

REMEDIALIZÁCIÓ ÉS MEDIÁLIS VETÉLKEDÉS AZ EKPHRASZISZOKBAN

MILIÁN ORSOLYA

A költő felszerelésének mindig is a szem volt a legfontosabb eleme [*Eyes have always stood first in the poet's equipment*]

William Carlos Williams¹

BEVEZETÉS: ÚGY VAN A SZÓVAL, AKÁRCSAK A FESTÉKKEL?

William Carlos Williams egyik, egy művészeti galériában játszódó anekdotájában a potenciális vásárló egy festmény szemügre vétele után a következő kérdéssel fordul az eladóhoz: „de mi ez itt a bal sarokban?” Az — kezdi a kereskedő, majd közel hajol a

¹ [John C. Thirlwall, szerk., *The Selected Letters of William Carlos Williams* (New York: New Directions, 1984), 102. — A szerk.]

festményhez, megvizsgálja a kérdéses helyet, végül felegyenesedik, ránéz a nőre és azt válaszolja, hogy: „az ott, hölgyem, festék.”²

Ez a befogadói szituáció, ez a festmény jelenlétében, a festményről folytatott csevej nem pusztán amiatt érdekes, mert a kép kíváncsi, aktív szemlélője, sőt lehetséges vásárlója és jövőendő tulajdonosa nőnemű, a képkereskedő pedig férfi, még csak nem is egyszerűen azért, mert a néző kérdése („de mi ez itt a bal sarokban?”) a képpel kapcsolatos értetlenkedésről, vélhetően épp az Erwin Panofsky-féle preikonográfiai interpretációs aktus, vagy, ha tetszik, az ún. újrafelismerő, tárgyakat azonosító látás elbizonytalanodásáról tanúskodik. Hanem azért, mert a bal sarok képrészletének jelentését illetően a képárus, a vevőénél feltehetően szakavatottabb tekintete sem igazán hoz megnyugtató eredményt. Legalábbis szavai — „az ott, hölgyem, festék” — első látásra nem mondanak túl sokat a festmény bal sarkának vagy az ott esetleg keresendő ábrázolásnak a milyenségéről (például a festék színéről, az ecsetkezelésről vagy a festék valamilyen jelentésformába rendezettségéről), mindössze a festmény egyik alapanyagát, egyik materiális összetevőjét nevezik meg. Az anekdota ugyanakkor nem árulja el, hogy figuratív vagy non-figuratív festményről van-e itt szó — melyek függvényében mind a vásárló-néző hozzáállása és kérdése, mind pedig az arra kapott válasz, a válaszadó művészeti jártassága, illetve maga a kommunikációs szituáció más-másféleképpen volna értelmezhető. Itt és most jómagam a kínálkozó értelmezések sokaságából mindössze két lehetőséggel vetek számot.

1) A kereskedő szűkszavú válasza alapján, kétségkívül nagyon bizalmatlanul, de feltételezhetjük például, hogy a művészeti galéria alkalmazottja sem lát semmit, pontosabban semmilyen ikonográfiai jelentéssel telített jelet nem lát abban a bizonyos sarokban. Vagyis, egész egyszerűen ő sem érti a festmény kódját, így magát a festményt sem.

2) A művészeti galéria és a műkereskedelem kontextusainak — vagy éppen Williams jól ismert, az avantgárd képzőművészeti trendek iránti rajongása — alapján azonban arra is némi joggal gyanakodhatunk, hogy az alkalmazott mégiscsak valamiféle *connoisseur*, azaz műértő volna, aki akár az absztrakt festészet konvencióiban is járatos lehet, következésképp értesülhetett már egynémely 20. századi irányzat reprezentációellenességéről, az ún. „tiszta kép” megteremtése iránti igényről. Ha ez így van, akkor a műértő felelet voltaképp elhárítja a hölgy ábrázoláselvű nézői elvárását, s udvariasan,

² Bram Dijkstra, szerk., *A Recognizable Image. William Carlos Williams on Art and Artists* (New York: New Directions, 1978), 231.

gentleman módjára (vagy épp ellenkezőleg, fölöttébb flegmatikusan) a festmény festményszerűségének észrevételére tereli figyelmét. Az „az ott, hölgyem, festék” tömör megjegyzése így arra mutathat rá, hogy a festék, az anyag, és általuk a festmény nem tesz állításokat valamely rajta kívül létező dologról, tényről, és nem is helyettesíti, reprezentálja azt, ami tőle távol van, hanem csakis önmagát jelenti ki, önmagát prezentálja képként, vizuális médiumként vagy művészetként.

Úgy tűnik, hogy ez utóbbi esetben az anekdota (szerintem mulatságos) csattanója a hölgy, az avatatlan, ugyanakkor a festmény iránt nyilván áru vagy múkincs mivoltában is érdeklődő néző rovására megy, amennyiben laikusságát pellengérezni ki. Meglehet továbbá az is, hogy itt egyebek közt a W. J. T. Mitchell által meggyőzően feltárt, az ekphrasziszok egy részében jelentkező társadalmi struktúráról van ismét szó,³ vagyis, hogy a hímnemű költő által elbeszélte anekdota a férfiak (a költő, az anekdota férfi szereplője és esetleg a költemény hímnemű közönsége) nők feje feletti cinkos összekacsintásának, a nőket alsóbbrendűnek tételezésnek a mintapéldája volna, ahogyan a rövid történetben a tudás, a hozzáértés nemi szerepek szerinti megoszlásában is a hagyományos patriarchális, ha tetszik, fallogocentrikus szemlélet látszik visszaköszönni. Ha viszont az első, általam javasolt lehetőséggel számolunk — azaz, ha az alkalmazott maga sincs egészen tisztában a festménnyel, vagy csak lusta foglalkozni vele (és a nővel) —, akkor az anekdota humora és kritikája nemcsak a nőre, hanem mindkét beszélgetőtársra vonatkozik, és ennek megfelelően az úriembert végül éppúgy hozzá nem értőként leplezi le, mint a hölgyet. Vagyis ebben az esetben Williams, az anekdota elbeszélője az, aki mindkettejükön mulat, s akivel jó esetben mi olvasók is együtt mulatunk.

Az anekdota jellegzetesen ekphrasztikus beszédhelyzete — hiszen mindkét szereplő szavakkal is, vagyis nem csak a látás tevékenysége által férkőz^{ne} közel a festményhez — mintha Williams *Egy hölgy arcképe [Portrait of a Lady]* című költeményének feleselgető vagy dialogizáló hangjaira rímelve. Ott egy kérdező hang rendre félbeszakítja a beszélőt, aki természeti metaforákkal (például „[c]ombjaid almafák”; „térded [...] hóvihar”; „sudár fűszál-bokád”),⁴ illetve Watteau és Fragonard festményeire tett célzások-

³ Vö. William John Thomas Mitchell, „Az ekphraszisz és a Másik”, ford. Milián Orsolya, in uő *A képek politikája: W. J. T. Mitchell válogatott írásai*, szerk. Szőnyi György Endre, és Szauter Dóra (Szeged: JATEPress, 2008), 193-222 (a továbbiakban EM).

⁴ William Carlos Williams, „Egy hölgy arcképe”, ford. Kodolányi Gyula, in uő *Amerikai beszédre*, vál. Kodolányi Gyula (Budapest: Európa, 1984), 5.

kal törekedne leírni, megnevezni, körüludvarolni és feltehetően meghódítani egy nőt vagy egy festményen ábrázolt nőalakot. Az állandóan közbekérdező, Mitchell szerint „világosabb és pontosabb megfogalmazást követelő” (EM, 211) hang kérdéseire a lírai alany csakis kitérő, és jellemzően továbbra is metaforikus válaszokat ad: „sudár fűszál-bokád / megrebben a parton — / Milyen parton? / homok tapad a számra — / Milyen parton? / Vagy inkább szirmok. Honnan / tudhatnám? / Milyen parton? Milyen parton? / Azt mondtam, szirmok az almafáról.”⁵ Az egyértelműbb fogalmazást (vagy a bővebb kifejtést) igénylő kérdező fél előbb az önisméltésbe, végül pedig az elnémulásba „kergeti” a beszélőt. Akár a megszólított, pontosan azonosíthatatlan nőnek vagy Fragonard *A hinta* című festménye megszemélyesített, életre keltett, hanggal felruházott nőalakjának, akár pedig a vers beleértett olvasójának tulajdonítsuk is a fenti kérdéseket (lásd EM, 211), ezek mindegyik esetben egyféle, a lírai alany versbeszédére adott, a költői, nyelvi (vagy udvarlói) teljesítménnyel elégedetlenkedő — azt ugyanakkor bizonyos értelemben tovább gördíteni igyekvő — közönségreakciót jeleznek. Az *Egy hölgy arcképe* így egy kissé értetlen, a képes beszédért jól érzékelhetően nem igazán rajongó, viszont ahhoz elemi kíváncsisággal, bár valóban tán kissé türelmetlenül viszonyuló befogadót teremt meg, aki azonban a kérdéseivel végső soron körülbelül ugyanannyira hoppon marad, mint a fentiekben említett anekdota hősnője.

