

ÖSSZEFOGLALÓ

Kép és textus médiumközi együttthatásának elemzése elsődlegesen – az eltérő rögzítési rendszerekből adódóan – a kifejezési műveletek határainak és sajátosságainak feltárását követeli meg. A különféle médiumok és közlési közegek összekapcsolásának gondolata alapvetően felveti a kérdést, hogy vajon képes-e, és ha igen, akkor miként képes a textus saját jelrendszere által egy másik médium megidézésére. A tanulmány az irodalmi szövegek képiséget közvetítő és vizuális befogadást lehetővé tevő, azaz a látásra vagy látványra alapozó elbeszélésmódjaira koncentrálnak, kiegészítve a verbális képmegidézések és a vizuális alkotások szóbeli leírásainak lehetőségeivel. Az első rész kép és textus viszonyának teoretikus megalapozására, kapcsolatuk feltárására vállalkozik. A kép nyelvi közvetítésének alakzatait, a hüpötüposziszt és az ekphrasziszt Csáth Géza és Kosztolányi Dezső írásai alapján mutatja be.

Kulcsszavak: intermedialitás, kép és textus, hüpötüposziszt, ekphrasziszt, Csáth Géza, Kosztolányi Dezső

САЖЕТАК

Анализа интермедијског садејства слике и текста – следствено различитим системима бележења – захтева пре свега откривање граница и специфичности поступака изражавања. Идеја повезивања различитих медија и средина саопштавања у основи поставља питање да ли текст може, и ако да, на који начин може сопственим системом знакова дочарати један други медиј. Студија је фокусирана на начине приповедања којима се у књижевним текстовима преноси сликовитост и омогућује визуелна рецепција, допуњене могућностима вербалног дочаравања слика и усмених описа визуелних дела. У првом делу сам се прихватила представљања теоријских основа односа слике и текста, као и откривања тих односа. Облике језичке интерпретације слика, хипотипозу и екфразу представљам на примерима текстова Гезе Чата и Дежеа Костолањија.

Кључне речи: интермедијско, слика и текст, хипотипоза, екфраза, Геза Чат, Деже Костолањи

ABSTRACT

The analysis of the multimedial synergy of image and text requires primarily – due to the difference in the systems of recording – the discovery of the limits and particularities of the expressive techniques of the art forms. The idea of the interconnection between the different media raises the question whether text is capable, and if so, in what ways, of evoking another medium with its own sign system. This work focuses on the narrative techniques of literary works that enable the mediation and reception of images, thus concentrating on sight and view in the narratives, complemented by the possibility of verbal evocation of images and the verbal descriptions of visual art. The first part of the work serves as the basis of the theoretical background of the relationship between image and text, presenting the figures of speech used for the verbal description of images, hypotyposis and ekphrasis, based on the works of Géza Csáth and Dezső Kosztolányi.

Keywords: intermediality, image and text, hypotyposis, ekphrasis, Géza Csáth, Dezső Kosztolányi



KÁROLY ADRIENN

Kárász Karolina Általános Iskola,
Horgos, Szerbia
karolyadrienn93@gmail.com

ÉRZÉKTERÜLETEK EGYBEMOSÓDÁSA – KÉP ÉS TEXTUS VISZONYA 1.

A klasszikus retorika két nyelvi alakzata: a hüpotüposzisz és az ekphraszisz

*Blurring of the Senses – The Relationship Between Image
and Text 1.*

*Two Figures of Speech from Classical Rhetorics:
Hypotyposis and Ekphrasis*

*Стапање чулних области – однос слике и текста 1.
Два језичка облика класичне реторике: хипотипоза
и екфраза*

A témakör tárgyalását egy olyan, valóban alapvetőnek számító kérdésfeltevés megidézésével szükséges kezdeni, amivel az irodalmi szövegek multi- és intermedialitásával foglalkozó szakirodalom olvasása közben gyakorta találkozhatunk. A következőket az amerikai irodalomkritikustól, Murray Kriegertől, valamint a magyar irodalomtörténész és -kritikustól, Visy Beatrixtól kölcsönzöm arra vonatkozólag, hogy: „képesek-e, s ha igen, miként képesek a szavak – mint önkényesen kialakított jelek – látványt megjeleníteni, azaz helyettesíteni az olyan természetes, a létezőt a maga vizualitásával ábrázolni képes jeleket, amilyenek például az ecsetvonások. A szavak kétségtelenül alkalmasak annak kifejezésére, ami a dolgok látható, lefesthető felszíne mögött meghúzódik – de valóban képesek-e festőivé válni mondjuk a költeményben?” (Krieger, 1995: 41–42). Illetve „a nyelv saját eszközeivel, működés módjával képes-e az olvasóban előidézni a vizuális látványt, képes-e a képet utánozni, megjeleníteni, megidézni, a néma képnek hangot adni, a halláson keresztül láthatóvá tenni, láttatni azt” (Visy, 2017: 487)? De mielőtt megkísérelnék választ adni a feltett, tartalmukban érzékelhetően ekvivalens feleletet váró kérdésekre,¹ megemlíteném a képiség irodalmi problematikáját vizsgáló elméletek megalapozásában részt vevő négy, igencsak kimagasló művészet- és irodalomtörténész nevét, akik munkássága támpontul szolgál a tárgyalt jelenségek értelmezéséhez. Gottfried Boehm és Helmut

¹ Gottfried Boehm egy általánosabb szinten folyó, filozófiai vitát emleget *A képleírás* című tanulmányában, mely lényegében arról folyt, hogy a leírások képesek-e, illetve mennyire képesek behatolni egy dolog lényegébe (Boehm, 1998: 21).

