

A szó-és-kép viszonyok leírásának ismérvei

Sok és egyre növekvő számú tanulmány foglalkozik a szó-és-kép viszonyok kérdésével, de mindeddig kevés kísérlet történt annak tisztázására, milyen általános problémák húzódnak az effajta kutatás mögött. Én legalább két ilyen központi problémát látok, egy módszertanit és egy rendszertanit. Az előbbi arra vonatkozik, hogy mennyiben jogosult nyelvi és képi artefaktumokat egymás mellé állítani, vagy az egyik területen alkalmazott módszereket a másikra átvinni, vagyis kritikai nyelvhasználatunk jelentésének azonosságára vagy különbségére, amikor azt egyidejűleg vagy külön-külön mindkét területen alkalmazzuk, és így tovább.¹ A módszertani megközelítés jól megválasztott kiindulópontot követel: Wendy Steiner (1982) az „ut pictura poesis” történeti hagyományát választja, és megkísérli azt a modern, elsősorban szemiotikus kritika fényében megvizsgálni, míg Manfred Muckenhaupt (1986) a modern nyelvészet szemszögéből vizsgálja szavak és képek összehasonlításának mostanában szokásos módszereit, Gottfried Boehm (1978, 1986) és Oskar Bätschmann (1977) pedig a modern filozófia (elsősorban esztétika és hermeneutika) szempontjából végzi el ugyanezt.

A másik általános probléma gyakorlatibb természetű. Szembesülve a szó-és-kép kutatás körébe tartozó jelenségek rettentő változatosságával, szükségünk volna néhány olyan nagyon általános kategóriára vagy címkére, amelyek segítségével világos és átfogó módon osztályozhatnánk e jelenségek összességét. Megint csak az a kérdés merül fel, melyik szempontot fogadjuk el kezdetben. Kövessük-e az irodalom- és művészettörténet hagyományos fejezeteit és osztályozzuk a tanulmányokat annak alapján, hogy a művek stílusával vagy tartalmával foglalkoznak, vagy kevert formákkal (mint a film), vagy a művésszel (pl. *Doppelbegabung*), ahogyan azt Franz Schmitt-von Mühlenfels (1981) tette? Vagy válasszunk szigorúbb módszert, mondjuk szemiotikait, vállalva persze annak kockázatát, hogy így egyes (történeti-életrajzi) kutatásterületeket kizárunk (vö. Nöth 1985, 5. fej.; Thibault-Laulan 1973; Rio 1975–76)?

A következő oldalakon néhány, a szó-és-kép viszony osztályozására szolgáló elemi, felszíni kritériumot próbálok meg elkülöníteni és leírni, saját látási és olvasási tapasztalataimból kiindulva, tehát induktív és nagyon is tapogatózó módon.

¹ Tettem már kísérletet a 17. század végén használatos poétikai és képelméletek retorikai szótárának összehasonlítására (vö. Kibédi Varga 1984, 1988)

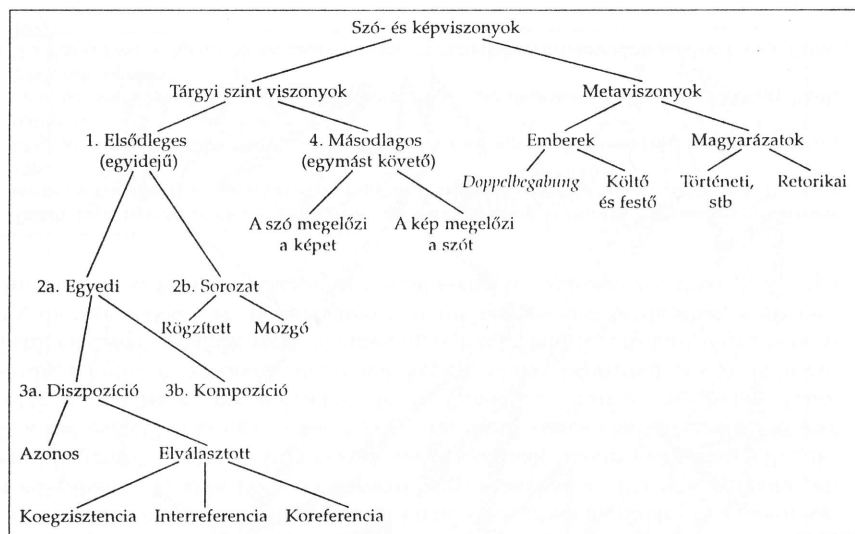
E felosztás bemutatása előtt szükség van néhány előzetes megjegyzésre:

A szó-és-kép viszonyok minden kutatójának figyelemmel kell lennie arra, hogy a dolgok eme két kategóriája közti minden összehasonlítást és analógiát kezdettől fogva veszélyeztet az a tény, hogy e kategóriák érzékszervi felfogása nem minden tekintetben „egyenlő”. Először is ott van az értékek hierarchiája: a látás és a hallás fejlettebb a többinél. Yvette Hatwell egy érdekes kísérletso-rozatban (1986) kimutatta, hogy a tapintás az információ tekintetében alá van rendelve a látásnak. Másrészt lehetséges, hogy a látás áll a hierarchia csúcán, még a hallást is megelőzve. A szó-és-kép viszonyok modern kutatásában ritkán veszik tekintetbe látás és hallás egyszerű dichotómiáját; az írás bevezetése óta a szó, egy időben vagy váltakozva, de két igencsak eltérő területhez tartozik: hallható és látható. A legtöbb modern kritikus, amikor a szó-és-kép viszonyokat tanulmányozza, nem a hallható szót és a látható képet állítja párhuzamba: valójában öntudatlanul két látható jelenséget vizsgál. Az érzékszervi különbség illúziója pusztán konvencionális, abból a tényből származik, hogy a szavakat – különösen az európai hagyományban – igencsak jellegtelen tipográfia keretében olvassuk. Olyan ez, mint amikor egy sima fehér vagy szürke falat nézve nem vesszük észre, hogy még egy ilyen érdektelen falnak is van színe.

Ennek ellenére, annak érdekében, hogy ne bonyolítsam túlságosan eme amúgy is nagyon összetett kérdést, kénytelen leszek a továbbiakban figyelmen kívül hagyni bizonyos jelenségeket. Csak a leírt szóra szorítokozom, mellőzve a hangzást; nem leszek tekintettel a színekre² és nem bocsátokozom a párhuzamok és összehasonlítások tartalmának részleteibe („ikonikus és konvencionális jelek”, egy és két dimenzió, rögzítettség, diszkurzivitás, stb.)