Mindezek után pedig esetleg az is világossá válhat számunkra, hogy miért fűzhetette tovább ezt az anekdotát a költő egyik monográfusa, A. D. Baker úgy, hogy szerinte Williams hasonlóképpen azt felelhetette volna a költeményeivel kapcsolatos, azok jelentését firtató kérdésekre [például — fűzöm hozzá én — a „mi az ott a vers végén?” vagy a „mi az ott a versben?” kérdésekre], hogy „azok, hölgyem, szavak”.⁶

REMEDIALIZÁCIÓ,⁷ MEDIÁLIS VETÉLKEDÉS ÉS EKPHRASZISZ

⁵ Uo. 5.

⁶ A. D. Baker, *The Act of Seeing: Poem, Image and the Work of William Carlos Williams* (Durham: Durham University, 1982), 81-82, <http://etheses.dur.ac.uk/7815/>

⁷ Bár a *remediation* szakkifejezést megítélésem szerint szerencsésebb lett volna „remediációként” magyar nyelvre átültetni, de annak „remedializációként” való fordítása mára meghonosodott a magyarországi tudományos közegben, így írásomban — fenntartásokkal ugyan, de — magam is ezt a formát használom.

A szavak írásos, nyomtatott képéről olvasásaink, értelmezéseink során általában éppúgy nem, vagy alig veszünk tudomást, mint ahogy az anekdota hölgye sem számol a festéssel. Nézői elvárásai a festék, a festmény felszíne mögött feltételezett értelmes ábrára irányulnak, a tartalom izgatja, s hogy ehhez hozzáférjen, keresztül kell néznie a festéken — más szóval, nem érzékeli, vagy legalábbis nem tudatosítja a médium jelenlétét, ami viszont a kereskedő választását követően vélhetően mégiscsak szemébe és eszébe ötlik majd. Richard A. Lanham kifejezéseivel élve, ez utóbbi volna az a mozzanat, amikor a néző a „keresztül-“ vagy „átnézés” (*looking through*) tevékenységéből a „ránézésre” (*looking at*) vált, azaz a vizuális teret nem egy „valóságos”, a médium mintegy átlátszó ablakán át látható, hanem egy mediatisált, konstruált térként ismeri, fogja fel.⁸

Ezen a ponton két önreflexív megjegyzést kell tennem. Egyrészt, amikor a jelen írásban a médiumokat hozom szóba, akkor az egyes médiumok jellegzetességeivel kapcsolatos feltevéseinkről, előítéleteinkről, ideológiai konstrukcióinkról nem megfeledkezve azon szerzők — így például Bolter és Grusin, Latour, Mitchell, Schröter — nézeteivel értek egyet, akik szerint nem beszélhetünk „tiszta médiumról”, ha tetszik monomedialitásról; a médium mindig intermédium, mindig mediális hibrid. Másrészt, amikor a médiumok, itt és most a verbális és a vizuális médium ténykedéseiről, illetve vetélkedésükről ejtek szót, akkor — bár olykor mintegy cselekvő alanyokként említem, szinte megszemélyesítem őket —, de a médiumokat nem afféle önálló életre kelt, tölünk függetlenül működő alakokként, hanem épp ellenkezőleg, társadalmi-kulturális környezetben, általunk, azaz a médiumokat létrehozó, befogadó és használó egyének által működtetett technológiákként gondolom el.

*A Remediation. Understanding New Media*⁹ című könyvükben, melynek egy részlete *A remedializáció hálózatai* címmel magyarul is olvasható,¹⁰ a „Mi a médium?” kérdésre a Bolter—Grusin szerzőpáros a következőképpen válaszol:

⁸ Richard A. Lanham, *The Electronic Word: Democracy, Technology, and the Arts* (Chicago: University of Chicago Press, 1993), 5.

⁹ Jay David Bolter, és Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media* (Cambridge, MA: The MIT Press, 1999) (a továbbiakban *RUNM*). A magyarul még nem hozzáférhető részletek saját fordításaim — M. O.

¹⁰ Jay David Bolter, és Richard Grusin, *A remedializáció hálózatai*, ford. Babarczy Katica, <http://apertura.hu/2011/tavasz/bolter-grusin> (a továbbiakban *RH*).

médium az, ami remedializál. Birtokba veszi más médiumok technikáit, formáit, azok társadalmi jelentőségét, és a valós nevében megkísérel versenyre kelni velük, vagy megpróbálja átformálni őket. A médium a mi kultúránkban soha nem működhet elszigetelve, mivel a többi médiummal a tiszteletadás és a rivalizálás révén folyamatos kapcsolatot tart fenn. [RH]

Amint arra Sándor Katalin is rámutat,¹¹ mintha McLuhan hatvanas évekbeli, „a médium maga az üzenet”, illetve a „médium tartalma mindig egy másik médium” aforisztikus kijelentései visszhangoznának itt,¹² amennyiben a szerzőpáros szerint a médiatörténetben az újabb médium mindig felhasználja, mintegy újracsomagolja a régit, annak tartalmait, mintázatait, konvencióit (például az írás a beszédet, a fotográfia a festészetet, a film a fotográfiát, a számítógépes játék a filmet, stb.). A remedializációk során olykor csak a tartalmat veszik kölcsön és reciklálják azt, máskor viszont magát a médiumot is ténylegesen beépítik vagy allúziók által megidézik. A médium így sosem izoláltan jelentkezik, különféle módokon folyamatosan viszonyban áll más médiumokkal, pontosabban mi, felhasználók helyezük el őt más médiumokhoz, és nyilván azok technikai feltételeihez, észlelési-befogadási és intézményes tradícióihoz, diszkurzusaihoz, mindennapi fogyasztási praxisaihoz képest.

Bolter és Grusin szerint a remedializáció két stratégia, a *közvetlen hozzáférés* (immediacy), illetve a *hipermediáció* (hipermediation) által lép életbe. A *közvetlen hozzáférés* stratégiája a médiumok olyan működését jelöli, amely során ezek az áttetszősége, az azonnaliségra, a közvetlenségre törekszenek a közvetítés/közvetítettség, azaz a mediatisáltság elleplezése által. A *hipermediáció* stratégiájának ezzel szemben éppen az a célja, hogy a néző figyelmét a médiumra, az átlátszatlanságra irányítsa, a médium(ok) jelenlétét tudatosítsa, vagyis arra „a tény[re figyelmeztessen], hogy a világ megismerése médiumokon keresztül történik. A néző tudatában van a médium jelenlétének, és annak, hogy a közvetítés aktusai által tanul, vagy magáról a közvetítésről tanul.” (RH) A remedializáció eljárásait nem úgy kell elgondolnunk, hogy ezek egymástól elkülönülten alkalmazott stratégiák vagy logikák, hiszen egyfelől a szerzőpáros szerint a hipermediáció is alapozhat a közvetlen hozzáférésre (vagy annak illúziójára),

¹¹ Sándor Katalin, *Nyugtalanító írás/képek: A vizuális költészet intermedialitásáról* (Kolozsvár: Erdélyi Múzeum Egyesület, 2011), 23.

¹² Vö. Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man* (London és New York: Routledge, 2001), 7-8.

másfelől pedig rajtunk, befogadókon múlik, hogy valamit közvetlennek, áttetszőnek vagy sokszorosán közvetítettnek ítélünk-e meg. Azaz, a szerzőpáros szavaival élve:

ami az egyik csoport számára közvetlenül hozzáférhetőnek tűnik, az a másik számára lehet, hogy sokszorosán közvetített, vagyis hipermediált. A mi kultúránkban a gyerekek a rajzfilmet és a képeskönyveket az áttetsző közvetlenség logikájával értelmezik, míg a felnőttek nem. A felnőttek között a kifinomultabb csoportok hipermediáltként élhetnek meg egy médiaeseményt, míg a kevésbé kifinomultak közvetlenül hozzáférhetőnek tekintik. [RH]

Beszédes módon, a szerzőpáros a remedializációt a latin *remederi* szóból származtatja (RUNM, 59), melynek ‘orvoslás, meggyógyítás’ jelentését a magyar, napjainkban ritkán használt „remédium” szó is remekül őrzi. A remedializáció remédium-, azaz gyógyszer-jellegével azt a jelenséget nevezik meg, amely során az újonnan jelentkező médiumról azt feltételezzük, hogy az nemcsak átalakítja, de kiegészíti, sőt továbbfejleszti a korábbiakat, azaz korrigálja-meggyógyítja azok hiányosságait (például a valóság hitelesebb dokumentálását, közvetítését illetően) (RUNM, uo.). A remedializáló médium így mindig rivalizáló, versengő pozícióba helyeződik a remedializálttal szemben. Vagyis, ahogyan Bolter és Grusin megjegyzik: „minden, manapság létező, régi és új, analóg és digitális médium tiszteleg, elismeri, kisajátítja és burkoltan vagy nyíltan megtámadja egymást [*attack one another*]” (RUNM, 87). A harcias szóhasználat, a „támadás” fordulata persze a legkevésbé sem ismeretlen a művészeti ágakat, médiumokat egymással összevető értekezések szótárában — gondoljunk csak Leonardo da Vinci *Paragonéjára*, a lessingi *Laokoónra* vagy Rudolf Arnheim *Új Laokoónjára*.

