina, 1984. 8. kép és VIII. kép, 10. kép. További képek: SZILÁRDFY Zoltán, *Ikonográfia – kultusztörténet*; Képes tanulmányok, Bp., Balassi Kiadó, 2003. XII/14, XII/16, CIV. 164, CV. 167–170. CVI. 171–172.

nehézségek jelentkeztek egyes betűk esetében. Könyve német kiadásában (Hamburg 1669) a *q* betűhöz a *Kukuck* és *kucket* szavakat illeszti. Az *x* betűhöz a béka (*Frosch*) kapcsolódik, mivel már a régi görögök szerint így szól: *coax*. Az *y* betűhöz a számar jut, mivel *ygaet* (ami meglehetősen jó hangutánzása a belélegzés közben *ízó* állatnak). Hasonló problémával a magyar iskoláskönyvek is küzdöttek. Végül nálunk a *q* betűhöz a *kuvasz* szót tudták társítani. Az *x*-hez és *y*-hoz pedig nem találtak jó példát. (Pedig a *főnix* még rébusznak sem bonyolult: egy emberi fej [fő] tetejére írván az *x*-betűt: főx.) Az ilyen hangzás-helyettesítés gyakori a rébuszokban. A közelmúltig készültek olyan tankönyvek, amelyek felhasználnak ilyen rébuszokat is. Ez hangjegy-jelöléssel is megoldható: *ré + autóbusz = rébusz*.

Legújabbán Kilián István tanulmányaiból¹⁰ tudjuk, hogy a magyar barokk írásbeliség mennyire jól ismerte a képvers gyakorlatát – koronát, kelyhet, koszorút, rózsát és más virágokat, csillagot és várat formáznak a verssorok: és köztük az olvasás útvonalát meg kellett találni. Az ilyen költői művek antológiája is elkészült. Lepsényi István *Poesis ludens* c. ilyen képversekben gazdag kézírata (a 18. század legelejéről) a Széchényi Könyvtárban található. A 20. században igazában az avantgarde költészet fedezi fel ismét a képpé formált költeményeket. (Ezzel legelőször Aczél Géza foglalkozott.¹¹) Már a 17. században betűsorok, négyzetek, sőt térbeli kockának elképzelt (*kubus*) költemények és dedikációk születtek. Ezekben a betűk és szavak többféle irányt követő kiolvasása némi gyakorlat után lehetséges. A szótáríró és zsoltárfordító Szenci Molnár Albert nagyszabású életművének ezek is fontos részei voltak. Róla azt is tudjuk, hogy 1608-ban Johann Heidfeld *Sphinx philosophica* című költői kézikönyve számára összeállított egy *Analecta aenigmatica* című latin nyelvű példatárat. Korábban egy „zenei rébuszt” is eljuttatott Heidfeldhez, akinek munkája későbbi kiadásaiban is megmaradt Szenci Molnár függeléke. És noha ennek anyaga a németországi latin műveltséget, és nem a hazai, magyar nyelvű képrejtvényeket képviselte – ám azt mégis jelzi, hogy az akkori magyarországi értelmiségünk is felfigyelt a rejtvényekre, sőt ezeket később is felismerte.¹² 1685-ből származik a sziléziai származású, ám Győrben tanító Johannes Baptista Adolph *Fructus e Parnasso* című kéziratos latin nyelvű versgyűjteménye, amelyben sok különös formán kívül egy *epigramma musicum* is megtalálható.¹³ Itt a latin szavak bizonyos szótagjait nem írta ki, hanem a kottán látható, megfelelő hanggal kellett kiolvasni. Egy másik epigrammájában a kotta nincs is kiírva, a folyó szövegbe írta be az egyes hangok neveit:

10 KILIÁN István, *Régi magyar képvers*, Miskolc – Bp., Felsőmagyarország Kiadó – Magyar Műhely Kiadó, 1998.

11 ACZÉL Géza, *Képversek*, Bp., Kozmosz, 1984.

12 P. VÁSÁRHELYI Judit, *Szenci Molnár Albert enigmái*, ItK, 98(1994), 365–374.

13 KORZENSZKY Miklós Richárd, *A magyarországi latin nyelvű költészet egyik barokk kori képviselője: Johannes Baptista Adolph*, ItK, 83(1979), 516.