Pfotenhauer szerzőpáros², W. J. T. Mitchell³, valamint Murray Krieger⁴ voltak e terület igazi úttörői, akik a 20. század végén megjelentetett tanulmánygyűjteményeikben nemcsak a különböző művészeti ágak összehasonlító elemzésével kapcsolatos elgondolásait (az ekphraszisz történeti típusai, a vizuális képek tömeges megjelenése, a *pictorial turn* és az *iconic turn* fogalma, a metakép és képszöveg közötti különbségek stb.), hanem az egyes művészeti ágakhoz, főképp a vizuális kultúrához kapcsolható, tipikus hordozó műveken belül tapasztalható interakciójának az elméletét is megalapozták (Varga, 2003: 202). Murray Krieger és W. J. T. Mitchell alapvetően két eltérő narratíva felől közelíti meg a kép verbális művészetekben betöltött szerepét. Krieger a verbális és vizuális kölcsönös, egymást kiegészítő jellegét hangsúlyozza, „amelyben a szolgálai utánczás helyett a verbális médium a képzelet dinamizmusának többlettel felruházva olvasztja magába a képit”. Vele ellentétben Mitchell inkább a művészettörténet és irodalom, valamint a médiaelméletek kölcsönhatásából létrejövő művészetek közötti szempontrendszer felől beszél el kép és szó viszonyát (Varga, 2004: 17–19). „Mitchell a reprezentáció heterogenitását állítja előtérbe, elméletében a műalkotás medialitásának vizsgálata az elsődleges: úgy véli, hogy a képek és a szövegek interakciója konstitutív a reprezentációt tekintve; minden média kevert média, minden reprezentáció heterogén, és nem purifikálhatók a reprezentációs módok, azaz, a kép tiszta képisége és a szó tiszta verbalitása nem elérhető, mint ahogy azt a klasszikus modernizmus célozta. Minden média különböző kódokat kever: diszkurzív konvenciót, csatornákat, szenzoriális és kognitív modelleket” – foglalja össze Mitchell tézisét Varga Tünde *Képszövegek* című írásában (Varga, 2003: 203). Viszont mindkét művészettörténész a textuálisan olvasható képek egyik aspektusaként, a nyelv képpé alakulásának lehetőségét az ekphraszisz tradícióján keresztül vizsgálja, mely rövid kitérőről vissza is kapcsolhatunk Krieger és Visy előzőleg felvázolt, az ekphraszisz elméletének problémakörére mutató kérdéséhez. Rögtön érdemes leszögezni, hogy a kép nyelvi közvetítésére a klasszikus retorika két nyelvi alakzatot különböztet meg: a hüpotüposziszt és az ekphrasziszt. Mivel történetük egészen visszanyúl az antik időkbe, ezért szerepüket célravezető leszűkíteni az irodalmi ábrázolásokban, illetve a képleírásokban játszott rendeltetésükre.

A hüpotüposzisz definiálása egyszerűbb feladatnak bizonyul, mely Kibédi Varga Áron szavait idézve a következőképp foglalható össze: a hüpotüposzisz „szándéka szerint láthatóvá tesz” (Kibédi Varga, 1997b: 137). Füzi Izabella és Török Ervin ezen ismeretközlési alakzat jellemzőit a *Verbális és vizuális intermedialitás: törés, fordítás vagy párbeszéd?* című írásukban szintén Kibédi Varga Áron meghatározásaira támaszkodva összegzik. „Jellemzője, hogy – mint a beszédet – egy személyhez intézik, aki a nézőt/hallgatót helyettesíti. A hüpotüposzisz a narratíva egy hangsúlyos pontján fordul elő. Amikor a narratíva

² Boehm, Gottfried – Pfotenhauer, Helmut (1995): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München: Wilhelm Fink Verlag.

³ Mitchell, W. J. T (1994): *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: The University of Chicago Press.

⁴ Krieger, Murray (1991): *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore – London: John Hopkins University Press.