Bár Bolter és Grusin csak rövid megjegyzések formájában érinti a verbális és a vizuális médiumok viszonyainak kérdését, de mivel az hommage és az elismerés mellett, ezektől akár elválaszthatatlanul a médiumok egymásra irányuló „burkolt vagy nyílt támadását” (RUNM, 87) is a médiumok egymáshoz viszonyulásának egyik stratégiájaként nevezik meg, talán nem túlzás nézeteiket W. J. T. Mitchell meglátásaival összefüggésbe hoznom. Mitchell a *Picture Theory* című kötetében mutat rá arra,¹³ hogy a logocentrikus nyugati gondolkodásban óriási hagyománya van a nyelv által felügyelt,

¹³ W. J. T. Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago—London: University of Chicago Press, 1994).

kisajátított, tőle radikálisan eltérő kép ideájának, amely a néző és a nézett, illetve a beszélő „én” és a néma Másik hatalmi relációját mint a tudás egy alakzatát képi meg. Mitchell, számomra rokonszenves alapvető feltevése, hogy a szavak és a képek egyenrangúak, és nyilván különféle formációkban, de jellemzően (olykor szétválaszthatatlanul) *együtt* jelentkeznek. Ugyanakkor Mitchell a kulturális reprezentációkat illetően nem a testvérművészetek doktrínájával, hanem a *jelek harcának* metaforájával tartja megragadhatónak a verbális és a vizuális közti viszonyokat, hiszen a kép és a nyelv folyton ellenszegül a semleges kategorizálásnak; a köztük zajló versengés pedig sosem pusztán csak két médium vagy két (konvencionális) jel, hanem mindig természet és kultúra, test és szellem közti „csatározás” is. Más szavakkal, Mitchell a szavak és képek közti viszonyokat, illetve az ezekről folytatott beszédet mint átpolitizált, a kulturális elsőbbségért (is) folyó hatalmi-ideológiai küzdelem terepét mutatja meg.

Bolter és Grusin is figyelmeztet arra, hogy a remedializáció, s a vele összefüggésbe hozható mediális vetélkedés sosem csak szemiotikai vagy technológiai küzdelem, hanem társadalmi, esztétikai, gazdasági tusák formáját is ölti (*RUNM*, 19). Az ekphrasztikus szakirodalma a gazdasági szemponttal elenyésző esetben számol, de mind az ekphrasztikus remedializáció, mind pedig a 20. században feltűnően megszorodó ekphrasztikus irodalmi szövegek taglalása során érdemes számolnunk azokkal a megállapításokkal, amelyeket Elizabeth Bergmann Loizeaux tesz a *Twentieth Century Poetry and the Visual Arts* című könyvében.¹⁴ Bergmann Loizeaux az ekphrasztikus 20. századi, vitathatatlan népszerűségét egyrészt azzal a szakirodalomban amúgy nem ismeretlen nézettel magyarázza, miszerint az ekphrasztikus szövegek (el)burjánzása a vizuális médiumok széles körű elterjedésére adott reakció volna: a technikai reprodukálhatóság, a jó minőségű képeket sokszorosító technológiák révén egyfelől maguk a költők, írók is rengeteg képhez férhetnek hozzá, másfelől pedig a képeslapokon, újságokban, kiállítási katalógusokban, könyvekben, mindenféle csecsebecséken, stb., napjainkban pedig a weben tömegesen látható reprodukciók miatt magabiztosabban alapozhatnak arra, hogy olvasóik is ismerik ezeket, következésképpen képesek részt venni az irodalom ekphrasztikus játékában, és értékelni, élvezni azt.¹⁵ Ennél újszerűbb, megfontolandó felvetés a szerzőről annak megállapítása, hogy napjaink kultúrájában, amelyet sokszor vizuális vagy médiakultúrá-

¹⁴ Elizabeth Bergmann Loizeaux, *Twentieth Century Poetry and the Visual Arts* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008).

¹⁵ Uo. 3-4.

nak nevezünk, s amelyben a könyv- vagy irodalomolvasás, ezáltal pedig a szépirodalom társadalmi-kulturális elismertsége, funkciója háttérbe szorult, az ekphraszisz az irodalom/olvasás népszerűsítésének egyik lehetősége, ha tetszik, a magas irodalom újra piac-képessé tételének eszköze lehet.¹⁶ Vagyis, ha jól értem Bergmann Loizeaux megállapításait, akkor a „régj” médium, a verbális, írott, szavalt vagy (fel)olvasott szépirodalom saját gazdasági és esztétikai sikere, sőt napjainkban talán: túlélése miatt (is) fordul a vizuális művészetekhez vagy reprezentációkhoz, s újracsomagolásuk által hódítaná vissza közön-ségét.

Bolter és Grusin monográfiájának elsődleges célja az újmédia stratégiáinak körülhatárolása, s így nem törekszenek egy aprólékosan kidolgozott, nagy — például a szóbeliségtől az újmédiáig ívelő — médiatörténeti narratíva megalkotására. A fentiekben idézett médium-meghatározásukkal összhangban leszögezik ugyanakkor, hogy a remedializáció nem a digitális vagy újmédia megjelenésével bukkan fel (*RUNM*, 14), s hogy ez nemcsak az új és a korábbi médium közti egymásra következés logikájában működik, hiszen a „korábbi médiumok éppúgy remedializálhatják az újabb médiumokat” (*RUNM*, 55). E megállapításuk fényében talán nem meglepő, hogy bár egyetlenegy szöveghelyen, de mégiscsak említést tesznek a jó öreg ekphrasziszról, a „vizuális műalkotások irodalmi leírásáról” (*RUNM*, 45), amelyet szintén remedializációként könyvelnek el, amennyiben ez szerintük az „egyik médiumnak egy másikban való reprezentációját” (*RUNM*, uo.) viszi színre.¹⁷

AZ EKPHRASZISZ MINT REMEDIALIZÁCIÓS TECHNIKA, AVAGY A NYELVI HIPERMEDIÁCIÓ

Viszonylag sok olyan szakirodalmi szöveget említhetnék meg, amelyek vagy egészen nyíltan, vagy pedig burkoltan úgy vizsgálják az ekphrasziszt,¹⁸ a szépirodalmi műtárgy-

¹⁶ Uo. 6.

¹⁷ Bár mint említettem, Bolter és Grusin nem vizsgálja részletesen az ekphrasziszok és a remedializáció összefüggéseit, az ekphrasziszok kutatójában felmerül a kérdés, hogy vajon melyik általuk elkülönített remedializációs stratégia vagy logika mentén (és hogyan) volnának megragadhatók az ekphrasziszok. Tanulmányom a szerzőpáros elejtett megjegyzését fűzi tovább és egészíti ki, a nyelvi hipermediáció jelenségeiként különítve el a szépirodalmi ekphrasziszokat.