Ha szemügyre vesszük a modern szó-és-kép kutatás egészét, megállapíthatjuk, hogy mindenekelőtt alapvetően meg kell különböztetnünk a dolgok közötti lehetséges viszonyokat és párhuzamokat egyfelől, az eme dolgokhoz fűzött kommentárok közötti lehetséges viszonyokat és párhuzamokat pedig másfelől. „Dolgok” vizuális és szóbeli artefaktumokat értek, „kommentárokon” pedig olyan szövegeket (vagy ritkán képeket), amelyek kritikailag foglalkoznak eme artefaktumokkal. Ez a megkülönböztetés jól ismert a nyelvfilozófiából, amely elválasztja a diskurzus *tárgyi szintjét* annak *meta-szintjétől*. (lásd 1. kép) A tárgyi szinten a kutatás egymással többé-kevésbé szoros kapcsolatban álló szavakat és képeket mér össze; kapcsolatuk mértékét grammatikai fogalmakkal lehet leírni. A meta-szinten a beszéd (diskurzus) pragmatikájával találkozunk; ez a kutatás már nem kiteljesített műalkotásokkal vagy kulturális termékekkel foglalkozik, hanem a róluk szóló ítéletek és kritikai kommentárok összehasonlításával. vajon azonos szavakat használunk-e és azonos úton járunk-e el egy festmény és egy költemény értelmezése során? Sokkal nehezebbnek, talán egyenesen lehetetlennek bizonyul majd ezen a szinten is világos kritériumokat találni szigorú kategóriák megalapozásához.

² Néhány figyelemreméltó, bár rövid megjegyzés található Bensénél (1971) a színek szemiotikai értékével kapcsolatban



1. kép: A szó-és-kép viszonyok rendszertana

Viszonyok a tárgyi szinten

1. Szó és kép megjelenhetnek *egy időben és egymást követően*: ez alkotja az első megkülönböztetést. Az első esetben a befogadót egyszerre érik a képek és a szavak, nem foghatja fel őket egymástól függetlenül. Ez a helyzet az emblémával és a képregénnyel. Máskor a művészt egy már létező kép ihleti meg és ekphrasist ír, vagy pedig egy már meglévő szöveg, s ilyenkor megfesti Homérosz vagy a Biblia valamelyik jelenetét. Ebben az esetben a befogadó csak egy képet lát, az olvasó verset olvas, anélkül hogy szükségképpen érzékelné a másik részt is.

E megkülönböztetés arra utal, hogy inkább a befogadás, nem pedig az alkotás álláspontjáról kellene érvelnünk. Az egyidejű megjelenés természetesen nem jelenti azt, hogy az emblémák vagy a képregények esetében a szavak és a képek egy időben keletkeztek: tudjuk, hogy egyes esetekben nyomdászok meglévő versekhez rendeltek metszeteket, máskor meg olyan verseket, amelyek létező, adott képekhez illettek. Az alkotás felől nézve kép és szöveg mindig egymást követően jön létre, mivel azok más-más művésztől származnak,³ a befogadás szempontjából viszont jelentős különbség van az olyan kulturális termékek között, amelyek egyidejűleg kínálnak szavakat és képeket, és az olyanok között, amelyek világos módon csak az egyik területhez tartoznak, bár létüket egy, a másik területen korábban létrejött kulturális terméknek köszönhetik.

2. Következő rendszertani megkülönböztetésünk a *menyiségen* alapul: Egyetlen tárggyal van-e dolgunk, vagy több, egymással sorozatot alkotóval? Egy morá-

³ Ha egyetlen művész készíti őket, ez nem bizonyítható, szigorú egyidejűségről beszélhetünk viszont a kalligráfia és a vizuális költészet esetében.

lis kérdésről való elmélkedésre felszólító embléma vagy egy Coca-Colát kínáló plakát jól példázzák az első esetet, karikatúrasorozatok, képregények vagy valamelyik szent életének képeit és feliratokat tartalmazó templomi üvegablakok sora a másodikat. A kérdés azonban az, hogy az olvasó-néző mit fog majd a *sorozat* által megérteni. A képregények, falfestmények vagy egy kastély falára függesztett gobelinek nyilvánvalóan együttesen értelmezendők, de egyes nézők számára a kontextus hasonlósága is ugyanezzel a hatással járhat. Alciati óta a legtöbb embléma emblémakönyvekben jelent meg, hosszú emblémasorozatok tagjaként, a plakátok pedig gyakran oszlopokon tűnnek föl, más plakátok társaságában. Eme nagyon különböző esetek mindegyikében a megjelenés társadalmilag meghatározott *helye* befolyásolja az olvasó-néző döntését abban, vajon egyedinek vagy egy sorozat tagjának kíván-e tekinteni valamely tárgyat. A tárgyat szokásos helyétől elidegeníteni művészi aktus – tudjuk Duchamps ready-made-jei óta –, de ugyanez vonatkozik arra is, ha önállóvá teszünk valamit, amit eredetileg egy sorozat tagjának szántak, mint Roy Lichtenstein egyénített, festett „cartoon”-jainak az esetében.

A hely kapcsolatos a jelentéssel; az elhelyezkedés szemantikai értékkel bír. Régen felismerték már, hogy ideológiailag mennél rögzítettebb a hely, annál kevésbé kell nyíltan kimondani a tárgy jelentését és vice versa. Du Bos abbé (1719) például azt a megjegyzést tette, hogy egy „tableau de chevalet”-nek (táblakép) önállóbb jelentéssel kell rendelkeznie, tárgyának könnyebben felismerhetőnek kell lennie, mint mondjuk egy templomi falfestménynek, egyszerűen azért, mert az előbbit elvihatjuk egyik helyről a másikra.

A sorozatban megjelenő verbális-vizuális tárgyak esetében még egy további megkülönböztetést is kell tennünk. Egyeseket az olvasó-néző *rögzített*ként, másokat *mozgó*ként fog fel. A képregények részei egymás mellé rendelve, akár a templomablakok, és az olvasó-néző az, aki mozog. A rajzfilmek és más vetített tárgyak (filmek) mozgó sorozatot alkotnak, miközben a néző szeme többé-kevésbé „rögzítve” marad.

A mennyiségi kritérium nagyon érdekes általános következménnyel jár a képek értelmezése esetében, és kivált a verbális-vizuális tárgyak esetén. Az európai civilizáció a görögöktől fogva igyekszik elválasztani az *érvelést* az *elbeszéléstől*, ahol az első a racionálisan elfogadott tudás eszköze, a második pedig a meghatározatlan, általános bölcsesség forrása. A szó-és-kép viszony esetében arról van szó, hogy egy egyedi tárgy főként az első funkcióval rendelkezik, míg a sorozat inkább a másodikkal.