krízisponthoz ér, ezen alakzat révén a narrátor – azáltal, hogy a közönséghez fordul – mintegy megszakítja a történet elbeszélését, hogy az így megállított képnél a hallgatóság elidőzhessen. [...] a narratív szünet egy fajtájának számít: míg az elmondás ideje végtelenül megnő, a történet ideje teljességgel állni látszik” – olvashatjuk a szerzőpárostól (Kibédi Varga, 1997b: 139; idézi Füzi–Török, 2006). A hüpotüposzisz tehát a narratív formák közül a *digressio* egy fajtájaként tűnik fel, melyre Visy Beatrix a *Fénykép és szöveg, fénykép az irodalomban – elméleti közelítések* tanulmányában mutat rá (Visy, 2017: 486). A történet képpé dermedése és a narratív idő megállítása érzelmi reakciót vált ki, melynek köszönhetően a „történekek panoptikumká alakulnak”. „A hüpotüposzisz által megmutatott ezek szerint zárványt hoz létre az időben; ezáltal hatásossága nem a narratív szegmentációból, hanem éppen ellenkezőleg, egy emlékezetes konfigurációnak a felmutatásából ered, amelyhez mindig már csak visszatérni lehet. Ugyanakkor meghatározása szerint ez az alakzat »aktualizálk«: egy olyan pillanatot fest le, amely mindig most van. Elevelensége nem egy történeti időpillanatra való rámutatásból ered, hanem a felidézett pillanatra mutat rá olyanként, mint amely éppen most zajlik, és amely ebből következően minden lehetséges »itt és most« pillanatban és ugyanakkor sohasem történik meg” (Kibédi Varga, 1997b: 139–140; idézi Füzi–Török, 2006). Az ismeretközlés ezen alakzatát figyelhetjük meg Csáth Géza *Jolán* című novellájának elején, melyben a befogadás során a hősnő verbális megformálása festői, konkrétan a szecesszió stílusára jellemző képi látványt kelt: „Gyermekkorom egyik legtisztább emléke: Jolánnak, a latintanárnok lányának alakja. Mi, én és Telkes Pali, mindig őt tartottuk a legszebb lánynak az egész városban, és ezt hirdettük is. [...] Magas termetű, nyúlánk lány volt. Többnyire piros vagy rózsaszínű empire ruhákat viselt. Ha az ember látta, mindig azt kellett gondolnia: milyen forró lehet a ruha alatt a test. / A mozdulataiban valami úriás bágyadság volt – és szőke, selymes hajának finom illatát mindig lehetett érezni. Sokszor beszélgettünk erről Telkes Palival, aki akkor a legjobb barátom volt. Hogy mért szép egyik lány, és mért nem a másik. Fölfedeztük például, hogy Jolánnak azért volt olyan szép a nagy, sötétszürke szeme, mert a szeme alatt, a fehér bőrből, két hamvas-lilaszínű karika kanyarodott. Ez adta arcának azt a különös, bánatos és mégis kedves kifejezést” (Csáth, 1994: 15–16). „Az irodalmi művek a korabeli filozófiai, művészeti és társzművészetek újdonságait integrálják, s ez számtalan tartalmi és formai jellemzőben nyilvánul meg” – fogalmazza meg Ajtay-Horváth Magda *A szecesszió stílusjegyei a századforduló magyar és angol irodalmában* című kötetében a kultúrelmény irodalmi művek stílusalakító tényezővé való válásáról (Ajtay-Horváth, 2001). A szemléltetett esetben az elbeszélés leírásba⁵ fordulása során a századfordulón divatos szecesszió irányzatának különösképp színekre és illatokra vonatkozó jegyei, valamint a női alakok ábrázolásának sajátosságai mutatkoznak meg a vizualitás hatása intenzitásának növelésével. Ezzel szemben a novelláskötet másik írásában, a *Torban* naturalista képi látvány tárul az olvasó elé a kezdőkép mondatai által: „A téli éjszakának vége volt... és messze, a fekete

⁵ „A leírások esetében [...] az történik, hogy a történet ideje megszakad és megdermed. Az események megtorpannak, jóllehet az olvasás vagy az elbeszélés ideje folyamatos, és mi úgy tekintünk a karakterekre, a helyszín részleteire, akár egy élőképre” (Chatman, 2006).

háztömegeken túl: ott, ahol a mező homályos vonalban végződik – egy szürke csik jelent meg az ég alján. Fönn még a csillagok pislogtak. És lenn a házak között, a mély, árnyékta-
lan sötétségben, ahol az alvó emberek lélegzése hallatszott, még semmit se tudtak arról a
szürke csikről” (Csáth, 1994: 7). De ugyancsak megemlíthető e szempontból Kosztolányi
Dezső *Miklóska* novellája is, mellyel kapcsolatban Érfalvy Livia hívja fel a figyelmet a lát-
vány narrációban játszott, kitüntetett szerepére. Elemzése szerint az írás elején a narrátor
az apa és fia jellemzésekor olyan külső tulajdonságokat emel ki, melyek egy szoborcsoport
látványát keltik, míg a lefestett körülmények festményszerűen idéződnek meg: „Azon a
szőnyegen, mely csaknem az egész szobát terítette, két férfi hempergett. / Az egyik 175
centiméter hosszú, vállas, tagbaszakadt, szőke, a másik alig 84 centiméter, hasonló hozzá,
arányokban és vonásokban. Egy harmincöt éves meg egy két és fél éves ember, az apja meg
a fia: Miklós meg Miklóska. / Miklóska az apja száját akarta felfeszíteni, hogy megnézzé,
mi van benne. Mind a ketten nevettek a boldog, érett nyárban, mely előntötte a szobákat
és aranyfüsttel vonta be még a sarkokban álló homályos tárgyakat is. Körülöttük a szőnye-
gen játékok” (Kosztolányi, 1965: 379). „A magasság megadása centiméterben, az arányok
és vonások leírása olyan jellemzési módszer, mely egy szobor vagy látványkép esetében
indokolt, míg a közös játék, a birkózás, valamint a gyilkosság leírása egy festménysorozat
megjelenítéséhez hasonlít. A szobában álló homályos tárgyakat előntő napfény, a szőnye-
gen szanaszét heverő játékok, az összeszoruló, majd szétnyíló ajkak látványa erős képiséget
közvetít. Ezt erősíti a vizuális befogadást kifejező igék megjelenése is” – szól Érfalvynak
a kiragadott szövegrészletre vonatkozó elemzése, melyet követően rámutat arra, hogy az
elbeszélés további részeiben mind a festmény, mind a szobor megjelenik az apát ábrázoló
olajkép és az iskolai folyosó szekrényében álló Akhillész-szobor formájában (Érfalvy, 2012:
40). A novellában tapasztalt látásra és látványra alapozott „képi” elbeszélésmód a befogadó
számára egyidejűleg működésbe hozza az olvasás vizuális és narratív módját is, melyben
„a látvány és a kimondott szó közötti feszültség a szubjektum önértelmezési kísérletét új
mozzanattal bővíti” (Érfalvy, 2012: 42–43).