¹⁸ A fogalom történetére, eltérő irodalomtudományi és egyéb humántudományos felfogásmódjaira, valamint az ezek miatt olykor egymástól ugyancsak eltérő irodalom- vagy művészettörténeti ekphraszitikus kánonokra ezúttal nem térek ki részletesen, itt mindössze egy többé-kevésbé konszenzu-

leírást, mintha az egyféle közvetlen hozzáférést biztosítana valami rajta kívül állóhoz, vagy egyenesen ebben állna a lényegi célja. (A személyes kedvenceim ezek közül azok az értekezések, amelyek az *Íliász Tizennyolcadik énekét*, az *Akhilleusz pajzsát* tényleges, valódi pajzssá fordítják, sőt néha, mint például Jean Boivin 1715-ös esetében, szó szerint: kovácsoltatják át). Azaz, mintha az ekphrasztikus szövegen keresztül kellene néznünk azért, hogy megérthessük a beszéd tárgyát, mintha a természetes jelre, pontosabban ennek illúziójára vágyva, a szavakon valós vagy lelki szemeinkkel akadálytalanul át tudnánk és át is szeretnénk látni. Az ekphrasziszok definíció szerint a szomszédal, valamely társművészeti formával, alkotással kezdeményeznek párbeszédet; olykor tematikusan, például a költő és a festő, vagy a magányújtók és a galériáik látogatói közti dialógusokkal nyíltan színre is viszik ezt (lásd pl. Shakespeare *Athéni Timónjának Prologusát* vagy Robert Browning *Elhunyt nőm, a hercegnő* című versét); máskor mitchelli kifejezéssel élve: „hasbeszélést” vagy mintegy bábjátékot mímelve prozopopoeitikan megelevenítik, cselekedtetik és/vagy megszólaltatják a műtárgyakat (lásd például Keats *Óda egy görög vázához* című versének zárlatát). Jóllehet verbálisan újraakasztják és újrakontextualizálják a verbálistól eltérő, leggyakrabban kétségkívül valamely vizuális médiumban megjelenő műalkotásokat, de az ekphrasziszok jellemzően nem törekszenek vizuálisan utánalkotni az illető műtárgyat, nem igyekeznek szembeötlő látvány-szerűségeket teremteni a szavak (tipo)grafikus elrendezése által. Ezúttal nem célozom mélyrehatóan vizsgálni az általában értett szó-kép viszonyok, illetve az ekphrasziszok és a vizuális költészet történetét és elméleteiket, így mindössze arra a megjegyzésre szorítkozom, hogy szemben a képversekkel, amelyek definíció szerint mindig hangsúlyosan, jelentéskonstituáló módon alapoznak a szavak, a betűk vizuális konfigurációira, a szöveg térbeli elrendezettségére és a tipografikus kép retorikájára, az ekphrasziszok különlegességét — s talán vonzerejüket is — éppen az adja, hogy a leírt, megjeleníteni kívánt műtárgy a szó szoros vagy fizikai értelmében sosincs, sosem lesz jelen.

A keresztülnézés, avagy a mediális áttetszőség logikája mentén az ekphraszisz akkor volna sikeresnek/sikerültnek mondható, ha a szavak vizuális ábrázolássá állnának össze, ha az ekphraszisz olvasóját nézővé alakítaná, azaz olyan hatásos és szemléletes képet

szos irodalomtudományi felfogását, a *műtárgyleírást* veszem alapul. A fogalom történetéhez és elméleti hagyományaihoz lásd a doktori disszertációm a SZTE repozitóriumában: Milián Orsolya, *Az ekphraszisz fikciói: Elméleti, történeti és diszciplináris áttrendeződések az ekphraszisz teoretikus diszkurzusaiban*, http://doktori.bibl.u-szeged.hu/986/1/orsi_disszertacio.oldalszamokkal.pdf

idézne elő vagy idézne fel az olvasóban, mint amilyen a biológiai szem retináján jelenik meg egy műalkotás láttán. A belátás, hogy ez egy utópikus, teljesíthetetlen feladat, képezi az ekphraszisszal kapcsolatos kétely vagy szkeptikus álláspont kognitív mozzanatát: így a verbális szöveg Mitchell szerint „utalhat egy tárgyra, leírhatja, megidézheti, de soha nem állíthatja elénk olyan látható jelenlétként, mint a képek. A szavak »megidézhetik« [cite] de soha nem »látathatják« [sight] tárgyukat” (EM, 194). Mitchell *Az ekphraszisz és a Másik* című kiváló tanulmányában hangsúlyozza, hogy az ekphrasziszok esetén a nyelv képpé alakításának vágya előbb-utóbb a képnek való ellenszegüléssel jár együtt, amely végül a kép szó általi elnyomásához, akár elfojtásához vezet (EM, 196).

Az ekphraszisz szó és kép közti párbeszéde vagy párviadala tehát jellemzően nem valamilyen analogikus felcserélődés vagy ikonikus hasonlóság, hanem egy radikális kisajátítás mentén zajlik le: a művészetközi áttevődés vagy áthelyezés, a *transposition d'art* folyamatában a szavak egyrészt egész egyszerűen felszámolják, eltüntetik a vizuális médium materialitását, vagyis Garrett Stewart kifejezésével élve: demediálják a műalkotásokat,¹⁹ másrészt a különféle szövegszervező és lehetséges világ-képző eljárások (fokalizáció, narrativizálás, deskripció, metaforizáció, allegorézis, *name dropping*, stb.) által mindig megmásítják, sőt akár tökéletesen elmismásolják őket. Az ekphrasziszok ennek megfelelően nem annyira leképeznek, reprezentálnak, mint inkább előállítanak-létesítenek, performálnak valamit, mégpedig olyan „képeket” állítanak elő, amelyek rajtuk kívül voltaképpen nem léteznek, még akkor sem, ha különben valódinak nevezhető, ténylegesen létező műalkotásokat írnak le. Vagyis, Mitchellt egyetértőleg idézve: „bizonyos értelemben minden ekphraszisz képzeletbeli: mindegyik olyan jellegzetes képet akar létrehozni, amelyet — mint »bennlakó idegent« [*resident alien*] — csakis a szövegben és sehol másutt nem lehet megtalálni” (EM, 199). Az ekphrasziszok reprezentációs eljárásaival kapcsolatban hasonló következtetésre jut Jaś Elsner is:

[a]z ekphraszisz beszélőjének mondandója azt célozza, hogy a hallgatónak a kép megismerésére irányuló vágyát szolgálja és kielégítse. Az ekphraszisz ébren tartja ezt a vágyat, s ugyanakkor kudarcáról is számot ad. Minél többet mond a beszélő,

¹⁹ Az újrahasznosított médium ugyanakkor Stewart szerint is rajta hagyja a nyomait az újrahasznosítón. Vö. Garrett Stewart, „Bookwork as Demediation”, *Critical Inquiry* (2010 tavasz): 410-57.

annál kevésbé éri el a célját [...] Miközben elfedné a hiányt, az ekphrasztikus impulzus éppen a hiányt leplezi le.²⁰

A fentiekben vázolt, a nyelvi szkepszisről is tanúskodó, számomra rokonszenves ekphraszisszal kapcsolatos értelmezői pozíciók alapján nyilvánvalónak tűnik, hogy az ekphrasziszokat nem a közvetlen hozzáférés, az *immediacy* logikájával, hanem a hipermediációval, azaz a verbális médium jelenlétét, működését is tudatosító remedializációs stratégiával kell összefüggésbe hoznunk. Hipermediációként elfogadni az ekphrasziszot nemcsak azzal jár, hogy ezt Joachim Paech-i értelemben transzformatív, szimbolikus intermediális figurációként ismerjük el,²¹ de magába foglalja az ekphrasztikus szöveg-kép viszony olyan elgondolásait is, amelyek a textuálisan előállított képet az adott szöveg, vagy maga a nyelvi színrevitel és közvetítés metaalakzataként, önemblémájaként helyezik el.

Mitchell egyik legfigyelemreméltóbb felvetése az ekphraszisszal kapcsolatban az, hogy az ekphraszisz esetében (már csak a kép tényleges ott-nem-léte okán is) a kép és a szöveg „párviadal[a] tisztán figuratív jellegű” (*EM*, 199). Röviden utal ugyanakkor arra is, hogy a vizuális vagy konkrét költészet esetében a jelek vagy médiumok „összeütkezés” (*EM*, uo.) nyíltan megjelenik, hiszen itt az „írott jelölők maguk is ikonikus jelleget öltenek” (*EM*, 200). Mitchell azonban nem számol a médiumköziség, a köztesség olyan formáival, ahol a szövegek nemcsak nyelvi-tropológiai, hanem vizuális-tipográfiai értelemben is meg- vagy feldolgozzák a képet, azaz, ahol az ekphraszisz a leíró szöveg nyelvi performanciája mellett, pontosabban azzal *egyszerre* a szöveg tipográfiájának ikonikus teljesítményére is jelentősen alapoz, vagyis mintegy kipótolni, vizuális elemekkel feltölteni látszik azt a „hiányt” vagy rést, amely a fentiekben szóba hozott „bennlakó idegen” és annak nyelvi otthona között képződik meg. Feltevésem szerint az ilyen esetekben a kép-szó párviadal, az intermediális jelegyüttesben tapasztalható törések, feszültségek vagy konfliktusok másként játszódnak le, s a verbalitást általában — amúgy egyes, például a Kibédi Varga Áron által alkotott definíció²² szerint is — egyértelműen

²⁰ Jaś Elsner, „Seeing and Saying: A Psychoanalytic Account of Ekphrasis”, *Helios* (2004/1-2): 157-86, 175-76; saját ford. — M. O.