La-udamus te magne Deus, qui c-*la*-usa *re-sol*-vis stb. (Énekeljük neked, nagy Isten, aki megnyitod a zárakat).

Ezekben a példákban (a törtvonallal képzett betű-képek, szótagokként olvasott hangjegyek, képversek, stb.) már nincs is valódi kép, hanem a szöveg „irányultsága” lesz valamely ábrázolás helyett a rébusz vizuális összetevőjévé. Voltaképpen egyszerű is ↓het egy ilyen ↑adat →vitelezése.

A 18. századi Európa a maga forrongásai során kifejleszti, majd átértékeli, megismét visszaértékeli a jelképeket, emblémákat is. A Napoleon-rébuszok száma légiónyi. [Még ma is ismerünk ilyen egyszerű rébuszokat: ✕ + egy kis építmény + E/O ööööö – a megfejtés „Napoleon hatalma”.] A szabadkőművesség is rengeteg szimbolikus tárgy-értelmezést hoz magával. Megnő a mindenféle titkosírások száma. Még a zenében is rébuszként fognak fel egyes hangsorokat: közöttük a legismertebb megoldás a B A C H –hangokkal jelölhető téma variációja – természetesen J. S. Bach tiszteletére. Sok más példát is idézhetünk: a betiltott *Marseillaise* vagy a Kossuth-nóta dallamára más, fedő szöveget énekeltek.

Érdemes volna a felvilágosodás-kori magyar kép- és szőrejtvények külön vizsgálata. Most azért hangsúlyozzuk ezt, mivel a 19. század első harmadától kezdve hirtelen sok-sok magyar rejtvény és rébusz jelenik meg. Ez pedig csak akkor lehetséges, ha az ilyen alkotások eddig is „lappangtak” valahol, ám az emberek „tudták”, hogyan kell ilyeneket megfejteni, előbb meg készíteni. E téren a hazai felsőbb iskolák, kollégiumok szerepe aligha túlbecsülhető. Szójátékok, madárnyelv, csak egyes magánhangzókat szerepeltető, másokat kirekesztő szövegek csak tovább bonyolítják a rébuszok életkörülményeit.

Magyar földön és magyar folyóiratban elsőként a *Mindenes Gyűjtemény* (1789–1792) közölt rejtvényeket, mégpedig oly módon, hogy mindig a „következő” számban hozta a megoldást, egyszersmind új talányokat közölve. Ezt a megoldást a kor külföldi publikációiból vették át. Még a 19. század közepén is megmaradt ez a folyóiratokban jól hasznosítható, lapalji üres helyeket kitöltő gyakorlat. A leggazdagabb ilyen találós-anyagot a Kulcsár István szerkesztette *Hasznos Mulatságok* (1817–1842) hasábjain találjuk. Az 1817/II félév/ 20. száma, 152–154. lapjain itt jelent meg a szeniális és zavaros költő, Ungvárnémeti Tóth László *Aenigma* című írása, jó kis műfaj-leírás, egyszersmind rejtvények közlésére vonatkozó felhívás, hiszen „Nemzetünknel, valamint minden napkeleti nemzeteknél, az ilyen Találós Mesék mindenkor kedvesek voltak.” Érdekes viszont, hogy a költő nem szól a folyóiratban rendszeresen megjelenő képrejtvényekről.

A kor praktikus szórakoztató kiadványai [például Ligeti Vidor: *Mulatságos sokféle. Örüljetek az életnek! vagy ne vessünk és vigadjunk! Köztanácsadó a Társaságnak örömlésére; tréfa és nevetségár az unalmas téli estékre, és a' bús órák felvidítésára ...* Pest, 1832] külön foglalkoznak a „mulattató Anekdóták, Tréfás kérdések 's azoknak megfejtése” témákkal, ám a rébuszokkal nem. Ennek nyomda-technikai okai is voltak: rajzokat ekkor még nem egykönnyen tudtak közzétenni a

kiadványokban. [Egyébként a szerző polgári neve Lentscho, később Lencsés Antal (1797–1844) volt. A keszthelyi Georgiconban jónevű gazdaság-tanár, népszerűsítő könyvek szerzője volt. „sokféle mulatság”-kötetét német mintából állította össze.]