Áttérve a klasszikus retorika másik nyelvi alakzatára, az ekphrasziszra, aminek meg-
határozása esetében rögtön nehézségekbe ütközünk az irodalmi besorolás tekintetében.
Visy Beatrix műfajként (műnemként) vagy „inkább alakzatként, trópusként, vagy éppen
a narratív megnyilvánulásmódok egyik fajtájaként” közelíti meg (Visy, 2017: 485–486).
Gottfried Boehm szintén műfajként, a valóság leírásának egyik lehetséges alakzata-
ként kezeli. Kibédi Varga Áron konkrétan fogalmaz, s intertextuális és parazita
metaműfajként jellemzi, amely valamely más művészi formához kötődik (Kibédi Varga,
1997b: 139). „Kép és szó viszonyát a verbális és a vizuális, kép és szó keresztmetszete-
ben elhelyezkedő trópus, az ekphraszisz fogalmával is leírhatjuk” – teszi megállapítását
Varga Tünde irodalomtörténetés a *Képtelen képzelet: kép és képzelőerő az ekphraszisz tró-
pusában* című írásában, majd arra hívja fel a figyelmet, hogy e trópus egyaránt sorolják
a poétikai vagy retorikai eszközökhöz, ugyanakkor műfajként is emlegetik, azonban
sokkal eredményesebb a narráción belül betöltött szerepe és működése alapján megha-
tározni (Varga, 2004: 13).

Az ekphraszisz korai, a hellenisztikus retorika által adott jelentése még teljesen korlátlannak számított: a kifejezéssel a legáltalánosabban szinte bármilyen valóságos dolog (táj, város, épület, személy stb.) vagy műtárgy verbális leírását jelölték.⁶ Bármilyen is volt az akár szóbeli beszédben, akár költészetben leírni kívánt tárgy, az ekphraszisz következetesen magával hordozta azt a nyelvi eljárást, szabályt, ami a részletekben való tobzódásra és a reprezentáció elevenségére ösztönzött (Krieger, 2017: 506–507). Viszont az alakzat tárgyai a kifejezés használat-történetében tovább differenciálódtak a valóban létező képzőművészeti alkotásokra, valamint csak az író fantáziájának termékeire (Szajbély, 2008b: 126). Az ekphraszisz a mai irodalom területén való megmutatkozásának meghatározására több irodalomtörténész és -kritikus is vállalkozott. A Leo Spitzer által adott szűk értelmezés már olyan irodalmi műfajként, vagy legalábbis toposzként kezeli, amely szavakkal próbálja imitálni a képzőművészeti alkotásokat (Krieger, 2017: 506). Visy olyan képleírás-ként definiálja, amely „egy képi tartalom nyelvi közvetítését kísérel meg” (Visy, 2017: 485). Kibédi Varga megfogalmazásában pedig olyan pontos leírást foglal magába, „amely bizonyos mértékig a festmény felidézésére és helyettesítésére” szolgál (Kibédi Varga, 1997a: 311). Kiváló szemléltetője e retorikai alakzatnak Kosztolányi Dezső *Képek a képekről* című, a *Pesti Hírlap* 1935. március 31-ei számában megjelent publicisztikai írása, melynek kezdő soraiban a művészetek közötti határátlépés kérdése is felvetődik. „Lehet-e reneszánsz palotát elfütyülni? Lehet-e táncmozdulatokkal jellemezni egy tájképet? Lehet-e egy szobrot megzenésíteni? Lehet-e egy költeményből házat építeni? Lehet-e néhány festékfoltot regénnyé változtatni? / Mindezt már megkísérelték, több-kevesebb sikerrel. Egyik művészet utánozni próbálta a másikat, úgy, hogy a maga eszközeivel kiegészítette, pótolta, tóditotta, amit máshonnan kapott” – vezeti fel gondolatait Kosztolányi cikkében, majd a kép szövegbe való átfordítására tesz kísérletet (Kosztolányi, 1974). A folytatásban az írás apropójáról is vall, mely egy saját élményéhez kötődik, amikor társaságában azzal szórakoztak, hogy megpróbáltak öt festményt, a szakkifejezéseket mellőzve, szavakkal lefesteni. Ekphrasziszaihoz Jan Vermeer van Delft *Leányfő*⁷ (1. ábra), El Greco *Mater Dolorosa* (2. ábra), Hans Holbein VIII. *Henrik* (3. ábra), Edgar Degas *Balettnenekar*⁸ (4. ábra) és Paul Cézanne *Őszi virágok*⁹ (5. ábra) alkotásait választotta, melyek verbális képmegidézései saját élményeinek (a festmény megtekintési helyének megnevezése, a rá gyakorolt összehatás, a „képmegidézésként” tolmácsolása) együttes kontextusában olvashatók, csakis életrajzi olvasási szintet létrehozva. E válogatás egyértelműen érzékelteti azt a körülményt, hogy Kosztolányi rendszeresen látogatta Európa nagy közgyűjteményeit. Utazásait életrajzának hiányában Szegedy-Maszák Mihály a cikkei alapján vette sorba (bővebben lásd: Szegedy-Maszák, 2010: 131).