²¹ Vö. Sándor Katalin, *Nyugtalanító írás/képek*, 59-60.

²² „[A]hol szó és kép egymást követve jelennek meg [...] a később megjelenő elem uralja az eredetit [...]. Ha a kép előzi meg a szót, az alkalmazott kifejezés *ekphraszisz* vagy *Bildgedicht*...”. Kibédi Varga

domináns szerepbe helyező, a képet minden lehetséges tiszteletadó remedializációs fogása ellenére uralma alá hajtó ekphraszisz a médiumok alá-fölérendeltségi viszonyát „demokratikusabbá”, kiegyenlítettebbé teszi.

„VAK VEZET VILÁGTALANT” — WILLIAMS, KRANZ ÉS BRUEGHEL

Ahogy az áttetszőség/átlátszatlanság közti döntés, úgy természetesen a remedializáció értelmezése és egyáltalán: észrevétele is a befogadótól és előzetes ismereteitől függ. Így például, noha sokaknak magától értetődő ténynek tűnhet, hogy William Carlos Williams *Brueghel-képek (Pictures from Brueghel)*²³ című ciklusának²⁴ IX., *Vak vezet világtalant (The Parable of the Blind)* című darabja, illetve az elsősorban irodalomtörténészként ismert Gisbert Kranz/Carlo Carduna *Brueghels Blinde (Brueghel vakjai)*²⁵ című, *Der Blindensturz* (kb. *A vakok bukása*) címváltozatú költeménye id. Pieter Brueghel 1568-as, *A vakok* című, *Vak vezet világtalant* címváltozatú festményével diskurál, a szövegek olyan szocio-kulturális környezetbe is kerülhetnek, ahol nemcsak, hogy a festmény, de még a festő neve sem cseng ismerősen.²⁶

A „Paraszt Brueghel” ragadványnevű festő egyéb, illetve neki tulajdonított alkotásai — például az *Ikarosz bukása*, a *Vadászok a hóban* (vagy *Január*) című képei — szintúgy az ekphrasztikus irodalom népszerű témái; s talán a Brueghel-képek lezárhatatlannak tűnő többértelműsége is eredményezhette, hogy napjainkra több tucat magas művészeti és tömegkulturális médiatermék remedializálta műveit. Pusztán csak *A vakokkal* kapcsolatba hozható szövegek közül, és mindössze a szépirodalom területéről szemezgetve, Williams és Kranz versei mellett joggal említhetjük meg e kontextusban Josef

²³ William Carlos Williams, *Pictures from Brueghel* (New York: New Directions, 1962). A *Parable of the Blind* szövegének online elérhetősége: <http://english.emory.edu/classes/paintings&poems/blind.html>

²⁴ Bár a *Brueghel-képek* három darabját (*II. Tájkép a lezuhanó Icarusszal*; *III. A vadászok hazatérése*; *V. Parasztlakodalom*) Várad Szabolcs fordításában is olvashatjuk az *Amerikai beszédre* című Williams-válogatáskötetben, a teljes ciklust Mihálycsa Erika fordította le. Vö. William Carlos Williams, „Brueghel-képek”, ford. Mihálycsa Erika, <http://www.lato.ro/article.php/Brueghel-k%C3%A9pek/1011/>

²⁵ A költemény *Brueghels Blinde* címmel látott napvilágot Gisbert Kranz *Niederwald und andere Gedichte* című 1984-es lírakötetében, de Kranz már 1981-ben közli a verset (cím nélkül) a következő, általa szerkesztett irodalomtörténeti kézikönyvben: Gisbert Kranz, szerk., *Das Bildgedicht. Theorie, Lexikon, Bibliographie*, I. köt. (Köln—Wien: Böhlau, 1981), 31. A vers később több antológiában, illetve folyóirat-számban (Konkrete Poesie, *Deutsch Betrifft Uns* [1986/12]: 9) is megjelent, Kranz Carlo Carduna álnéven is publikálta. A költeményt *Der Blindensturz* címmel vette át és angol nyelvű fordításával együtt közölte Siglind Bruhn, *Musical Ekphrasis. Composers Responding to Poetry and Painting* (Hillsdale—New York: Pendragon Press, 2000), 59.

²⁶ Példának okáért a *Statikus képek elemzése* című, elsőéves hallgatók által látogatott szemináriumon jellemzően ilyen helyzettel szembesülök.

Weinheber *Die Blinden*, Erich Lotz *Brueghel: Die Parabel von den Blinden*, Walter Bauer *Die Blinden* című ekphrasziszait, Gert Hoffmann 1985-ös, *Vak vezet világtalant* [*Der Blindensturz*] című regényét vagy éppen Baudelaire *A vakok* [*Les Aveugles*] és Babits *Vakok a hídon* című költeményeit.

Williams *Vak vezet világtalant* című költeménye előbb a *The Hudson Review* folyóirat 1960-as tavaszi számában, majd az 1962-es *Pictures from Brueghel* című kötetében jelent meg, amelynek a *Brueghel-képek* tíz versből álló, kötetindító ciklusa vált címadójává. A költő levelezéséből kiderül, hogy fontolóra vette a festmények reprodukcióinak szerepeltetését a kötetben, de végül elállt ettől a tervétől.²⁷ A verscímek mindazonáltal Brueghel- vagy Brueghelnek tulajdonított festmények címeit vagy címváltozatait szerepeltetik, és a cikluscím, de a versek több darabja is megnevezi a festőt (például „Brueghel a festő / mindennel törődik” a *Vadászok a hóban*; „Brueghel látta / s mord // humorával hűen / feljegyezte / mind” a *Gyermekjátékokban*) vagy utal a festmények materialitására, s így nem különösebben nehéz diagnosztizálni a művészetközi viszonyba állás tényét — legalábbis akkor, ha ismerjük a Brueghel márkanévet. Kranz szövegének *Brueghels Blinde* címváltozata nyilván hasonló *name dropping*gal él, ám a szemfüles olvasó-néző a *Der Blindensturz* címváltozat alapján is gyanakodhat a Brueghel-festménnyel való összefüggésre,²⁸ s ezt e gyanút a képvers vizuális kompozíciója még inkább megerősíti.

A költemények fentiekben vázolt kontextusai, vagy akár *A vakok* című festmény alapján is világos lehet, hogy Williams és Kranz verse egyaránt ekphraszisz. Ugyanakkor már csak a két versre vetett futó pillantásunk alapján is szembeötlővé válhat kettejük hangsúlyos különbsége, jelesül, hogy az utóbbi térbeli elrendezettsége képpé, jelentésszerű figurává is összeáll, míg Williams verse hagyományosabbnak mondható sorszedéssel él.

Williams verse demediálja, ha tetszik, dematerializálja Brueghel festményét, ugyanakkor a matéria szintjén eltörölt, eltüntetett médium nyomait verbálisan őrzi, például a „festmény” (*painting*), a hiányzó „vörös” (*without a red*) szín, a „vászon” (*the canvas*), a háromszor szereplő „kompozíció” (*the composition*) szavak, illetve a szemlélés, a látás tevékenységének („látszik” [*is seen*]) és a festmény, mondjuk úgy: működésének, az ábrázolás/ábrázoltság tényének (például „a kompozíción” [*the composition shows*]; „egyetlen / látó sem jelenik meg” [*no seeing man / is represented*]) megnevezése által. A vers elismerő, ugyanakkor ambivalens főhajtással indít („ez a borzalmas, de nagysze-

²⁷ Vö. A. D. Baker, *The Act of Seeing*

²⁸ Németül így nevezik Brueghel *Vakokját*.

rű festmény” [*this horrible but superb painting*]), majd jellegzetes williamsi szikársággal leírja és narrativizálja a képet. Egyúttal, sőt ez utóbbinál hangsúlyosabban, a szemlélés tevékenységének, folyamatának a narratíváját is nyújtja: mintha a lírai alany tekintetnek kóborlását követnénk, amely maga is keresni látszik az egyes részletek közötti összefüggéseket, s amely a kép által keltett „összbenyomásnak” az első versszakban történő felkicccelése után a kép részleteit „tapogatja le”. Ez alapján, de akár a nyelvi átetszőséggel kapcsolatos fenntartásaim miatt is úgy tűnik, hogy Williams verse nem annyira a látás tárgyának mibenléte, vagyis a „mit lát?”, hanem a „hogyan lát?” kérdése felől volna termékenyen olvasható, hiszen a versszöveg inkább a vizuális érzékelés folyamatát, megtörténését, semmint a látott tárgyak és azok térbeli-képszintaktikai, illetve szemantikai viszonyait szövegezi meg.