A festők, tudjuk a művészettörténetből, gyakran próbáltak egyetlen képpel elbeszélni valamit: a Poussintól Lessingig ívelő klasszikus vita részben azon fordul meg, vajon versenyre kell-e kelnie a térbeli művészetnek az időbelivel. A korábbi „szóbeli” tudás – az olvasó-néző könyvismerete – lerombolhatja egy kép időbeli egységét, és elbeszéléssort illeszthet bele, mint Poussin híres *Mannaszüret* című képének esetében (vö. Imdahl 1979: 196–200.). A szavak azonban, mihelyt képekhez társítják őket, szűkíteni látszanak az értelmezés lehetőségeit: egyértelműsítik a képet, felszámolják a jelentés többértelműségét. Az elbeszélések hullámszó értelmezései eltűnnek,⁴ az érvek világossabbá válnak.

⁴ A régebbi gyűjtemények, mint pl. a *Gesta Romanorum* keretszövegeinek közelebbi vizsgálata megmutatja, hogy ugyanazt a történetet nagyon eltérő mondandók alátámasztására használhatják.

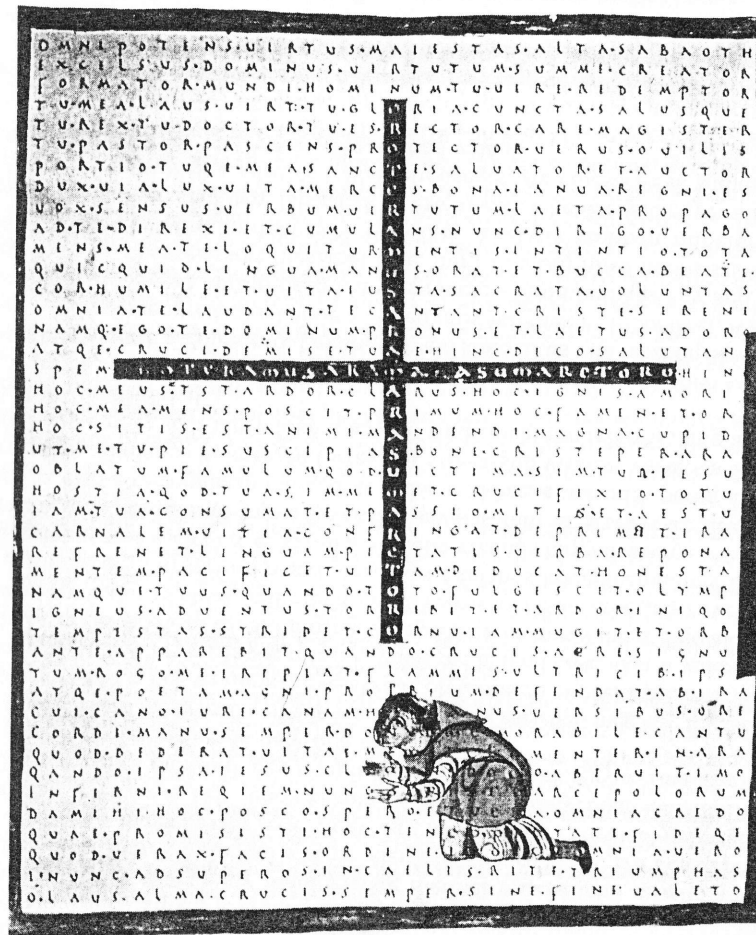
Egy egyedi tárgy, legyen az plakát vagy embléma, közvetlenül érvel. A képsorozatok viszont, akár kísérik őket szavak akár nem, arra készítetnek bennünket, hogy kizárólagosan elbeszélés-ként értelmezzük őket, mert időznünk kell előttük és követnünk kell őket.⁵ Még ha látszólag semmi sem kapcsolja össze az egymást követő képeken ábrázolt elemeket, akkor is hajlamosak vagyunk a „post hoc ergo propter hoc” tévedésébe esni, és időrendi, vagyis elbeszélő viszonyt felépíteni közöttük.

Az eddigi megjegyzések pusztán tendenciákat jelölnek; nem állítják, hogy egy egyedi kép mindig szigorúan érvelő jellegű, és azt sem, hogy egy sorozat eleve nem rendelkezik benső, rejtett állásponttal és így érveléssel sem.

Az egyedi tárgyak és a sorozatok szembeállításával megkülönböztethető funkciók a kétdimenziós műtárgyakra érvényesek. A háromdimenziós műtárgyak, például a szobrok esetében úgy tűnik, hogy a néző-értelmező döntésén múlik, érvelőnek vagy elbeszélőnek tekinti-e a művet. Ahogy Joy Kenseth (1981) rámutatott erre Bernini „Borghese szobrai” kapcsán: ha a néző úgy dönt, hogy elindul a szobor felé, majd pedig körbejárja, egy cselekvés egymást követő szakaszait tudja elkülöníteni rajta. Ha viszont a néző-értelmező egy helyben marad, a hatás sokkal inkább meggyőző jellegű lesz: a szobor érzelmeket kelt benne, ezek pedig döntésekre készítetik őt.⁶

3. Az időbeli (egyidejű vagy egymás utáni) és a mennyiségi (egyedi vagy többes) kritériumok után rátérhetünk a *formaiakra*.⁷ Leírásunk itt grammatikai kategóriák analógiáját követi.

a) Abban, amit szó-és-kép *morfológiának* szeretnék nevezni és ami a verbális-vizuális tárgyak térbeli hozzáférhetőségére vonatkozik, általános értelemben különbséget tehetünk *azonosság* és *elválasztottság* között. Az első esetében szó és kép teljesen összeolvadnak, a másodikban a két rész megkülönböztethető. Az egység kategóriáján belül további felosztást alkalmazhatunk kalligráfia és „calligramme” vagy vizuális költészet között. A *kalligráfia* szó és kép összeolvadásának legtisztább és legszélsőségesebb esete, mert benne eldönthetetlen, vajon a betű vált-e képpé vagy a kép betűvé. E jelenség társadalmi és esztétikai jelentősége valószínűleg nagyobb a latin ábécét használó kultúrán kívül, elsősorban az iszlám és a Távol-Kelet világában (l. Khatibi 1974). Az európai hagyományban a kalligráfia egyfajta „elem-idegenítő” hatással bír; a szavak megfosztatnak tisztán gyakorlati jellegüktől, a szó esztétikai tárggyá lesz. A hosszú műltra⁸ visszatekintő *vizuális költészet* esetében is teljes az összeolvadás, de az átalakulás „iránya” meghatározható: mindig a betűk és a szavak utánoznak képet, sohasem fordítva. A szó többi betűjétől elkülönített betűk szert tehetnek új, rejtett jelentésre, mint az akrosztichonban, de ugyanakkor az akrosztichon vizuális megjelenést is alkothat, mint például Hrabanus Maurus középkori verbális-vizuális kísérletezéseiben (l. 2. kép)