„Minden művészet, nem csak a szóé, hanem a képzőművészet is (tranzitorikus és nem tranzitorikus művészetek), minden látszólagos szabályos rögzítettsége ellenére olvasásra van szánva” – vonja le következtetéseit Gadamer *A kép és a szó művészete* írá-

⁶ Bővebben lásd: Murray Krieger *Kép és szó, tér és idő* című összegző tanulmányában (Krieger, 2017).

⁷ A festmény valós neve *Leány gyöngy fülbevalóval*, de ismert *Turbános nő* címmel is.

⁸ A festmény valós neve *A balett operazenekara*.

⁹ Feltételezhetően a festő *A kék váza* festményére gondolhatott.

sában, mely olvasást nem az eredeti reprodukciójaként, hanem interpretációjaként értelmezi (Gadamer, 1997: 277, 282). Orosz Magdolna Ernst Osterkamp konklúziójára utalva fogalmazza meg, hogy „minden képleírás a kép értelmezését előfeltételezi, ami a benne reprezentált képi minőségekkel együtt a szemlélő hermeneutikai teljesítményét is rögzíti” (Orosz, 2003: 172). Mindezekkel kapcsolatban, Kosztolányi előzőleg idézett felvetésén túl, megfogalmazódhat bennünk a verbális leírás a vizuális alkotás értelmezését befolyásoló képességének a gondolata. Kibédi Varga Áron a fentiekre vonatkozathatóan ír arról, hogy: „A szavak [...], mihelyt képekhez társítják őket, szűkíteni látszanak az értelmezés lehetőségeit: egyértelműsítik a képet, felszámolják a jelentés többértelműségét” – majd hozzáteszi, hogy az értelmező sohasem pontos fordító, hiszen válogat és ítél, s ugyanez történik, ha egy költő egy festményről beszél vagy egy festő verset illusztrál (Kibédi Varga, 1997a: 303, 311). Kosztolányi elemzett cikkében először maga a kihívás sikerességéről nyilatkozik, s azután tér át a konkrét képek szóbeli közvetítésére: „Természetesen valamennyien zavarban voltunk. Ecsetet szerettünk volna ragadni, a kontár tudásunkkal vászonra vetíteni azt, ami bennünk él. Ez azonban tilos volt. Ennélfogva dadogtunk” (Kosztolányi, 1974). A bemutatás további részében a festményekre vonatkozó szövegrészleteket az ábrák alá mellékelem, mivel az ekphraszisz trópusában aktivizált megmutató képesség ily módon éri el legintenzívebb határfokát, s válik egyértelművé a kiemelések tárgya, melyet követően a médiumok közötti elbeszéléstechnika jellegzetességeire igyekszem rámutatni.



1. ábra: Jan Vermeer van Delft: *Leány gyöngy fülbevalóval* (1665 körül)

„Mindenekelőtt Vermeer van Delft *Leányfő-jére* gondolok, melyet utóbb láttam a hágai képtárban. Ez a kép sárga, háttere fekete. De a fő benyomás mégis a sárga, a ruha tompa sárgája, a fejkendő halványabb, kopottabb sárgája, s abból emelkedik ki a kék sapka, a nyugodt leányarc, mely előreforduló szemmel tekint reánk a múlt időből, valami végtelen nyugalommal, a nagy fekete szemével, a kissé kinyílt, kettéhasadt piros szájával, a mosoly határán, de mégse mosolyogva, tisztán, egyszerűen, egészségesen, egyáltalán nem »kedvesen«, hanem az élet komolyságával s a valóság megdönthetetlen szilárdságával. Varázsa, mely most is itt lüktet agyvelőmben és idegrendszeremben, talán annyi, hogy az egész esetlegesnek rémlik, de mégsem az” (Kosztolányi, 1974).

2. ábra: El Greco: *Mater Dolorosa* (1587–1590 körül)

„Aztán Theotokopoluszra emlékezem, akit a spanyolok El Grecónak neveznek, az ő *Mater dolorosa*-jára, a müncheni képtár fájdalmas anyájára. Hideg, sötétzöld palástjában benne van minden szépség, melyet a természet valaha összekevert erdők, tengerszemek, sziklák zöldségében. Fagyos kép ez, szinte didergő. Fátyola a kékes jégkéreghez hasonlít. Arca keskeny, orra hosszúkás, ferde tengelyű szemei felemások, csak lenn, az imára kulcsolt kezek nagyok, arányosak, áhítatosak, s az ellentét erejénél fogva jelentősen világítóak. Hétköznapian fenséges Madonna ez, a szentképek minden beállítottsága nélkül. Nem csodálkoznék, ha az újpesti villamosban találkoznék vele” (Kosztolányi, 1974).