Az inszcenírozott néző-leíró (re)mediáló szavai (szükségszerűen) szelektálnak a láthatóságok közül, már pusztán verbális formába öntésük által is értelmezik azokat; a képen látható elemek felsorolásakor azonban minimális információval²⁹ szolgálnak az egyes részletek térbeli elrendezéséről. E vonatkozásban különösen szembeűnő, hogy míg az emberi alakok egymásba kapaszkodó, átlósan lefelé haladó vonalát-vonulását — a williamsi szűksavúsághoz viszonyítva: — részletekbe menően (például „bottal / a kézben” [*stick in / hand*]) írja le a lírai alany, addig a vidéki/falusi helyszín elemeinek, a „parasztkunyhónak” és a „templomtoronynak” az elhelyezkedéséről semmit sem árul el, mindössze a képen látott/látható dolgok között, mintegy mellékesen említi meg őket.³⁰ Úgy tűnik, ennek a nézőnek, a vizuális tapasztalatát verbálisan közvetítő leírónak a figyelmét elsősorban a vak koldusok keltik fel, kötik le, és a katasztrófa, a bukás, amellyel vonulásuk végződik, s amelynek csakis a festmény mindenkori nézője lehet szemtanúja, hiszen a kép „egyetlenegy látó embert / sem ábrázol [*no seeing man / is represented*]” (ford. mód.). Mint arra a továbbiakban rámutatok majd, ez korántsem jelenti azt, hogy Williams verse pusztán a testi épséggel bíró közösség által magukra hagyott vakok alakjainak reprezentációjában ismerné (f)el a festmény jelentőségét, azt mintegy zsánerképként klasszifikálva.

²⁹ Térbeli viszonyokat jelölnek például az „átlósan [lefelé] ... / a vásznon [*diagonally downward / across the canvas*]”; „egyik / a másik nyomába lép bottal [*one / follows the others stick in / hand*]” verssorok.

³⁰ Vö. „[E]gy parasztkunyhó / látszik és egy templomtorony [*a peasant / cottage is seen and a church spire*]”.

A „kompozíció” háromszori előfordulását a festmény megszerkesztettségére, vizuális kódjára tett utalásként érthetjük, de — különösen a „nincs semmi oda nem illő részlet / a kompozíción [*there is no detail extraneous / to the composition*]” sorait — úgy vélem, a vers megkomponáltságával is összefüggésbe hozhatjuk. Ennek megfelelően ez az önreflexív kiszólás arra hívhatja fel figyelmünket, hogy bár a festményt fizikai, térbeli értelemben a vers nem jeleníti meg, de ő maga is elrendezett, szerkesztett, jelentéses forma, s ilyenként a formáltság, a jelek művészi megmunkálása révén egyenrangú, vagy legalábbis rokon a szóba hozott festménnyel. Másrészt viszont ezt a gesztust olyan önleírásként, önbejelentésként is felfoghatjuk, amely a saját, verbális „kompozíciós” erőre és annak sikerére figyelmeztetés által effektíve kitörli a képet a vers diszkurzusából, vagy finomabban fogalmazva: önmagát, a nyelvet állítja előtérbe, a vizuálist pedig a háttérbe tolja vissza. Ennek megfelelően ez a rivalizálás-motívum azt bizonyít(hat)ja, hogy a vers képes „utolérni” a festményt, sőt esetleg — például a befogadóra tett hatást, vagy a bukás borzalmának, fenyegetésének hatásos megjelenítését illetően — felül is múl(hat)ja azt.

Nem kívánom elhallgatni, hogy a *Vak vezet világtalant* első, folyóiratban publikált verziójának [1960] tördelését Williams — különösen a vers utolsó négy strófáját illetően — a kötetpublikációban jelentősen átalakította. Azaz feltehetően foglalkoztatta a vers könyvoldalon való elrendezésének, bizonyos értelemben vizualitásának kérdése, a vers végső formája mégsem a szavak optikai képpé konfigurálásának törekvéséről, vagyis például az embléma vagy a képvers hagyományaihoz illeszkedési szándékról ad számot. A szabadvers soráthajlásos szerkesztése, bizonyos értelemben vizuális megkomponálása itt a hangzósságot (a versbeszédet és annak ritmusát) teszi elsődleges fontosságúvá. Vagyis (a *Brueghel-képek* ciklusának egészére is jellemző módon), bár a „költő felszerelésének” fontos eleme marad a „szem”, amennyiben ezek a versek folyton-folyvást a tekintet munkáját és az általa látottakat hozzák szóba, a „legfontosabbnak” mégsem ez mutatkozik, legalábbis annyiban nem, hogy — a különben amatőr festőként is ténykedő — Williams a képi dimenziót csakis az akusztikussá is tehető, felolvasható szavakkal idézi meg. A *Vak vezet világtalant* sokkal inkább a lírai hang gördülékennyé, folyamatossá tételében (és ilyenként olvashatóságában), mintsem annak a tipográfiai elrendezés általi megakasztásában, statikus ábrázolássá merevítésében, térbeliesítésében érdekelt.

Első látásra mintha épp ennek fordítottja történe a Kranz-vers esetében: ezt a szövegvilágot jól érzékelhetően egy vizuális mintázat is összetartja, sőt a szöveg akár eleve csak vizuális, de *jelentéses* mintázatként jelenhet meg számunkra (például, ha egyáltalán nem beszélünk németül), jelentései pedig nem pusztán a szavak kibetűzése-értelmezése,

hanem a lap, a papír fehérjére felírt vagy arra nyomtatott szavak-szövegtömbök közti térbeli viszonyok alapján is konstruálódnak. Az optikai kép ugyanakkor természetesen itt az írás, a tipografikusan elrendezett szöveg medialitása által jelenik meg, sőt — miként arra röviden rámutatni igyekszem —, a szavak is tevékenyen részt vesznek a vizuális forma, a figura felfejtésében — ennek megfelelően pedig nem állíthatjuk, hogy a Kranz-vers teljességgel, úgymond liberalizálná, felszabadítaná a vizuálist a verbális dominanciája, uralmi törekvései alól. Mindazonáltal a *Brueghels Blinde/Der Blindensturz* összeforrott képszövegének értelmezésekor folyton-folyvást döntéseket kell hoznunk arról, hogy a tipografikus képi elemeket nézzük-értelmezzük-e vagy a szavakat olvassuk; hiszen e kevert médiumú forma (ahogyan általában a képversek) esetében a kép és a szöveg befogadása nem egyidőben következik be, mi több, egyszerre, azonos időben felfoghatatlan a kettő. Mindezek függvényében pedig talán megkockáztatható a kijelentés, miszerint a képek és a szavak közt — például a befogadó figyelméért vagy akár az erőteljes, hatásos kép megjelenítéséért — zajló szemiotikai csatában a Kranz-vers kép-szöveg dialektikája egyenlő felek párviadalát viszi színre. Vagy legalábbis a Williams-vershez és az ekphrasztikus irodalmi tradíció tetemes részéhez képest, amely alárendeli a vizuálist a verbális-textuálisnak, mindenképpen egyenlőbb felek küzdelmét állítja elének.

Miként az eddigiekből kitűnhetett, jómagam óvakodnék attól, hogy békés egymás-mellettiségként vagy mellérendeléseként azonosítsam a Kranz-vers kép-szöveg relációt. Talán elégséges ezzel kapcsolatban azokra a termékeny feszültségekre utalnom, amelyekkel a jobb felső sarok szövegtömbjének látása és olvasása során szembesülhetünk:

l
i
n
ks
liegen
lässt die kirche³¹

Jómagam tornyos templomnak látom-értelmezem a betűkből-szavakból konstruált formát, de korántsem biztos, hogy minden olvasó így van ezzel. Nyitó anekdotámra visz-

³¹ Nyersfordításban: „hátrahagyva a templomot balra”. Ugyanakkor a „links liegen lassen” mint kifejezés a ’kutyába sem vesz’ jelentést hordozza, ennek megfelelően „a templomot kutyába sem véve” fordítói megoldást kellene alkalmaznom. Saját ford. — M. O.

szautalva: de mi az ott a jobb sarokban? — kérdezheti valaki. Ráadásul kérdés, hogy azért értem-e templomnak ezt a formát, mert tisztában vagyok azzal, hogy Kranz verse *A vakok* című Brueghel-festményt remedializálja, vagy inkább azért döntök így, mert a *Brueghels Blinde/Der Blindensturz* szövegének jobb felső sarkában szerepel a „die kirche”, vagyis „templom” szó? Az előző esetben egy magasművészeti vizuális nyom vagy emlék, az utóbbi esetben pedig nyilván egy verbális elem befolyásol, sőt akár vezérel a jelentésalkotás során. Ha a „die kirche” afféle vizuális tautológiájaként azonosítom a jobb felső sarok szövegrészének látványát, és erre elsődlegesen vagy egyedülként ez a szó, ha tetszik, maga a verbális médium vesz rá, akkor evidens, hogy a képi formát valójában az illusztráció, azaz a szöveghez egyféle toldalékként, kiegészítésként járuló vizuális elem funkciójával ruházom fel, vagyis ez esetben a képet alárendelem a szónak.