2. kép: Hrabanus Maurus: *Akrosztikon*

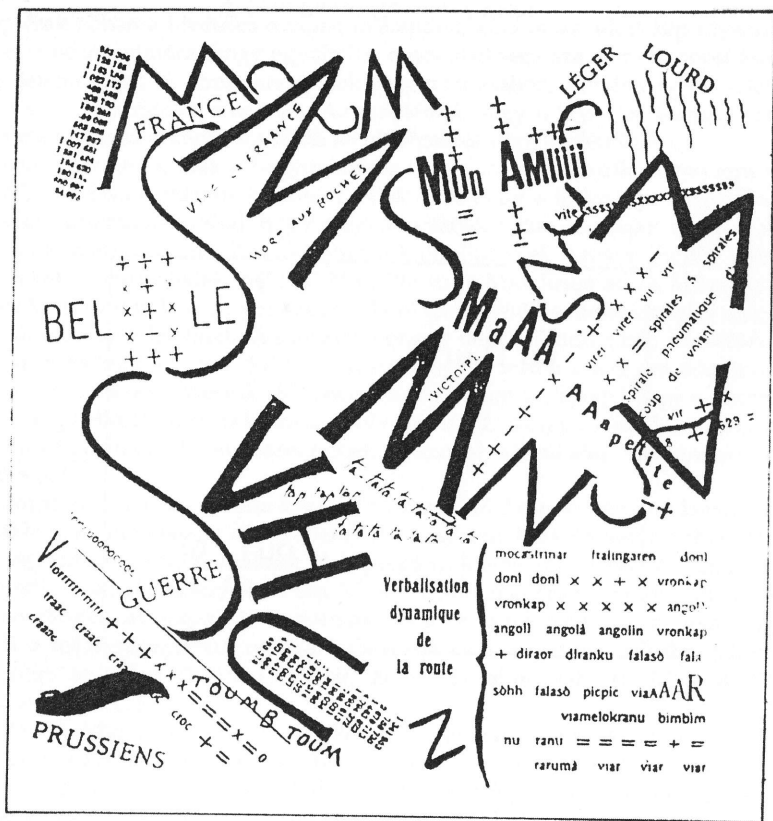
A háteret betűk alkotják, és az akrosztichon által kiválasztott betűk egy erre ráépült képet mutatnak. A modern vizuális költészet többnyire más viszonyt hoz létre: nem betűk és betűk, hanem a fehér lap és a szavak között. Apollinaire szavai aláhulló vízcepppek mozgását vagy egy tárgy kontúrjait utánozzák a lap felületén; Marinetti absztraktabb megoldása szavakat és vonalakat ötvöz katonai térképet sejtve (l. 3. kép). A régebbi idők vizuális akrosztichonjainak inkább intellektuális szerepük volt, míg a modern vizuális költészet általában közvetlenül személyes tapasztalatainkra és érzekeinkre támaszkodik.

⁵ Találhatunk persze kivételeket, de azok, úgy tűnik, mindig kulturális hagyományunk ismert elemeire vonatkoznak, például a négy erény ábrázolása négy külön képen. Vö. még Brilliant 1984.

⁶ *Meggyőzősén* a retorikai hagyománynak megfelelően egyaránt értünk racionális és érzelmi hatóerőt.

⁷ Számos kísérlet történt egy „vizuális grammatika” megalkotására. L. Dondis 1973 vagy Nöth 1985: bibliográfia

⁸ Vö. Pozzi 1981. A huszadik századot illetően, történetibb és értelmezőbb módon l. még Faust 1977.



3. kép: Marinetti: *Après la Marne, Joffre visita le front en auto*, 1919.

Mennél szorosabban egyesül szó és kép, annál bonyolultabbá válik felfogásuk vagy olvasásuk. Egy embléma vagy illusztráció esetén teljes joggal fordulunk a képtől a szöveghez és fordítva, vagy módosítjuk felváltva és rendszeresen egy verbális-vizuális tárgy felfogásának módját. A verbális és vizuális elemek teljes egysége esetén viszont nem válthatunk át az egyik felfogásmódról a másikra: valójában egyszerre kétféleképpen érzékelünk. Másként fogalmazva: egy vizuális költemény olvasása egyet jelent annak elárulásával; ha visszaállítjuk verbalitását, eltüntetjük a jelentés egyik felét. Ezzel szemben amikor egy akrosztichon szavait azután olvassuk egybe, miután már elolvastuk az egész szöveget, akkor valami fontossal gazdagíthatjuk a jelentés egészét. Amint modern vizuális költészetet akarunk olvasni, a kérdés összetettebbé válik. Szélsőséges esetben meg sem próbálhatjuk a vizuális részt a pusztá olvasással elárulni. Pierre Garnier vizuális köl-

teményei például ellenállnak az olvasásnak: a szavak nem utalnak egy bizonyos képre, csak sejtetnek valamit. (l. 4. kép)⁹

Azokban az esetekben, amikor a néző világosan elválaszthatja a szavakat a képtől, a csökkenő egység három fokozatát különböztethetjük meg: (1) Szó és kép egyazon térben *koezisztál*, mint a kereskedelmi plakátokon. Itt a kép adja a keretet, a szavak feliratként jelennek meg. (2) Szó és kép elválik egymástól, de azonos oldalon jelenik meg. *Interreferenciális* viszonyban vannak: egymásra vonatkoznak. Az emblémák, illusztrációk¹⁰ és a (másfajta) plakátok jó példát kínálnak, de festmény és címe, szöveg és illusztrációja között is interreferenciális a viszony.¹¹ (3) Szó és kép nem azonos lapon jelenik meg, de egymástól függetlenül mindketten a külvilág azonos eseményére vagy dolgára vonatkoznak. A *koreferencia* fogalma éppúgy jelölheti ugyanazon termék egymástól elválasztott vizuális és verbális reklámjainak egymáshoz való viszonyát, mint az egyazon nevezetes eseménynek (egy királyfi születésének, egy csatának, stb.) emléket állító festmények és költemények közötti viszonyt. E három különböző viszonyt a következő diagram ábrázolhatja:

koezisztencia

SZK

interreferencia

SZ K

koreferencia

SZ K

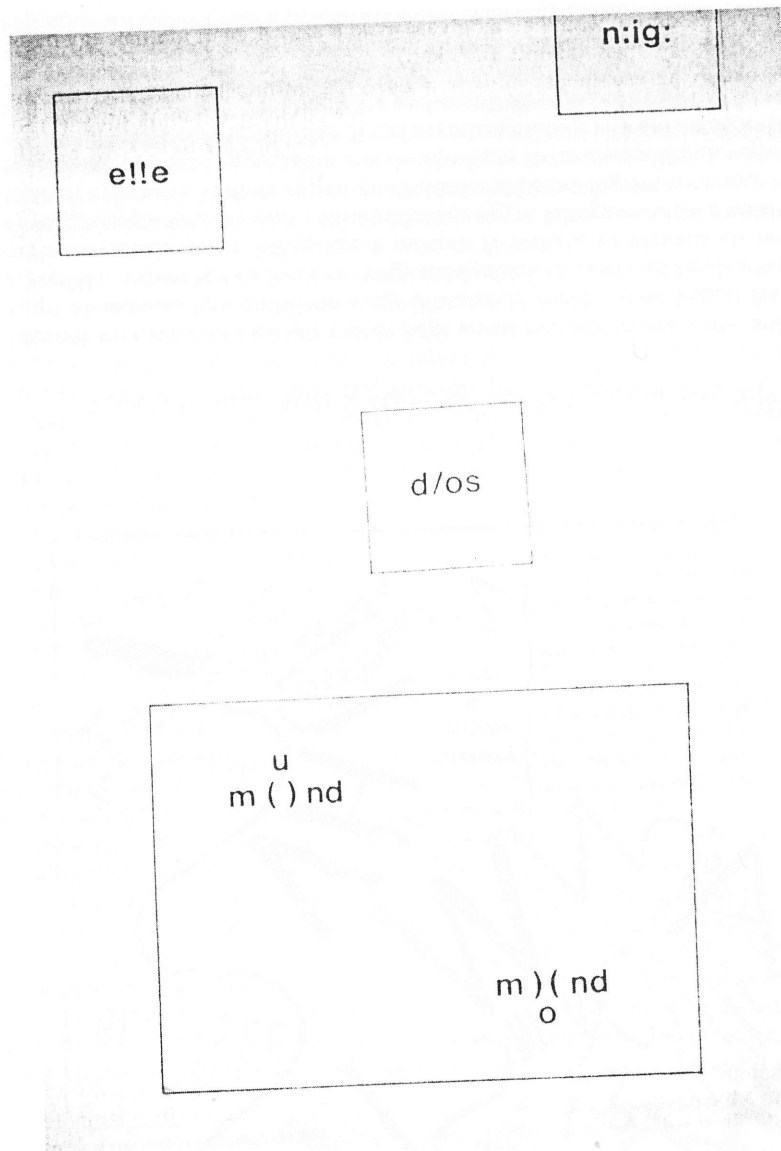
A harmadik kategória két tekintetben is határeset. Egyrészt túllép a morfológia területén és átlép a pragmatikába: a művészek egymástól elkülönülve dolgoztak és a műveik közötti verbális-vizuális viszony csak az olvasó-néző elméjében létezik. Malherbe ódát írt Maria de Medici megérkezéséről Marseille kikötőjébe, Rubens pedig megfestette ugyanezt az eseményt, de a párhuzamot – referenciális azonosságuk alapján – mi vonjuk meg közöttük. Másrészt nem mindig egyszerű eldönteni, vajon a két mű az egyidejű vagy az egymást követő megjelenés kategóriájába tartozik-e, végeredményben Rubens képét akár illusztrációnak is tekinthetjük Malherbe ódájához, s ezzel elhagyjuk az elsődleges szó-és-kép viszonyok területét.

b) A morfológia a térbeli hozzáférhetőséggel foglalkozik, a *szintaxis* a szerkezetrel, vagyis a verbális-vizuális viszonyok természetével. Van szintaxisa a mondatoknak és vannak képen belüli szerkezeti szabályok (l. Marin 1970), amelyek kiterjeszthetők a szavakon és a vizualitáson kívül eső helyzetekre is. A legfontosabb, általános természetű kérdés azonban a *hierarchia* problémája. Hierarchikusan rendezett-e minden szó-és-kép viszony? Nem képzelhetünk-e el a szigorúan mellérendelésre alapozott szó-és-kép viszonyt is? Ha viszont csak hierarchia van, melyik rész van a másik alá rendelve? A legutóbbi kérdés megválaszolásához ismét fel kell vetnünk a mennyiség kritériumát. Az egyedi verbális-vizuális tárgyak esetében

⁹ A vizuális költészet strukturalista megközelítéséhez l. a Group de Liège különböző tanulmányait. (1977, 1979)

¹⁰ Grandville vagy Doré La Fontaine-illusztrációi (vagy Braque René Charhoz készített illusztrációi) ugyanazon az oldalon jelennek meg és az olvasó-néző egyidejűleg fogja fel őket.

¹¹ A fenti példák az egyedi tárgyak kategóriájára vonatkoznak. A sorozatok esetében azonban a képregényekre vagy a középkori vizuális hagiográfiákra (l. 5. kép) ugyanígy jellemző az együttállás és az interreferenciális viszony.



4. kép: Pierre Garnier: *Poèmes*.

I. Remite la pauli qui uidit duos unum
in inferna et alium in solatio magis.

II. qui unum lupum conduxit cum Antonio
ad cellam la pauli



III. qui unum coruum portabat ipsis
duplices cibos

IV. quomodo leones sepelierunt eum cum
suo Antonio

5. kép: *Remete Szent Pál élete*, illusztrált szentek élete a XIV. századból, Magyarország. A feliratok a következők: I. quomodo videt duos unum in miseris et alium in solatio magna; II. quomodo unus lupus conduxit S. Antonium ad cellam S. Pauli; III. quomodo unus corvus portabat ipsis duplices cibos; IV. quomodo leones sepelierunt eum cum S. Antonis.

a kép csak abban a kivételes esetben fölérendelt, amikor az adott kép olyannyira ismert a néző számára, hogy egyáltalán nincs szüksége szavakra azonosításához vagy jelentésének és mondandójának megragadásához; minden egyéb esetben a kép alá van rendelve a szónak. Az emblémák vagy a kép-cím viszony esetén a szó magyarázza a képet: leszűkíti lehetőségeit és rögzíti jelentését.

Ez természetesen csak a hagyományos tárgyra vonatkozik. A modern művészetben a festők számos kísérletet tettek arra, hogy a festményt megszabadítsák a szó uralmától azáltal, hogy megváltoztatják a cím és annak vizuális referenciája közötti viszonyt. Két fő irányzat különíthető el. Azok a „költői” címek, amelyeket a szürrealisták, például Magritte vagy Max Ernst adtak festményeiknek és kollázsaiuknak, a mi szempontunkból tekinthetők a mellérendelés megalapozására tett kísérleteknek. A szavak nemhogy nem szűkítik a kép jelentését, inkább hozzáadnak valamit. Másfelől viszont egyes festők a nagyon általános és érdektelen címeket részesítik előnyben, mint amilyen a „tájkép” vagy a „kompozíció”, hogy elkedvetlenítsék velük az olvasó-nézőt, aki így a cím támasztéka nélkül teljes figyelmét a képnek szentelheti, és szavak nélkül alaposabban tanulmányozhatja.¹²