3. ábra: Hans Holbein: *VIII. Henrik* (1536–1537 körül)

„Holbein *VIII. Henrik*-e¹⁰ is felejthetetlen élményem a római Borghese-képtárból; ez a négyszögletes titáni test a tapintható érzékiségében; ez a zsírpárnákkal bélelt, hájtömegektől duzzadó, láncokkal, pántokkal, rubinnal, zafírral felcícomázott négyszögletes mellkas, mely akkora, hogy járkalni lehetne rajta, tombolni és tornajátékokat rendezni; ez a két négyszögletes kar, mely



¹⁰ Hans Holbein munkássága nyomán három, VIII. Henriket ábrázoló festmény maradt fenn:

· *VIII. Henrik* (1534–1536 körül) https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/04/Henry_VIII_of_England%2C_by_Hans_Holbein.jpg (2022. 11. 10.);

· *VIII. Henrik* (1536–1537 körül) (3. ábra);

· *VIII. Henrik arcképe* (1540 körül) https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Holbein_Henry_VIII_of_England.jpg#/media/File:Holbein_Henry_VIII_of_England.jpg (2022. 11. 10.).

barna brokátoktól puffad; ez a négyszögletes arc a barna bajszával, a barna szakállával és sötétbarna szemével, melyben elszánt és öntudatos élvezetvágy van, rejtélyesen és megfeyt-
hetetlenül a máglyák visszaverődő fényével; ez az egész ember, Luther és a pápa ellensége, ifjak és nők, feleségek és barátok hóhérolója; ez a shakespeare-i hőssel egyívású festői jellem; ez a »darab szalonna aranyba foglalva«; ez a diadalmas hús és konok életakarát; ez a felséges sertés, aki olyan történelmi disznótort rendez, melynek áldozatai a felebarátjai; ez a kép, mely egyben a legmélyebb hódolat és a leglázítóbb felségsértés” (Kosztolányi, 1974).



4. ábra: Edgar Degas: *A balett operazene-kara* (1872)

„Degas *Balettzenekar*-át is felhozom, mellyel a frankfurti képtárban ismerkedtem meg; lenn a három zenészt, a két barna fiatal s a harmadikat, a meghatóan őszet, a hegedűk szelíd nyakára hajolva; fenn pedig a táncosnőket, mint egy zenei kikeletet, fehér ruhában, rózsaszín koszorúkkal, a vízzöld fák háttérben” (Kosztolányi, 1974).



5. ábra: Paul Cézanne: *A kék váza* (1885–1887 körül)

„Utoljára hagyom Cézanne festményét, a párizsi Louvre-ból, az *Őszi virágok*-at, abban az örökkévaló kék kancsóban, a rózsaszínt, a fehérét, a sárgát és lilát, a targallyakkal; azokat a virágokat, melyeket a művész oly sokáig tanulmányozott, hogy közben elhervadtak, mintha modelljei, akiket fiatalkorukban kezdet volt festeni, megöregedtek és összeráncosodtak volna, úgy, hogy mesterséges virágokat kellett készítenie viaszból, és azokat figyelte fürkész, nem ernyedő bizalmatlansággal, hogy ne csak afféle szétcsepegő, regényes csendéletet lásson, hanem belehatoljon a szirmok és a levelek leglényegébe, az isteni és mámorító valóságba. Igen, barátaim, ezek az úgynevezett »el nem hervadó virágok«” (Kosztolányi, 1974).

Vermeer van Delft és El Greco festményének leírásában valóban érezhető a Kosztolányi által emlegetett „dadogás”, a leírónak a kép elemeinek, az ábrázolt személyeknek a minél pontosabb átadására való koncentrációja. Kompozícióelemzései csupán néhány mondattal vázolják fel a bemutatás tárgyának összbenyomásait, melyekben különös figyelemmel tér ki az alapvető ingernek számító színek érzékeltetésére. A képek egyes elemeinek elemzésével és felsorolásával kapcsolatban Orosz Magdolna „*Az elbeszélés fonala*” című, a kép és a képiség elbeszélésének elméleti kérdéseivel foglalkozó kötetének *Festményleírások mint képleírások* fejezetében elmondja, hogy azok ugyanúgy a festmény hatásmechanizmusának a felfedését szolgálják. „Leírják a kompozíciót, az alakokat, az összbenyomást, a színeket, a fényhatásokat és a kép felépítését, s e leírást értékelő megállapításokkal (határtalan/korlátozott) kapcsolják össze” (Orosz, 2003: 166). A VIII. Henrik verbális bemutatásánál konstatálható, hogy Kosztolányit „megihleti” az angol király alakja, aki személyiségének, történetének ismeretében szólal meg, s képolvasata már nem mindössze a monumentális olajfestményen látottak ismertetésére szorítkozik. Ezzel szemben Degas alkotása esetében csak a képen látható figurákat sorolja fel, nem törődve a szöveg által képződő látvány részletezésével. A legérdekesebbnek talán az utolsó, Cézanne festményének szóbeli illusztrálása minősíthető, melyben az alkotási folyamat lehetséges változatát is felvázolja.