Vargha Katalin adatfeltáró tanulmányában¹⁴ úgy számolta, hogy a *Hasznos Mulatságok* negyedszáz évfolyamában összesen 2819 rejtvény található, ezek közül azonban csak egyhatodrész nevezhető „népköltési”-nek. A többi tehát a felsőbb társadalmi rétegek tulajdona vagy kompetenciája volt. Közöttük a képrejtvények száma előbb lassan növekedik, majd stagnál. Minthogy érdemben eddig senki sem foglalkozott ezzel a szöveganyaggal, inkább csak sejtjük, hogy előbb az általuk már „ismert” rejtvényeket küldték be az olvasók a szerkesztőséghez, majd maguk is megpróbálták új, váratlan példányokat alkotni. Ez a megállapítás a rébuszokra is vonatkozik. Nyilvánvaló az is, hogy a külföldi példákat megpróbálták átvenni, vagy utánozni. Ugyanezt állíthatjuk a kor más folyóiratairól, illetve a reformkorban elterjedő újságokról, később pedig a célirányosan humoros sajtóról. A 19. század végére már valóságos képrejtvény-ipara van Magyarországnak is – mégpedig nem is csak egy nyelven.

Most mégsem ennek tárgyalásával foglalkozunk, hanem a magyar folklórhoz kellene visszatérnünk, amelyről legtöbbször azt mondják, benne egyáltalán nincs rébusz. Még a most oly sikeresen megindult 19. századi találóskérdés-kiadás¹⁵ is gyakorlatilag nem említette külön a képrejtvényeket, és az idézett gyűjtési felhívások sem foglalkoztak ezzel. Tehát e téren is a legelejen kell kezdeni a kutatást. Ennek viszont megvan az az előnye, hogy nem kell „prekonceptiókkal” megküzdni.

E bemutatásra – terjedelmi okokból – most mégsem térhetünk ki. Csak megemlítem, hogy igazában mindenki, a tanulók is ismernek (egyszerűbb) rébuszokat, amelyeknek megvannak az európai párhuzamai is. Az is feltűnő, hogy az iskolai folklóiban is elég sok a betűrejtvény, számrejtvény, szójáték, az írásmódra vonatkozó találós kérdés, amelyek vizuálisan jól jellemezhetők és „rébusz-technikát” alkalmaznak.

A szövegfelépítést „vizualizáló” szóbeli rejtvények egyik leggyakoribb formája az „előtt/elé”, „fölött/fölé”, „mögött/mögé” típusú rébuszok. Ennek egyik legkiválóbb magyar példája: *OLGA = esz-telen szolgál, ga tya nélkül az ól mögött*. Itt nemcsak a „láttatás”, hanem a frivol kétértelműség is tipikusan rébusz-megoldás. (E rébuszt, pontosabban *logogrifát* talán csakugyan Grätzer József készítette.)

14 VARGHA Katalin, *Források és rendszerezési javaslat a 19. századi magyar találósok antológiájához = Tanulmányok a 19. századi magyar szövegfolklórról*, GULYÁS Judit szerk., Bp., ELTE BTK Folklóre Tanszék, 2008, 13–57. További irodalommal.