Sorozat esetén a szó uralma kevésbé nyilvánvaló. Egymást követő képek „magyarázhatják” egymást; a szavak lehetnek funkcionálisak és nélkülözhetetlenek vagy egyszerűen ornamentálisak. A képregények elbeszélő sorai két kategóriára oszthatók: vannak, amelyeket nem lehet anélkül megérteni, hogy elolvassunk a buborékokba írt szavakat, és vannak olyanok, ahol szemünk gyorsan egyik képről a másikra ugorhat, mert a buborékok csak az egyes alakokra jellemző sztereotip szavakat (kiáltást, sóhajt, átkot) tartalmaznak. (I. Masson 1985; Gauthier 1984: 12)

4. Mindaddig csak szó-és-kép viszonyokat soroltunk fel, amelyekben a két elem egyszerre jelenik meg; hierarchikus egymástól függésük nem az idő, hanem valamely más, általában kulturális tényező függvénye. Ha most áttérünk a *másodlagos* viszonyokra, ahol szó és kép egymást követve jelennek meg, akkor nem ugyanezekkel a viszonytípusokkal találkozunk. A morfológiai kategóriák nyomtalanul eltűnnek és a hierarchia szintaktikai problémája egészen világos megoldást nyer. A később megjelenő elem uralja az eredetit: ez az elem minden esetben a régebbi tárgyról tett állítás, és ezáltal annak redukciója. Ami megmarad, többé nem formai vagy szerkezeti probléma, hanem szemantikai.

A másodlagos szó-és-kép viszonyok rendszertanának két kritériuma van, attól függően, hogy melyik rész jelenik meg előbb és hogy a szóban forgó tárgyak egyediék-e vagy többen vannak. Ha a szó megelőzi a képet, *illusztrációról* beszélünk. E fogalom nem csupán a *stricto sensu* vett illusztrációkat jelenti, amilyeneket Doré készített Cervanteshez, La Fontaine-hez vagy Miltonhoz, hanem arra a fajta viszonyra is vonatkozik, amely Európa klasszikus korszakának megszámlálhatatlan festményét összekapcsolja a Bibliával, Homérosszal, Vergiliusszal vagy Ovidius *Átváltozások* című művével. A modern olvasó-néző hajlik rá, hogy Dorét az elsődleges viszonyok kategóriájába sorolja, mert Doré rézkarcai a Biblia vagy a *Don Quijote* lapjain bukkannak fel olvasás közben, másfelől viszont

¹² E kérdéseket számos tanulmányban tárgyalta Gombrich valamint a szürrealistákkal foglalkozó szerzők. Vö. Hammacher 1973.

valószínűleg egyáltalán nem sorolja majd be Tizianót vagy Poussint a kép-és-szó kategóriák egyikébe sem. Annyit jelent ez, hogy a másodlagos viszonyok szemantikai kategóriát alkotnak, történeti összetevővel, nem pedig pragmatikait.

Ha a kép előzi meg a szót, az alkalmazott kifejezés *ekphraszisz* vagy *Bildgedicht*. Ritkábban fordul elő, de ez a műfaj is jól ismert az antikvitás óta; Homéroszról mondják, hogy (azóta elveszett) festményeket írt le eposzaiban, és egészen a 18. század végéig a leíró költészet gyakran a festmények egy vele összefüggésben álló együttesének szerkezetét követte (vö. Mittelstadt 1967; Davies 1935). A *Bildgedicht* közvetlenebbül olyan költeményekre vonatkozik, amelyek egy festmény vagy festő ihletésére keletkeztek (vö. elsősorban Kranz 1981); szabad nyelvi variációnak tekinthető, míg az *ekphraszisz* eredetileg olyan pontos leírást jelentett, amely bizonyos mértékig a festmény felidézésére és helyettesítésére szolgált.

Ami előbb van, szükségszerűen egyedi, ami később keletkezik, megsokszorozható. Egyetlen kép számos szöveg forrása lehet, és egyetlen szöveg sok festőt megihlelhet. E másodlagos sorozatok összehasonlító vizsgálatok tárgyaivá válhatnak, ami tudatosíthatja bennünk azt a tényt, hogy az illusztrációk és az ekphraszisz – valójában az egymásra következő, másodlagos viszonyok minden megjelenése – egyszerűen eltérő *értelmezési* metódus. Az értelmező sosem pontos fordító: válogat és ítél. És ugyanez történik akkor is, amikor egy költő egy festményről beszél vagy egy festő verset illusztrál.

Megvizsgálhatjuk valamely híres mű, mondjuk Giorgione *Viharjának* értelmezéstörténetét a művészettörténetben, Baudelaire *Macskák* című szonettjének vagy Camus *Közönyének* értelmezéstörténetét az irodalomtörténetben,¹³ mindkét esetben vizuális és verbális művek verbális értelmezésével van dolgunk. Kiterjeszhetjük azonban a kutatást és megkísérélhetjük (megint csak szavakkal!) *vizuális értelmezések* vizsgálatát, elsősorban az elbeszélő szövegek vonatkozásában. A *Don Quijote* számos illusztrációja megannyi képi értelmezés Cervantes regényéről, és megvan a maga sajátos narratológiai jelentősége. Ezen értelmezések összehasonlításához, akárcsak az irodalomtörténetben, két előzetes kérdést kell feltennünk. Először is, hogy a cselekmény melyik mozzanatát választották ki ábrázolásra? E kérdés visszavezet bennünket a „termékeny pillanatról” folytatott klasszikus vitához,¹⁴ és feltárja a térnek az idővel, a rögzítettségnek a folyamatossággal szembeni hátrányait. Másrészt milyen elemek maradtak el és adódtak hozzá? Ez a kérdés viszont az egyidejű ábrázolás előnyeit tárja fel a folyamatos ellenében, mivel a festőnek számos olyan részletet kell kidolgoznia (a ruha színét, egy szikla nagyságát vagy egy növény fajtát), amivel az író nem foglalkozott.

Anélkül hogy részletekbe bocsátkoznánk, egyetlen példa összefoglaló vizsgálattal szeretném megmutatni a vizuális értelmezések összehasonlító elemzésének gazdag lehetőségeit. La Fontaine meséit sokszor illusztrálták; négyet választottam ki *A halál és a favágó* számos illusztrációja közül, mégpedig Chauveau (1668), Jean-

¹³ *A macskákhoz* I. Jacobson és Lévi-Strauss strukturalista elemzései által kezdeményezett vitát, Drijkoningen (1973) és Fokkema and Kunne-Ibsch (1977) összefoglalásában. *A közönyhöz* vö. Hoek összefoglalóját (1982), Giorgionéhoz Wind 1969 és Kibédi Varga 1983: 55.

¹⁴ A „termékeny pillanat” elméletéhez kapcsolódó egyik legvilágosabb állásfoglalást I. Shaftesbury 1714.