Orosz Magdolna a fikción kívüli képek referenciája kapcsán utal arra, hogy egy konkrét kép vagy festmény megidézéséhez elegendőnek minősül egy-egy jellegzetes tulajdonság, például a festő technikájának, strukturális vagy stilisztikai jellemzőinek a megragadása, a kép egyes részleteire irányuló említés is (Orosz, 2003: 175–177, 185). Kosztolányi sem törekszik a kompozíciók minden részletének bemutatására, hanem válogat azok között. E játékos, izgalmas kísérlet eredményességét – melyet publicisztikai írásként is feljegyzésre méltónak talált – végül a következő összeggel zárja: „Így beszéltünk, hebegtünk, ötlöttünk-hatoltunk mindnyájan. Majd elfogott bennünket valami ámulat. Egyszerre azt éreztük, hogy olyan kincseket hordozunk lelkünkben, melyekről eddig nem is tudtunk. Néhány festéckapacka, néhány vászonrongy a világ különböző tájain szervesen és önállóan éli bennünk a maga egyéni életét. Ezeket a színeket akkor is látjuk, ha már régen megvakultunk, amint Bachot akkor is halljuk, ha már régen megsiketültünk, s csak öntudatunk végleges kilobbanásával szűnnek meg. Amikor a játék után megsimogattuk káprázó homlokunkat, úgy tetszett, hogy koponyánk színes kolibrík kalitkája” (Kosztolányi, 1974).

Az ekphraszisz tehát a vizuális művek szóbeli leírására alkalmazzák, mely egy feltehetően néma képnek ad hangot azáltal, hogy megpróbálja tárgyát utánozni vagy megjeleníteni (Varga, 2004: 13). Szajbély Mihály a képiség és a képszerű látásmód problematikájának vonatkozásában hozza szóba, hogy a viszonyok, az arányok és a távolságok könnyebben rögzíthetők egy vizuális reprodukció vagy vázlat segítségével, mely aztán a szavakkal való leíráshoz is szolgálhat segédeszközzül. Viszont egy jól sikerült ekphraszisz többet nyújthat, mivel érzékeltetheti a technikai reprodukálhatatlant: a mű auráját is (Szajbély, 2008a: 14). Az imitáció valóságkeltő normájának köszönhetően olyan intenzív tapasztalatokat adhat, amelyekben az olvasó közvetlenül együtt mozoghat az ábrázolt tényekkel, s a nyelv megmutató képességét aktiválva a hallgatót nézővé teheti (Boehm, 1998: 31–32). Így ez az eljá-

rás a hüpotüposzisszal szemben nem az elbeszélés egy bizonyos pontjára irányul, hanem valóságos vagy képzelt képek nyelvi tolmácsolását célozza (Füzi–Török, 2006). Nem tekinthető egyszerűen *digression*nak, azaz az elbeszélés menete ideiglenes felfüggesztőjének, hanem inkább a hagyományos leíró részekről eltérő, az elbeszélés megtorpanásán túl önálló narratív szintet, a narratív beágyazás esetét létre hozó alakzatnak (Visy, 2017: 486–487).

Összegzésként megállapítható, hogy a képeket képesek vagyunk olvasni, értelmezni, s ezáltal befogadni, ezért ezzel párhuzamban a szövegeket is képesek vagyunk képpé alakítani, vizuálisan befogadni, azaz képpé transzformálni. A kép és szöveg vizsgálatának közös eszköze a nyelv, mely médiumokhoz hasonlóképp viszonyul a befogadó, különbség csak az érzékszerveink befogadói képességében mutatkozik meg (Crnković, 2015: 119–120). „A képek ábrázolásmódusai elsődlegesen a szem észlelési terében tárulnak fel, egészen más szabályokat követnek, mint a beszélt vagy írott nyelv kifejezésmódjai. [...] A leírásnak többet kell tennie, mint újra-verbalizálnia a képben rejlő nyelvi tartalmakat, hiszen jelekkel teli vizuális területtel van dolga, és ezeket akarva-akaratlan egymás után, de ugyanakkor egyszerre is érzékeli az ember” – írja Gottfried Boehm a kép és nyelv határairól (Boehm, 1998: 26). Vélekedése szerint a leggondosabb részletes lista mindarról, ami a képen található, még távolról sem minősíthető a kép leírásának. A sikerült leírásnak kettős követelménynek kell eleget tennie: el kell mondania, hogy „mi van” rajta és az „hogyan hat”. Ezáltal a kép nem pusztán felismerhetővé válik, hanem többlettel fog rendelkezni (Boehm, 1998: 35). Murray Krieger mindezekből eredően a képzőművészettel szemben a szavakkal való festés magasabbrendűsége mellett foglal állást, mivel a verbális képleírás azt is lehetővé teszi, hogy egyidejűleg kerüljön ábrázolásra a műalkotás és a műalkotás tárgyául szolgáló valóság is (Szajbély, 2008b: 127).

A verbális és a vizuális művészet kapcsolatának teoretikus megalapozásán túllépve, a tanulmány második részében Csáth Géza, Kosztolányi Dezső és Milkó Izidor prózai szövegei által megképződő látványvilág: a verbális láttatás, képfelidézés és képleírás eseteinek ismertetésével, illetve interpretációs problémáival foglalkozom.