15 VARGHA Katalin, *Magyar találós kérdések. 19. századi szövegek antológiája*, Bp., Tinta Könyvkiadó, 2010.

Szerencsére a leíró, Arany János jóvoltából mindenki ismer két klasszikus, kézzel rajzolt magyar rébuszt is.¹⁶ [5–6. kép] Az egyik szövegmegoldása: [Hajdú] *Hadház körül sáskacsapat kóvályog. A képek sorra: 6 ház + ülő kör + sás + kacsa + patkó + vályogtégla. A másik még rafináltabb: ez a VGVGÁR MRT NiRT MA A^d R Holnap M + mind a hat szövegsor együttes magasságának megfelelő két ásó férfi rajza. A magánhangzókat rendre kihagyó és ismert rébusztipográfiát követő [pl. i = kis i betű; A^d = A-n dé betű] szöveg megfejtése az ismert rigmus: *Vége Víg Andrásnak, mert neki sírt ásnak. Ma ásnak Andrásnak, Holnap ásnak másnak.* Ezt a szöveget egyébként a „nevető fejfák, sírfeliratok közlői is idézni szokták, noha biztosan nem volt sírfelirat.] Rövid mondatnyi formáját [*Vége Víg Andrásnak*] már Erdélyi János közmondásgyűjteménye [1851] is ismeri. Arany a dallamot is ismerte [öregkorában emlékezetből összeállított népdalgyűjteményében ez a 69. számú dal első, négysoros strófája.] Ugyanerre a dallamra már a kiskunfilepszállási orgonista és kántor Áriák és dallok c. gyűjteményében [1832] is utalnak. Debrecenben gyermekversikének, Szegeden a temetőhöz kapcsolódó szövegnek, Nagyszalontán tréfás sírfeliratnak nevezték a folklór-gyűjtők. A 19. század közepére közismert szövegből készített rébuszt valaki. Nem biztos, hogy maga Arany János, aki azonban a rajzot ismerhette. További humoros elem, miszerint éppen egy „Víg” nevű embert temetnek, jól illik a rébuszok hangvételéhez.*

Kizártnak tartom, hogy ezt a két teljes rébuszt Arany János egymaga találta volna ki. Tudjuk, Nagykörösön, főként tanártársával, Mentovich Ferencsel versenyt gyártották a rébuszokat. Élete végéig szerkesztett ilyeneket. Ezek azonban nem maradtak ránk. Ő maga csak használta és továbbfejlesztette azokat a rébuszelemeket, amelyek korábban is éltek a „nép” körében, legkivált kollégiumi diákok között.

A rejtvények és rébuszok egyezéseit és különbségeit akkor értjük meg igazán, ha felépítésüket, szerkezetüket vesszük figyelembe. Noha az is elhangzott, hogy „egyformán fontos” mind a kép, mind a szöveg, és ezek egyenértékűek [*equivoque de la peinture à la parole*], ez mégis így. Nem is „egymás helyett állnak” [*qui pro quo*]. Már a reneszánsz óta felismerték, hogy a rébusz esetében a szöveg a fontos, az elsődleges, ezt rejtjük el a vizuális ábrázolásba. „A rébusz egy sajátos kód, amely azonban csak annyira nehéz, hogy mégis megtalálhassuk a megoldást.” Mindmáig igaz ez a felismerés, noha a rébusz-kiadványokban igen szép képecskéket közölhetnek, és a szöveg-megoldás olykor igen egyszerű – mégis a szöveget „írja körül” a kép, vagyis poétikai és nem képszerű – még akkor is, ha a grafikai megoldás kiváló, a szöveges megoldás viszont lapos. Jókai Üstökös c. élclapjá-

¹⁶ Arany János rébuszairól fia, Arany László számolt be a *Hátrahagyott versek* bevezetésében. A rajzot lásd a kritikai kiadásban: ARANY János Összes művei, szerk. VOINOVICH Géza, VI, Bp., Akadémiai, 1953, 207, 208–209. Zenetörténeti és szövegtörténeti tárgyalása: KODÁLY Zoltán, GYULAI Ágost, *Arany János népdalgyűjteménye*, Bp., Akadémiai, 1952, 29, 66–67, 136 [a 69. szám]. A dallam is közismert, elterjedt.

ból szokás újraközölni a következő kis képet. 7. kép Egy papi ornátusba öltözött férfi stólájával törli a szemét, mellette a KA betűket látjuk. A megfejtés „természetesen” *paprika*.