Williams verséhez hasonlóan Kranz kalligramja is jelöli a vakok útjának lefelé haladó irányát, amint „vesztüket” (*disaster*) is, ám több hangsúlyos különbséggel. Egyrészt itt a bal alsó szövegrész nyomdai képe is egy lépcsőzetes, fokozatos, átlós „mozgást” mutat, ami ugyanannyira előállhat a szövegrész vizuális érzékelése-letapogatása során (ismét: például német nyelvtudás híján), mint amennyire a nyugat-európai olvasási konvenció, a balról jobbra mozgó tekintet kibetűző teljesítményeként:

```

augenlos, der sich
  hält am stab von
    augenlos, der sich
      hält am leib von
        augenlos, der sich
          hält am leib von
            augenlos, der sich
              hält am stab von
                augenlos, der sich
                  hält am leib von
                    augenlos, der
                      stürzt
                        bo-
                          den-
                            los

```

Másrészt, a „der stürzt bodenlos” (kb. feneketlenül zuhan) vertikális tagolása önmagában, vagyis mindössze a vizuális benyomásra alapozva a lehullás, zuhanás képzetét

keltheti. A mondatzáró írásjel nélküli, vagyis bizonyos értelemben nyitva hagyott verszárlat szavai a(z el)bukás hallatlan voltára, az írásjel hiánya pedig ennek folyamatosságára vagy végtelen(ített)ségére utalhat. Persze ahhoz, hogy a lefelé haladó irányvonalat egymáshoz kapcsolódó vakok meneteként értelmezzük, óhatatlanul a nyelvre, az „augenlos” (vak) szó ismétlődésére és a nyelvi leírásra kell támaszkodnunk. Harmadrészt, míg Williams verse voltaképp nem „lokalizálja” a templom(torny)ot az ekphraszisz irodalmi terében, addig a Kranz-képvers két szövegtömbje nemcsak, hogy a Brueghel-festmény főbb szintaktikai elemeinek elhelyezkedését adja vissza, de a költemény két szövegrésze közti üres tér, a fehéren hagyott könyvoldal-részlet által a térbeli távolságot is megjeleníti a két szövegrész (és a festmény kompozíciós elemei), illetve — ha a verbális jelentésekkel is számolunk — a (fizikai/térbeli, vallási vagy hitbuzgósági) távolságot a vakok és a templom között.

Mintha a *Brueghels Blinde/Der Blindensturz* nagyobb szerepet adna a „templomnak”, mint a *Parable of the Blind* — sőt úgy tűnik, hogy ez a fontosabb funkció elsősorban a szövegrészek egymáshoz képesti térbeli elrendezése, illetve maga a „templom”-alakzat eredményeképpen áll elő. Azért, hogy ezt a feltevést, illetve ennek következményeit kicsit alaposabban megvizsgálhassam, számot kell vetnem a Brueghel-festmény értelmezési hagyományainak néhány mozzanatával.



id. Pieter Brueghel, *A vakok / Vak vezet világtalant* (1568), Museo di Capodimonte, Nápoly

Valószínűleg Brueghel művészetének közismert, szándékos többértelműsége is hozzájárult ahhoz, hogy bár a festményt értelmezői kivétel nélkül remekműnek tartják, de mégsem rendelkezünk egyetlen, konszenzusos módon elfogadott művészettörténeti értelmezési javaslattal. Akad, aki *A vakok* kapcsán a Brueghel-festményekre amúgy jellemző zsánerkép-jelleget emeli ki. Ennek megfelelően a kép a paraszti mindennapi élet egyik jellemző jelenetét és jellegzetes alakjait, vakok egy csoportját ábrázolja: „Brueghel műve féltucatnyi egymásba kapaszkodó vak elesését ábrázolja az eldőlés fázisait igen szuggesztívan megjelenítve a mit sem sejtéstől a tehetetlen zuhanásig, [...] a városképhez akkoriban elválaszthatatlanul hozzátartozó nyomorékok, vak koldusok és zarándokok a korabeli felfogás szerint elsősorban komikus figurák.”³² Ennél azonban jóval gyakoribb a *Vak vezet világtalant* címváltozatú festmény allegorikus képként történő interpretációja, melynek során a festményt Máté evangéliumának vonatkozó szöveghelye („Hagyjátok őket; vakoknak vak vezetői ők: ha pedig vak vezet a vakot, mind a ketten a verembe esnek” [Máté: 15,14]) mentén értelmezik. Például Hans Sedlmayr, aki a szerkezetelemzés módszerét *A vakok* példáján dolgozta ki, a következő jelentésmeghatározásokkal számol:

a kép hangulata kísértetiesnek, félelemkeltőnek tűnik, mégpedig a képet uraló parabola eső görbéje és egyes riasztó színek miatt a kép alsó részében, míg a kép felső részének egyik vízszintese a színezés teljesen barátságos minőségével a nyugalom kifejezését érvényesíti. Az eredeti, szó szerinti jelentés a vakokat a 16. század végének uralkodó felfogása szerint fajankókként sújtó felfogásra utal — az allegorikus jelentések ezzel szemben a ‘vak vezet világtalant’ gondolatát idézik fel, mint a feje tetejére állított világ példázatát, valamint a vakok, mint elvakultak, tévelygők megítélését. Egy további, eszkatológikus jelentés az elbukás feltartóztatatlanságában áll, utal az emberi sors végső dolgaira, például a halálra, s így a nyugodt tájnak, a cselekmény helyszínének a sorstalanság járulékos értelmét kölcsönzi. Brueghel képe végül tropológiai jelentéssel is rendelkezik, minthogy a szemlélőt arra ösztönzi, hogy magát is az elvakultak, tévelygők közé sorolja, és az ábrázolást önmaga (jobb) megismerésére való felszólításként értelmeze.³³

³² Kukla Krisztián, *Okuláris okulás*, <http://www.c3.hu/~gond/tartalom/18-19/frakukla.html>

³³ Max Imdahl, *Giotto: Arénafreskók*, ford. Kerekes Amália (Budapest: Kijárat, 2003), 90-91.

A vakság bruegheli reprezentációja tehát egyaránt utalhat sorscsapásra, vallási eltévelyedésre, bűnre, de jelentheti a képzetlenséget, az értelem vagy az önismeret hiányát is.

Érdeemes megemlíteni azt is, hogy Brueghel egy ma is álló, a mai belga Dilbeek városkában található Szent Anna-kápolnát festett meg; festménye természetesen a farizeusok elleni krisztusi példázaton is alapulhat, ugyanakkor a vakok ábrázolásának előképe életművében a „vak vezet világtalant” közmondássá önállósult formuláját reprezentáló *Flamand közmondásokban* (1559) bukkan fel.



id. Pieter Brueghel, *Flamand közmondások* (1559), Gemäldegalerie, Berlin

A vakok alakjaihoz részben hasonlóan, a háttérben elhelyezkedő templom is sokféle, olykor egymásnak élesen ellentmondó értelmezést hívott életre: egyesek szerint semmilyen ikonográfiai jelentése nincs, ez mindössze a vidéki szcena egyik tipikus épületeleme; mások szerint viszont a vallásos hit jelképe, ilyenként pedig a festmény példázatos-morális diszkurzusára figyelmeztet. Mivel függőleges tengelye épp a már elbukottnak tartható első két vak férfi, illetve a még csak megingó többiek közé hasít, utalhat arra, hogy míg az első két alak már elveszett, a többiek még megmenthetők. Brueghel egyik, véleményem szerint zseniális megoldása, hogy a templom csúcsát lemetszi a kerettel, következésképp eldönthetetlen, hogy katolikus vagy protestáns templomot látunk-e, s hogy a „vak vezet világtalant” krisztusi példázata mentén értelmezett, hi-

tükben tévelygő, vak alakok katolikusok vagy épp protestánsok volnának-e. Vagyis, a képi szintaxis alapján eldönthetetlen, hogy a 16. századi vallásháborúk, a kép keletkezésének idején spanyol, azaz katolikus fennhatóságú németalföldi környezetben (ahol nem mellesleg eretnekeknek tartották és üldözték a protestánsokat), Brueghel valóban antikatólikus reprezentációt festett-e meg, ahogyan azt néhányan vélik, vagy inkább Sedlmayrnek lehet igaza, aki a kép jelentéseit — legalábbis részben — ennél egyetemesebb síkra emeli.