Felhasznált irodalom

- Ajtay-Horváth Magda (2001): *A szecesszió stílusjegyei a századforduló magyar és angol irodalmában*. Kolozsvár: Erdélyi Múzeum-Egyesület. <http://mek.niif.hu/03900/03917/03917.htm> (2022. 11. 10.).
- Boehm, Gottfried (1998): A képleírás. A kép és a nyelv határaitól. Fordította: Rózsahegyi Edit. In: Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák I. Képleírás, képi elbeszélés*. Budapest: Kijárat Kiadó, 19–36.
- Chatman, Seymour (2006): Amire a regény képes, de a film nem (és fordítva). Ford. Sággy Miklós. In: Füzi Izabella (szerk.): *Vizuális és irodalmi narráció. Szöveggyűjtemény*. Elektronikus kiadás. <http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%E1lis%20%E9s%20irodalmi%20narr%E1ci%F3%20%28E%29/szovegyujtemeny/chatman/index.html> (2022. 11. 10.).
- Crnković Gábor (2015): Medialitás – intermedialitás – látványszövedékek. In: *A Monarchia-irodalom sztereotípiáinak továbbírásai és kultúráközisége a kortárs vajdasági magyar novellairodalomban*. Doktori értekezés. Kézirat. Újvidék.
- Csáth Géza (1994): *Mesék, amelyek rosszul végződnek. Összegyűjtött novellák*. Szerkesztette és sajtó alá rendezte: Szajbély Mihály. Budapest: Magvető Könyvkiadó.
- Érfalvy Livia (2012): *Kosztolányi írásművészete*. Veszprém: Iskolakultúra.
- Füzi Izabella–Török Bálint (2006): *Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe*. Szeged. Elektronikus kiadás. [http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%E1lis%20%E9s%20irodalmi%20narr%E1ci%F3%20\(E\)/tankonyv/tartalom.html](http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%E1lis%20%E9s%20irodalmi%20narr%E1ci%F3%20(E)/tankonyv/tartalom.html) (2022. 11. 10.).
- Gadamer, Hans-Georg (1997): A kép és a szó művészete. Ford. Hegyessy Mária. In: Bacsó Béla (szerk.): *Kép – fenomén – valóság*. Budapest: Kijárat Kiadó, 274–284.
- Kibédi Varga Áron (1997a): A szó-és-kép viszonyok leírásának ismérvei. Ford. Somlyó Bálint. In: Bacsó Béla (szerk.): *Kép – fenomén – valóság*. Budapest: Kijárat Kiadó, 300–320.
- Kibédi Varga Áron (1997b): A realizmus alakzatai (Zeuxistól Warholig). In: Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei IV*. Pécs: Jelenkor.
- Kosztolányi Dezső (1965): *Kosztolányi Dezső elbeszélései*. Sajtó alá rendezte: Réz Pál. Budapest: Magyar Helikon.
- Kosztolányi Dezső (1974): *Sötét bújócska. Hírlapi cikkek 1933–1936*. Sajtó alá rendezte: Réz Pál. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.
- Krieger, Murray (1995): Das Problem des Ekphrasis. In: Boehm, Gottfried – Pfothner, Helmut: *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München: Wilhelm Fink Verlag, 41–58.

- Krieger, Murray (2017): Kép és szó, tér és idő. Az ekphraszisz témája iránti lelkesedés – és elkeseredés. Ford. Milián Orsolya. *Helikon – Irodalom- és Kultúratudományi Szemle, Fotográfia és irodalom*, 63 (4): 501–525.
- Orosz Magdolna (2003): Kép és képiség az elbeszélő diszkurzusban. In *Az elbeszélés formala. Narráció, intertextualitás, intermedialitás*. Budapest: Gondolat Kiadó Kör, 145–201.
- Szajbély Mihály (2008a): *Intermediális randevúk a 19. században*. Pécs: Pécsi Tudományegyetem Irodalomtörténeti Tanszékei – Pro Pannonia Kiadó Alapítvány.
- Szajbély Mihály (2008b): Asbóth, az Álmodó álmodója és (most) Wim Wenders. In: Hózsa Éva – Samu János Vilmos (szerk.): *Szakadás(köz)vetítések. Irodalom és medialitás*. Újvidék – Szabadka: Forum Könyvkiadó – Újvidéki Egyetem, Magyar Tannyelvű Tanítóképző Kar, 119–127.
- Szegedy-Maszák Mihály (2010): *Kosztolányi Dezső*. Budapest: Kalligram Kiadó.
- Varga Tünde (2003): Képszövegek. W. J. T. Mitchell: *Picture Theory*. In: Kulcsár Szabó Ernő – Szirák Péter (szerk.): *Történelem, kultúra, medialitás*. Budapest: Balassi Kiadó, 202–210.
- Varga Tünde (2004): Képtelen képzelet: kép és képzelőerő az ekphraszisz trópusában. In: Jenei Éva – Szegedy-Maszák Mihály (szerk.): *(Tév)eszmék bűvölete*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 11–36.
- Visy Beatrix (2017): Fénykép és szöveg, fénykép az irodalomban – elméleti közelítések. *Helikon – Irodalom- és Kultúratudományi Szemle, Fotográfia és irodalom*, 63 (4): 463–500.