A rébusz-készítés – „kódolás”, a rébusz-fejtés – „dekódolás”: egy szöveg megtalálása. A képi rész eredetileg lehetőleg egyszerű, rajzos. Igen pontos, ám nem muszáj a részletekre is kitérni. Egy „kanonok” rébusz rajzához elég, ha egy kandisznó hátán az OK betűk láthatók. A mai digitális nyomtatású, pompázatos rejtvénykiadványokban sokfigurás, részletes, színes ábrák vannak – ám ez a cifraság nem sokat ad hozzá az eredeti rébusz ötletességéhez. A rébuszban a szereplők és tárgyak felismerhetők, ám nem karikatúrák, noha itt is a jellemző vonásokat (hajviselet, öltözet, arckifejezés stb.) láttatják. Bizonyos fokig érvényesül a kor képzőművészeti stílusa, a változó technika – ám ez sem olyan fontos. Ha a „fogoly”- rébuszt látjuk, ezen a fogolymadár vagy a börtönrab, hadifogoly rajzának mikéntje nem lényeges. A rajzokban is gyakran feltűnő a humor és az irónia. Leginkább enyhén (?) antiklerikális, anarchista, erotikus és kritikus rajzokat ismerünk.

Ami a nyelvi szöveget illeti, ez legtöbbször az írásbeliségre (és nem a szóbeliségre) épül. Igen erős a nyelvhasználat tudata, az utalások [*allúziók, intertextualitás*] gazdagsága. Szétszedi vagy összekapcsolja a különböző szavakat és betűket. Kihagy belőlük és hozzájuk ad. Igen gyakran az írásmód és a kiejtés különbségére épít, vagy különböző szociolektusokat és nyelveket kever össze (mint a picardiai rébuszok esetében). Egy 16. századi exeteri püspök, Hugh Oldham személyes jeleként (a katedrális kórusában a falba vésvé) egy kis fülesbagoly rajza szerepelt, aki a csőrében egy papírtekercset tartott, rajta a D O M betűkkel. 8. kép A kiejtés körülbelül „ouldom” lehetett, ami megfelel az Oldham név akkori kiejtésének. A magyarban is például a szegedies beszédet tükrözheti egy „szeg/szög” rajza. A DOM betűk pedig a közismert *Deo Optimo Maximo* (A legjobb és leghatalmasabb Istennek) jelmondat rövidítése.

A poliszémia kedvelt kiindulópontja a rébusznak. Hasonlóan kínálkozó kiindulópont a két- vagy többnyelvű szövegvilág. Mindez persze az egyszerű nyelvi játékon túl „ideológiai” mondanivalót is hordozhat. Egy régi francia, rébusz 9. kép pecsét-formájú: felirata MUNDUS CARO DAEMONIA – három főnév (‘világ, hús, démonok’). A rajzon két hegy, négy csont és három szerzetes látható. Ezek franciául *monts deux, quatre os, des moines y a* formában írhatók le, ami gyorsan és „vulgárisan” kiejtve éppen a három latin szót adja. Eddig készen is van a rejtvény, ám igazi értelmét nem tudjuk meg: mit is csinálnak a papok? És miként ördögi a hús világa? Egy bizonyos: nem klerikális és nem vallási propaganda a magyarázat. Ám minthogy egy kolostori felirat volt az eredeti – a húsnak az ördög által kihasznált voltára vonatkozó figyelmeztetés lehet. És a rébusz rajzán a kettő–három–négy figura számsora sem lehet céltalan. A rébusz már eleve „kétértelmű”, ám legtöbbször vannak további rétegei is.

Egyébként most nemcsak terünk sincs erre, hanem amúgy is szinte lehetetlen felsorolni az írás és a betűk képként felfogásának módozatait, majd aztán szövegként való értelmezésének változatos megoldásait. A rébusz külön alműfaja az egyes betűk „kiolvasásán” alapuló megfejtés. Például az A betű a franciában 'ah', a C betű 'c'est', a K betű 'cas' jelentéssel kiolvasható és így tovább. A betűk nagysága is kiolvasható. Már Tabouret könyvében is megvan, és azóta sokféle ötletes grafikai megoldással ismerjük a *G p* betűrejtvényt: *G grand, a petit = J'ai grand appétit* (Nagy G betű, kis a betű, majd ebből: „Nagy az étvágyam”). Vesd össze egy lehetséges magyar változattal: ÉTVÁGY ny étel (nagy étvágy – kicsi ny étel).