6. kép: La Fontaine: *La mort et le bûcheron*, Chauveau illusztrációja, 1668.

Jacques Grandville (1838), Gustave Doré (1868) és Gustave Moreau (1886) műveit (l. 6, 7, 8, 9. kép). Doré kivételével, aki a szimbolizmus esztétikájának megfelelően inkább a sejtetést és a megidézést részesíti előnyben a drámai összeütközéssel szemben, az illusztrátorok mindegyike ugyanazt a központi pillanatot választotta. A két főhős egymáshoz való viszonya azonban minden esetben más és más. Míg a kortárs illusztrátor az arisztotelészi poétikát követve ragaszkodik a cselekményhez és az összeütközéshez, s így a két alakot azonos szintre helyezi, a romantikus Grandville-t borús és patetikus gondolatok foglalkoztatják a Halál győzelméről, és állóképet fest. Moreau pedig teljesen újraértelmezi a hagyományt és gyökeresen megváltoztatja La Fontaine szövegének mondandóját, nőalakként ábrázolva a Halált. Ez ellentétesnek látszik a költő egyszerű tanulságával („Mindent meggyógyít a Halál; / de értünk mégis mentül később jöjjön! / Az ember – ez jelszónk a földön – inkább tűr, szenved, mintsem sírba száll.” [I. könyv 16. vers, ford. Vikár Béla]): a nyugalmas nőalakként megjelenő Halál nem válthat ki olyan nyilvánvaló módon félelmet, ahogy azt Grandville csontváza teszi.

Az attribútumok kiválasztása természetesen az értelmezést támogatja. Chauveau csak egészen vázlatos háttérrel dolgozik, hogy el ne terelje a figyelmet a jelenetről; Grandville-nél felbukkan egy bagoly és egy romos torony, amelyek nem szerepelnek La Fontaine szövegében, de fölerősítik a halandóság érzését; Doré titokzatos erdeje sokkal fontosabb, mint nyelvi megfelelőjénél, ahol alig van jelentősége; Moreau képén pedig a természet éppoly kétértelmű, mint a nőnemű Halál.



XVI

7. kép: La Fontaine: *La mort et le bûcheron*, Grandville illusztrációja, 1838.



8. kép: La Fontaine: *La mort et le bûcheron*, Doré illusztrációja, 1868.



9. kép: La Fontaine: *La mort et le bûcheron*, Moreau illusztrációja, 1886.



10. kép: Szent Ferenc és életének eseményei, XIII. század, Firenze, Basilica di Santa Croce

Egy verbális műalkotás vizuális értelmezéseinek összehasonlító elemzése pontos megfelelője egy vizuális műalkotás verbális értelmezései összehasonlító elemzésének.¹⁵

Metaviszonyok

A metaviszonyok „közvetett” viszonyok: nem engedik meg, hogy párhuzamot vonjunk a szavak és képek között; olyan emberek között lépnek fel, akik verbális vagy vizuális természetű kulturális javakat hoznak létre és/vagy azokat magyarázzák. Teljes rendszertanuknak egyaránt kell pszichológiai és életrajzi anyagot tartalmaznia. Hogyan írhatók le a művészen belüli szó-és-kép viszonyok, amilyen például a *Doppelbegabung* esete? Mi a jelentősége a szó-és-kép viszonyok tekintetében az írók és festők körében gyakori barátságoknak és ellenségeskedéseknek (Diderot és Greuze, Baudelaire és Delacroix, Zola és Cézanne, Reverdy és Picasso, stb.)?¹⁶

Általánosságban azonban a *metaviszonyok* kifejezés elsősorban a képekről és szövegekről egymástól függetlenül létrejött magyarázatok viszonyára vonatkozik, valamint az ezek alapját képező történeti, filológiai és egyéb módszerek viszonyára. Kiterjeszthetjük például a La Fontaine-értelmezések összehasonlító vizsgálatát vizuális és verbális magyarázatokra, és megkísérrelhetünk párhuzamokat találni e magyarázatok vizuális és verbális módszerei között. E viszony már nem a műtárgyra vonatkozik, csak annak magyarázataira. Nem mindig könnyű határvonalat húzni a tárgyi szint másodlagos viszonyai és a metaviszonyok között. Szigorúan tárgyukhoz kapcsolhatjuk a *Bildgedichte*ket, de többé-kevésbé mellőzhetjük is e tárgyat, egy adott festményt, ha inkább a (különböző módszerek szerint készült) magyarázatok stílusa és szókészlete érdekel.

Unalmas volna itt összefoglalni a művészet- és irodalomtörténet mindama jól ismert és ma használatos közelítésmódjait, amelyeket össze kellene hasonlítani. Lanson (1965 [1910]) azt állította, hogy az irodalomtörténet közelebb áll a művészettörténethez, mint a történettudományhoz. A régebbi festészet és költészet esetén a retorikai módszerek használata különlegesen hasznos, mivel a festők és a költők egyaránt a klasszikus retorikától kölcsönözték elméleti kifejezéseiket; még arra is történtek kísérletek, hogy szigorúan és részletekbe menően kidolgozzák a retorika képzőművészeti alkalmazásait.¹⁷ Korábban láttuk már, hogy a meggyőzés nem egyszerűen a szavak dolga, és az érvelő és elbeszélő eljárások nemcsak az ékesszólás vagy a költészet műveit jellemzik, hanem a képeket is. Assisi Szent Ferenc portréja (10. kép) ránk tekint és igyekszik minket meggyőzni; a portrét körülfogó, elbeszélő jelenetek olyanok, mint megannyi bizonyíték, to-

15 Louis Marin végez ilyet (1970), amikor összehasonlítja egyetlen festmény leírását (Fénelon, Félibien és Baudet szövegeit).

16 Az a benyomásom, hogy ezt a kérdést mindeddig nem tanulmányozták kellőképpen, az irodalmi és képzőművészeti tanszékek egyetemeinken szokásos szétválasztása miatt.

17 Lásd Coppel 1711. A retorikai *inventio* és *dispositio* többé-kevésbé szigorú analógiákkal rendelkezik a festészetelméletben (vö. Kibédi Varga 1983, 1984). A klasszikus értekezések azonban legtöbbször nem is érintik a fő kérdést: Vajon az *elocutio*, vagyis a stílus figurái alkalmazhatók-e szigorú értelemben képekre? Vajon „lefordíthatóak”? Mi volna a vizuális metafora? Ez utóbbi kérdésről lásd Aldrich 1968 és Johns 1984.

posz, meggyőző erejű szólások sorozata: aki így élt, gyógyított, segített, csodákat művelt, abban hinni kell, azt imádni kell. Az elbeszélés a meggyőzést szolgálja.