Mint a fentiekben említettem, Williams ekphraszisa mintegy mellékszereplőként alkalmazza a templomot, s a vakokra, illetve sorsukra fekteti a hangsúlyt, Kranz kalligram-ekphraszisa viszont — vizuálisan is — az egyik főszereplővé lépteti elő. A Brueghel-festmény remedializációs folyamatainak ilyen fogásai a festmény eltérő értelmezési hagyományainak preferálásait is jelezhetik (ti. hogy a Williams-vers inkább a zsánerképszerű, a Kranz-vers viszont az allegorikus festményszerű interpretáció felé hajlik), ám ennél talán érdekfeszítőbb szemügyre vennünk azt, ahogyan a verszárlatokban bekövetkező szerencsétlenség, elveszés megértési lehetőségeit befolyásolják.

Míg szó szerinti értelemben véve mindössze egy épület elhagyását jelölik, addig metaforikusan mind a „hátrahagyva a templomot balra”, mind pedig a „templomot kutyába sem véve” fordítói megoldás a „templomtól” (azaz az Istenben való hittől vagy valamelyik vallási irányzattól) való elfordulást vagy a hitbeli eltévelyedést jelölheti; a „kutyába sem véve” a tudomásul nem vétel vagy a tévelygés szándékosságát is magában rejti. Ha a metaforikus olvasati lehetőséget részesítjük előnyben, akkor a Kranz-vers két, tipográfiaileg elkülönített szövegrésze közti viszony alapján a bukás, a „feneketlen zuhanás” indokál és magyarázatául a *Brueghels Blinde/Der Blindensturz* a „templomhoz” való viszonyulás milyenségét, a „templom”-tól elfordulást teszi meg. Könnyen belátható, hogy ennek az összetett szituációnak az értelmezései annak függvényében szaporodnak és szóródnak, hogy miképpen fejtjük meg a „templom” kódját: például a bukás a szó szerinti és átvitt értelmű megbotlás mellett akár pokolra jutást is jelenthet. (S vajon pontosan kikét? A katolikus vagy a protestáns tévelygőékét?)³⁴

Williams verse első látásra mintha egyáltalán nem lenne tekintettel a Brueghel-festmény allegorikus jelentéslehetőségeire. Mintha dilettáns vagy amatőr tekintet vizs-

³⁴ Röviden jegyzem meg, hogy — a szemináriumokon szerzett oktatói tapasztalataim alapján — ezek az értelmezési lehetőségek a Brueghel-festmény ismerete nélkül, mindössze a szoros ekphrasztikus-kalligrammatikus olvasás által is kitermelődnek.

latná a „vakok paraboláját” és arra jutna, hogy a „koldusok” (*beggars*) „egy lábba botorkálnak” (*stumble finally into a bog*), és ez lesz a „vesztük” (*disaster*) (azaz mocsárba tévednek, esetleg meg is fulladnak ott). Ez az ekphraszisz nem tulajdonít jelentőséget vagy akár központi súlyt a „templomnak”, viszont a verszáró „sorscsapás” / „katasztrófa” (*disaster*) szó *súlya* némileg áthangolja a vakok bukását, „lábba” tévedését. Bár a keresztény hitvilág szerinti túlvilági, örökké tartó bűnhődésről feltehetően itt nincs szó, de csoportos tragédiáról, halállal végződő bolyongásról, valamint az „elvakultság” kockázatairól annál inkább.³⁵

KONKLÚZIÓ

Mindkét vers mintegy újracsomagolja *A vakokat*, de már csak a képre rárétegződő nyelv médiuma miatt sem ártatlanul, áttetszően teszik ezt. Mindkét verset a hipermediáció eseteiként különítettem el, lényegi eltérésük azonban, hogy míg Williams verse eltörli a vizuális médiumot (annak materiális beíródása értelmében), s csak nyelvi allúziókban őrzi nyomait, sőt a „kompozíció” önreflexív olvasati lehetősége mentén mintegy el is fojthatja a képet, addig Kranz verse a leírás általi mediatizációra egy további szűrőt, réteget vagy hordozófelületet, jelesül az írás, a szöveg képpé formálódó látványát illeszti rá, méghozzá úgy, hogy a Brueghel-festmény főbb szerkezeti megoldásainak, elemeinek „csontvázát” is elénk állítja. Kranz kalligram-ekphraszisz ötvözete olyan kevert médiumú műalkotás, amely a közvetítettség multiplikálása által Williams versénél fokozottabb, sokszorozottabb hipermediációt visz színre, s így erőteljesebben felhív a tanulmány bevezetőjében említett „ránézésre”, a képek és a szavak mediális közvetítettségének és viszonyba állásaiknak reflexív szemügyre vételére.

³⁵ Ugyan a „diadalmasan a vesztükbe” (*triumphant to disaster*) szószerkezetet az ignoranciával is magyarázhatjuk, de ez legalább ennyire összefüggésben állhat a valakit, például egy inkompetens vezért, vezetőt vakon követéssel (*to follow*) is.

HIVATKOZOTT MŰVEK

- Baker, A. D. *The Act of Seeing: Poem, Image and the Work of William Carlos Williams*. Durham: Durham University, 1982. <http://etheses.dur.ac.uk/7815/>.
- Bergmann Loizeaux, Elizabeth. *Twentieth Century Poetry and the Visual Arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- Bolter, Jay David, és Richard Grusin. „A remedializáció hálózatai.” Fordította Babarczy Katica. <http://apertura.hu/2011/tavasz/bolter-grusin>.
- . *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1999.
- Bruhn, Siglind. *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting*. Hillsdale—New York: Pendragon Press, 2000.
- Dijkstra, Bram, szerk. *A Recognizable Image: William Carlos Williams on Art and Artists*. New York: New Directions, 1978.
- Elsner, Jaś. „Seeing and Saying: A Psychoanalytic Account of Ekphrasis.” *Helios* (2004/1-2): 157-86, 175-76.
- Imdahl, Max. *Giotto: Arénafreskók*. Fordította Kerekes Amália. Budapest: Kijárat, 2003.
- Kibédi Varga Áron. „A szó-és-kép viszonyok leírásának ismérvei.” In *Kép — Fenomén — Valóság*, szerkesztette Bacsó Béla. Budapest: Kijárat, 1997.
- Kranz, Gisbert, szerk. *Das Bildgedicht: Theorie, Lexikon, Bibliographie*. I. kötet. Köln—Wien: Böhlau, 1981.
- Kukla Krisztián. *Okuláris okulás*. <http://www.c3.hu/~gond/tartalom/18-19/frakukla.html>
- Lanham, Richard A. *The Electronic Word: Democracy, Technology, and the Arts*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. London és New York: Routledge, 2001.
- Milián Orsolya. *Az ekphraszisz fikciói: Elméleti, történeti és diszciplináris átrendeződések az ekphraszisz teoretikus diszkurzusaiban*. http://doktori.bibl.u-szeged.hu/986/1/orsi_disszertacio.oldalszamokkal.pdf.
- Mitchell, William John Thomas. „Az ekphraszisz és a Másik.” Fordította Milián Orsolya. In *uő, A képek politikája: W. J. T. Mitchell válogatott írásai*, szerkesztette Szőnyi György Endre és Szauter Dóra. Szeged: JATEPress, 2008.

- . *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago—London: University of Chicago Press, 1994.
- Sándor Katalin. *Nyugtalanító írás/képek: A vizuális költészet intermedialitásáról*. Kolozsvár, Erdélyi Múzeum Egyesület, 2011.
- Stewart, Garrett. „Bookwork as Demediation.” *Critical Inquiry* (2010 tavasz): 410-57.
- Thirlwall, John C., szerk. *The Selected Letters of William Carlos Williams*. New York: New Directions, 1984.
- Williams, William Carlos. *Amerikai beszédre*. Válogatta Kodolányi Gyula, fordította Kodolányi Gyula, Orbán Ottó és Várady Szabolcs. Budapest: Európa, 1984.
- . „Brueghel-képek.” Fordította Mihálycsa Erika. <http://www.lato.ro/article.php/Brueghel-k%C3%A9pek/1011/>.
- . *Pictures from Brueghel*. New York: New Directions, 1962.
- . „The Parable of the Blind.” <http://english.emory.edu/classes/paintings&poems/blind.html>.