Már a középkor végén kialakult az a felismerés, hogy az egyes írott betűk (különösen az iniciálék) kifejezik az emberi fiziognómiát és testalkatot. A francia nyomdászat betűtípusainak megteremtője (többek között a rébuszokban is olyannyira nélkülözhetetlen „apoztrof” és a „szedill” kodifikálója) Geoffroy Tory 1529-ben megjelentetett *Champ Fleury – L'art et la science de la vraye proportion des lettres attiques: ou antiques, autrement dictes romaines, selon le corps et visage humain* c. kézikönyvében nemcsak a betűmetszés új arányait szabja meg, hanem ezeket az emberi test arányaival veti egybe, sőt a betűtípusok–embertípusok egyezésében látja a „világ rejtélyének” megoldását. [Ehhez képest a ma is virágzó grafológia igazán szerény valami.] Tory az egyiptomi hieroglifákkal kezdi a rejtvények történetét és tudatosan távolodik el a latin betűk hagyományos alakjaitól meg a középkori francia kéziratok betűmegoldásaitól is. Azért is említjük mindezt, mivel a rébuszokban mindmáig rendkívül tudatos a kiválasztott betűtípus és fontos ennek megértése. Lásd pl. **SÉ** (üresség), **SÉG** (feketeség), **SÉG** (ferdeség), sőt színes nyomtatás esetében még további lehetőségekkel is, pl. 'sárgaság', sőt 'zöltség'.

Történeti távlatból is jól érthető, hogy nemcsak a betűírás, hanem sok grafikus jel is lehet egy-egy rébusz kiindulópontja. A számok, számsorok (pl. *félszeg*, ötlet, hatalmas és társai), matematikai, fizikai képletek, a hangjegyek vagy egyéb zenei jelek ezerszámra tűnnek fel a rébuszokban. Minthogy az $R-OH + HO-Ac \leftrightarrow R-O-Ac + H_2O$ kémiai képlet az „észter” előállítását jelenti, női névként szerepelhet. A 0,1-s , 1/100-os („a tizedes és társai”) stb. pedig olyannyira közhismertek, hogy a jobb rébuszkészítők ma már nem is merik ezeket felhasználni. Olykor kimódoltan vicces az ilyen rébuszosítás. Az autók dudálási tilalmát jelző rajz „vicces” magyarázata: „Katonazenekarral behajteni tilos”. A kártyalap látványára épül a „Karolina” (*káró + l a/i ' az i-n a*) vagy az „ananász” (*2 an + ász*) rébusz. A „kártyás” rébuszok a 19. század közepén voltak igen népszerűek. „Jóskártyás” változatuk ritkább.

El sem gondolnánk, hogy mind a találókérdés, mind a képrejtvény milyen sokféle módosulatban élt (sőt él) világszerte! A 19. században valóban használtak olyan vizit- és névkártyákat, amelyen egy-egy rébusz volt látható. Magyarországon ez ritkább. Kocsmák és más üzletek cégérein, majd cégtábláin, sőt még a lövészetek céltábláin is felismerhetők. A soproni Ludwig Hölzberg németnyelvű

lőtábláját [1879] a soproni múzeum őrzi.¹⁷ [10. kép] Ennek felirata „Rebus”. Felül balra vadászok, jobbra énekesek csoportját látjuk. Középen a gót *i* és *ii* betűk között egy maréknyi dió, alul pedig egy kottás papírtekercs. A megoldás: *Jäger und Sänger in Genussen treffen* – ami igazán minden igényt kielégítő (különösen a diók és a *Genuss* elemek egybekapcsolásával) „multimediális” rébusz, és nyilván hosszú tradíció eredménye.

Az is a kifejezett rébuszok sajátossága, hogy nem egy-két szellemes szó–kép–azonosítást ad, hanem hosszabb szövegen keresztül viszik végig a rébusz-technikát. És egy-egy közegben (például a rejtvényújságok számainak sorozatában) még a tematika paradigmaticája is megfigyelhető.