A magyarázatok és módszerek összehasonlító vizsgálatának természetesen nem kell a régmúlttal véget érnie. Érdekes stiláris párhuzamok fedezhetők föl a szimbolisták költészetéről és festészetéről szóló írásaiban. A nagy strukturalista hullámot követő olyan összegző művek pedig, amilyen a Wendy Steineré (1982) vagy a Winfried Nöthé (1985), jelzik azt a hatást, amit a modern irodalomelmélet, különösképpen a szemiotika az effajta kutatásra gyakorolt.

E metaviszonyokról szóló szakaszban tárgyalandó problémák közül a legáltalánosabbak túllépnek a rendszertanon és visszatérnek a módszertanhoz. Teljes egészében képre fordítható-e egy szó és megfordítva? Vagy minden párhuzam értelmezés, vagyis a fordítás lehetetlenségének beismerése? Amikor értelmezzünk, árulást követünk el; eltörlünk és hozzáteszünk. Vállalkozásunknak alapvető ismeretelméleti korlátai vannak (l. Boehm 1978).

A hierarchia kérdése szorosan összefügg a korlátokéval. Csak szavakkal alkotható metaviszonyok? A verbális eszközök tehát fölülmúlják a vizuálisakat és összetettebbek náluk? Kimondták már, hogy a kép nem ismeri a tagadást: egyike volt ez azon dolgoknak, amit Magritte „mondani” akart *Ceci n'est pas une pipe* című képével. Azt is mondták már, hogy a kép nem képes önreflexióra. Az intertextualitás és az ironia viszont nem korlátozódik a szavakra: Duchamp rá a bizonyíték, és modern plakátok egész sora. És Hans Holländernek valószínűleg igaza volt, amikor megjegyezte, hogy Magritte legfőbb vívmánya a vizuális filozófia megteremtése volt.

Ha továbbra is lényeginek tartjuk a fordítás mint tökéletes és az értelmezés mint részleges analógia közti különbséget, kijelenthetjük, hogy a tárgyi szinten általában az értelmezés jellemzi a szó-és-kép viszonyokat, míg a meta-szint egyes területein elérhető a fordítás, ott például, ahol lehetséges pontos és egységes terminológia. A kompozíció vagy a metafora fogalmát lehetséges elégségesen magas absztrakciós szinten meghatározni ahhoz, hogy már mind a verbális, mind a vizuális termékekre alkalmazható legyen. Ezzel azonban természetesen átvágtuk a csomót és eldöntöttük, hogy a meta-szinten csak szavakat használunk (vagy azt, hogy vagy szavakat, vagy képeket, de a kettőt egyszerre nem).

A metaviszonyok hatalmas birodalma tehát életre jvi kérdéseket éppúgy tartalmaz, mint stiláris kutatásokat, ám ugyanakkor kiterjed az értelmezés ontológiai státusának kérdésére és a vizuális tapasztalat lehetséges autonómiájára is.

Fordította Somlyó Bálint

Hivatkozások

- Aldrich, Virgil C. 1968 „Visual Metaphor”, *Journal of Aesthetic Education* 2(1): 73–86.
Bätschmann, Oskar 1977 *Bild-Diskurs, die Schwierigkeit des parler peinture* (Bern: Benteli).
Bense, Max
1971 *Zeichen und Design, Semiotische Ästhetik* (Baden-Baden: Agis).
Boehm, Gottfried
1978 „Zu einer Hermeneutik des Bildes,” in *Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, ed. Hans-Georg Gadamer és Gottfried Boehm, 444–71 (Frankfurt am Main: Suhrkamp) – magyarul: *Athenaeum* 1/4. (1993), 87–111.

- 1986 „Was heisst: Interpretation?” *Sprache und Literatur* 57: 82–90.
Brilliant, Richard
1984 *Visual Narratives: Storytelling in Etruscan and Roman Art* (Ithaca, NY: Cornell University Press).
Coypel, Charles
1711 *Parallele de l'éloquence et de la peinture* (Paris)
Davies, Cicely
1935 „Ut Pictura Poesis”, *Modern Language Review* 30: 159–69.
Dondis, Donis A.
1973 *A Primer of Visual Literacy* (Cambridge: MIT Press).
Drijkonigen, F. F. J.
1973 „OÙ en est la querelle des chats?” *Rapports* 43: 39–48.
Du Bos, Abbé
1719 *Réflexions critique sur la poésie et la peinture* (Paris).
Faust, Wolfgang Max
1977 *Bilder werden Worte* (München: Hanser).
Fokkema, Douwe, és Elrud Kunne-Ibsch
1977 *Theories of Literature in the Twentieth Century* (London: Hurst).
Gauthier, G.
1984 „Image et texte: Le récit sous le récit,” *Langages* 75: 9–22.
Groupe de Lige
1977 *Rhétorique de la poésie* (Brussels: Complexe).
1979 „Trois fragments d'une rhétorique de l'image,” *Documents de travail et prépublications Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica* 82–83.
Hammacher, A. M.
1973 „Het probleem van de titels bij René Magritte”, in *Liber Amicorum J. G. van Gelder*, 159–63 (The Hague: Nijhoff).
Harwell, Yvette
1968 *Toucher l'espace – La main et la perception tactile de l'espace* (Lille: Presses Universitaires de Lille).
Hoek, Leo H.
1982 „De l'interprétation d'un procès de l'interprétation”, *Rapports* 52: 145–52.
Imdahl, Max
1979 „Überlegungen zur Identität des Bildes,” in *Identität*, ed. Odo Marquard és Karlheinz Stierle, 187–212 (Munich: Fink). Magyarul: *Athenaeum* 1/4. (1993) 112–140.
Johns, Bethany
1984 „Visual Metaphor: Lost and Found,” *Semiotica* 52: 291–333.
Kenseth, Joy
1981 „Bernini's Borghese Sculptures: Another View,” *Art Bulletin* 63: 191–210.
Khatibi, Abdelkebir
1974 *La blessure du nom propre* (Paris: Denoel).
Kibédi Varga, A.
1983 „Sémiotique des arts et lecture du tableau,” *Rapports* 53: 50–62.
1984 „Rhétorique et peinture à l'époque classique,” *Rivista di Letteratura Moderna e Comparata* 1984: 105–21.
1988 „Rhetorik, Poetik und die Kunsttheorie,” in *Zur Terminologie der Literaturwissenschaft*, ed. Christian Wagenknecht (Stuttgart: Metzger).
Kranz, Gisbert
1981 *Das Bildgedicht* (Cologne: Bohlau).
Lanson, Gustave
1965 [1910] „La méthode en histoire littéraire,” in *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*, ed. Henri Peyre, 3–32 (Paris: Hachette).
Marin, Louis
1970 „La description de l'image: A propos d'un paysage de Poussin,” *Communications* 15.
Masson, Pierre
1985 *Lire la bande dessinée* (Presses Universitaires de Lyon).