Végül az is meg kell említenünk, hogy képek megfejtésének fontossága az emberi kultúra egy általánosabb vonására is utal. Már Freud álmegfejtéseiben is gyakran beszél rejtvénytartó elemekről: valamely információ megszerzésének vágyáról. A kanadai szemiotikus Marcel Danesi kitűnő könyvében (*The Puzzle Instinct: The Meaning of Puzzles in Human Life*. Bloomington, 2002 és új kiadásokban is) azt vizsgálja, milyen formákban jelenik meg a kultúrákban a „valami megfejtésének” igénye, egy „összerakó ösztön” (*puzzle instinct*), amely a keresztrejtvénytől, a titkosírások feltöréséig és a krimiktől a kirakós játékokig (*puzzle*) terjed. Ha itt kép és szöveg egymásbafonódó megfejtéseire gondolunk, rájöhethetünk ennek kirakhatatlanságára is.

Az amerikai földrajzprofesszor, Jared Diamond *Guns, Germs, and Steel. The Fate of Human Societies* c. könyvében (Los Angeles 1997) azzal a kérdéssel foglalkozik, miért az Euráziában és Észak-Afrikában élő népek lettek azok, akik „meghódították” az egész világot. Környezeti okokon kívül az e társadalmakban meglévő „rebus principle” meglétét emeli ki, amely voltaképpen felmerülő társadalmi problémák rejtvénytartó, kitalálható megoldását jelenti.

E két könyvből úgy látszik: a rejtvény-alkotás és -fejtés egyenesen jótékony hatással van a társadalmakra.

A rébusz sokrétűsége következtében is más műfajokkal is szoros kapcsolatban áll: természetesen a találós kérdésekkel, de a viccekkel, karikatúrával, aforizmákkal, sőt a jelvényekkel, szimbólumokkal is. Mind a szövegek, mind a képek alkalmasak erre, noha a „rébusz-szerűséget” ritkán szoktuk bennük észrevenni. Az egyszerű szólás is lehet ilyen. Pl. *Toronyórát láncsal!* Lehetetlenség, a zsebórának van láncsal. Ostoba emberről szóló elemi történet, nálunk leginkább csúfoló szövegben használják: Április bolondja, felmászott a toronyba. Megkérdezte: hány óra? Fél tizenkettő – Vigyen el a mentő! A toronyóra azért van, hogy „lentől” lehessen látni az időt, nem kell közlőlől megnézni a számlapot. A toronyban nincs

17 Közölve: VEREBÉLYI Kincső, *Célra tarts! Festett lőtáblák Magyarországon*, Bp., Corvina, 1988. 32, 43, 36. tábla.

is, aki megmondaná a pontos időt, ami pedig látható. Az ilyen bolondot a „mentő” viszi el. Mindkét szövegpéldánkat egyszerűen le is lehet rajzolni.

A viccek sztereotíp kezdete: *Mi a különbség?* a találókérdésből származik. Ugyanezt a különbségkeresést nemcsak a karikatúrák ismerik. A rébuszokkal együtt szokás közzétenni további alműfajokat, mint a német *Vexierbild* [‘gyötrő kép’], ahol a rajzon elrejtett elemet kell megtalálni [pl. a farkast a Piroskát ábrázoló erdei képben], vagy a *Drudel* [‘váratlan perspektívából rajzolt kép’ mint egy kalapos mexikói férfi vagy kihagyott ceruza „felülnézetben”]. A rébusz is kedveli mind a képek, mind a szövegek szétszedését, majd összeadását. És az új technikák, már a xerox és a fax, majd a kompjúter, SMS stb. is, sok ilyen új lehetőséget teremtettek. És nyilván még újabbak is jönnek...

Hogy milyen váratlan távlatai is lehetnek a képrejtvényeknek, könnyen igazolható. Margócsy István hívta fel a figyelmem arra, hogy Jókai Mór kisregényében (*A debreceni lunátikus*) a szavak egymás fölé írását használó latin szöveg található:

o quid tua te
b bis? bia abit

Ha a szavakat a „fölrött” értelmű latin *super* szóval egészítjük ki, a következő összefüggő szöveget kapjuk: *o, superbe! quid superbis? tua superbia te superabit.* (Ó, dölyfös! Mit dölyfölsz? Dölyföd téged ledölyföl). A rejtvényt feladó elmondja, hogy a sírfelirata pedig egy olyan szöveg lesz, amit senki sem tud megfejteni:

aaa s et in amamam a a!

Ha itt a kétszer, illetve háromszor ismételt betűket a latin ‘2’ [*bis*] és ‘3’ [*ter*] szavakkal olvassuk egybe, a következő szöveget kapjuk: *terra es et in terram abis* [Föld/ből való/ vagy és földdé mulsz el!], amely biblikus tanulságot ma „porból vétettél és porrá leszel” alakban ismerünk. Nyilvánvaló volt, hogy Jókai a magyar kollégiumi életből ismerhette (talán pápai diákkorából). Szigeti Csaba hívta fel a figyelmem arra, hogy e latin rejtvények régiek, megvannak a reneszánsz korában és Tabourot is közölte ezeket. A régi változatok apróságokban eltérnek egymástól, ám a „Superbia” [dölyfösség] és a háromszoros, ily módon *terra* értelmű betűk megmaradtak.

Mielőtt arra gondolnánk, hogy közvetlenül a francia rébuszok hatottak volna magyar diákokra, hozzátesszük, hogy későbbi nyomtatott forrásokban is előfordulnak.

Sőt, a kuriózumok iránt érdeklődő nevezetes angol *Notes and Queries* folyóiratban többször is szerepel. Az 1828. szeptember 20-iki számba egy olvasó küldte be a latin rébuszt, azt közölve, hogy azt egy német temetőben látta. Később egy másik utazó is leírta a feliratot, egy müncheni temetőből, és „an old Puzzle” címen ő is beküldte a szöveget, az 1841. június 29-iki számba. Végül 1850. október 14-én egy E. B. Price nevű levelező azt közli, hogy a szöveg nem kortársi és német, ha-

nem igen régi, és Tabourot *Les Bigarrures et Touches*” c. könyvének 1662-es kiadásában a III. fejezetében a 35. lapon olvasható.

Mindebből két tanulságot is levonhatunk. Az egyik az, hogy a magyar reformkornak megfelelő időben még érdekelte az embereket egy ilyen különös sírfelirat. 1850-ben még volt olyan érdeklődő, aki ismerte Tabourot kétszáz évvel korábbi könyvét. A másik tanulság az, hogy az 1840-es években német sírkövekre is rákerült – ami sokkal valószínűbb kapcsolatban lehet Jókai ismeretének forrásával. Különben is 19. századi temetőinkben sok furcsa, rébusz-szerű felirat lehetett, egyik-másikukat ma már nem is értjük.

Egyébként – bármily hihetetlen – rébusz spontán módon, véletlenül is létrejöhet! Éppen a debreceni kongresszus egyik előadója mutatta be, hogy a koncept művészet klasszikusa, Joseph Kosuth 1965-ben állította ki *OneAndThreeChairs* című művét, ahol középen egy összehajtható szék, ettől balra a falon ennek azonos nagyságú fotója, jobbra pedig egy, a „széket” definiáló szótárcikk szövege volt látható. [11. kép] Nem tudom, elmondta-e valaki a művésznek, hogy akaratlan rébuszának van „magyar” megfejtése: *Háromszék*.

Előadásomban a rébusz mint műfaj fontosságára szerettem volna rámutatni. Sokmindennel nem foglalkoztam. Például azzal, hogy a nyelvi, retorikai, didaktikai, exegetikai oktatásban mikor került elő nálunk e műfaj? Végre össze kellene gyűjteni az adatokat, főként a régebbi időkből – és természetesen nemzetközi távlatban! Vagy összehasonlító [*szem + pont + b + ó!*]. Aki pedig ezt nem teszi meg, a gonosz és intelligens „Riddler” bünteti meg. Köztudott, hogy már 1948 óta ő Batman egyik furfangos ellenfele. Valódiabb neve Edward „E.” Nygma (= Enigma) aki, zöld ruháin is kérdőjelekkel, folyton megoldhatatlan rébuszokkal áll elő.