

– PhD-értekezés –

Milián-Bogyai Réka Orsolya

Az ekphraszisz fikciói.

Elméleti, történeti és diszciplináris átrendeződések

az ekphraszisz teoretikus diszkurzusaiban

Témavezető:

Dr. Odorics Ferenc

2009

Szegedi Tudományegyetem

Irodalomtudományi Doktori Program

Elmélet és Interpretáció Doktori Alprogram

Tartalom

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS	3
ELŐSZÓ	4
AZ ELHALLGATOTT ALAKZAT	12
Egy kép helye	16
Mi és mi nem az ekphraszisz?	23
Roland Barthes és a bekeretezett „veszély”	32
Az ekphrasztikus „hézag”	53
AZ ÚJRA MEGTALÁLT KIFEJEZÉS	63
Az antik alapok. Mi(kor) alapozódik meg?	65
Az irodalomtudományos újraalapozás: Spitzer, Hagstrum, Krieger	95
ALLEGORIKUS ALAK(ZAT)OK	121
Az ekphraszisz Pügmalión- és Medúza-pillanata	122
VENDÉGSÉGBEN A TÁRSTUDOMÁNYOKNÁL: AZ EKPHRASZISZ A MŰVÉSZETTÖRTÉNETBEN, A MÉDIA-, FILM- ÉS ZENETUDOMÁNYBAN	130
Forrás és/vagy interpretációs stratégia?	131
Ekphraszisz és/vagy intermedialitás?	143
FÜGGELÉK	
A kalligrammo-ekphraszisz	157
Rövidítésjegyzék	158
BIBLIOGRÁFIA	159

Köszönetnyilvánítás

Jelen munka sokak segítségének köszönheti létrejöttét. Köszönet illeti elsősorban Odorics Ferencet, aki türelmes pártfogással kísérte disszertációm formálási és újraformálási fázisait. Köszönöm Hódosy Annamária, Ferencz Anna, Kovács Sándor, Milián Mihály, Sággy Miklós, Szilasi László és Török Ervin értékes tanácsait, támogatását. Köszönöm *Az ekphraszisz jelenség I.-II.* című szemináriumok résztvevőinek, hogy lelkesedésükkel, ekphrasziszok készítésével és csoportos olvasásával hozzájárultak kutatásaimhoz.

Köszönöm végül azoknak, akik ezt a munkát már nem olvashatják: szüleimnek, akik az olvasás, és nagyapámnak, aki a képszemlélés szenvedélyével fertőzött meg.

Előszó

„Aki ma valamilyen kijelentést tesz a művészetről vagy a művészettörténetről, azonnal látja, hogy minden tételét, amelyet a talán még létező olvasóval közölni igyekszik, eleve számtalan más tétel érvényteleníti. Nincs olyan álláspont, amelyet valaki előttünk már ne képviselt volna valamilyen formában. A leghelyesebb, ha kitarunk egyszer elfoglalt álláspontunk mellett, és egyúttal számítunk arra, hogy mások hamisnak ítélik, vagy – ha esetleg egyetértenek vele – valószínűleg félreértik.”¹

A művészettörténet végét először 1983-ban, majd 1995-ben (újra)bejelentő Hans Belting fenti, a szerzőtől nem meglepő módon ironikus záró kijelentésre futó soraival nyitni egy doktori disszertációt egy szkeptikus, defetista pozíció felvállalását jelentheti. Valóban, az ekphraszisz mibenlétének, elméleti és interpretációs jellegű tárgyalásainak kutatási narratívája a kezdeti optimista felbuzdulástól az egyre jobban táguló vizsgálati körön át a mélységes szkepszisig, majd – természetesen – a felcsillanó reményig ívelt. Hiszen az ekphraszisz nemcsak, hogy elképesztő népszerűségnek örvend több tudományágban, de akár retorikai alakzatként, műfajként, a paragone megjelenítőként, szó és kép ideológiai csatározásának színtereként, művészettörténeti forrásként vagy értelmező stratégiaként, filmes, zenei vagy internetes 'vegyes medialitású formaként' tartjuk is számon, több ezer éves múlttal rendelkezik. Az ekphraszisz irodalom-, retorika- és művészettörténeti, illetve irodalomtudományi, s az utóbbi évek fejleményeiként: zene-, film- és médiatudományi narratívájának a módszeres, minden részletre kiterjedő feldolgozása nyilvánvalóan nem lehet egyszemélyes vállalkozás, már csak azért sem, mert az ekphraszisz előfordulásait,

¹ Hans Belting: *A művészettörténet vége*. Ford. Teller Katalin. Atlantisz, Budapest, 2006. 17.

illetve teoretikus szóba hozásait illetően mind az egyes tudományágak közti eltérések, mind pedig ugyanazon tudományág vonatkozásában *több narratívával* rendelkezik.

A médium- és művészetközi áttevődések és viszonyba helyeződések korrelatív egymásra utaltságát színre vivő, irodalom- és médiatudományi, illetve művészetelméleti és művészettörténeti perspektívákból egyaránt vizsgálható „jó öreg *ekphraszisz*” (Belting 43, Kiem. Belting-től) itt prezentált kutatásának egyik hangsúlyos részét épp e ’(nagy) narratívák’ feltérképezése és kritikája képezi. Értekezésem nem célozza egy ekphrasztikus (világ)irodalomtörténet megírását, ahogyan valamely szerző ekphrasztikus munkáinak monografikus igényű tárgyalását sem; az ekphraszisz teoretikus ’elbeszéléseire’ és az ezek következtében létesülő, pontosabban: létesített „irodalomtörténetekre”, illetve magának a terminusnak a tudománytörténeti alkalmazásaira fókuszálok. Ezek során szintúgy nem vállalkoz(hat)tam a teorémák teljességre törekvő, minden, a tárgykörben publikált munkára kiterő feldolgozására: az ekphraszisz hosszú, az antikvitástól napjainkig (s minden bizonnyal még tovább) tartó elméleti ’élet-történeteinek’ metakritikai fürkészése tehát szintén részleges. E részlegesség egyik legingatatagabb pontja kétségkívül az, hogy disszertációm meghatározóan az ekphraszisz angolszász teorémáira támaszkodik. Ezt a döntést egyfelől a magyar fordítások hiánya (és természetesen idegen nyelvi kompetenciáim), másfelől az a tény indokolja, hogy az ekphraszisz szórványos magyarországi szakirodalmában elsősorban az angolszász források látszanak meghonosodni. Harmadrészt pedig megítélésem szerint az angolul írott közleményekben tapintható ki igazán erősen egy élő, az egyes munkák állításaival rendszerint számot vető, egymással polemizáló elméleti diszkurzus.² Szintúgy – részint jogos – kritikaként merülhet fel, hogy a művészettörténet és -elmélet ekphrasziszértésére méltatlanul csekély figyelmet

² Ahol lehetőség mutatkozik erre, megfigyeléseiket természetesen mindig igyekszem összevetni a honi fejleményekkel.

fordítottam: ezt egyrészt a terjedelmi megkötöttség és szakképzettségem eredményezte, másrészt pedig az, hogy – alapvető diszciplináris érdekeltségemtől nyilván nem egészen függetlenül – az ekphrasziszt főként *irodalomtudományos* fogalomként közelítem meg és igyekszem hasznosíthatóvá tenni.

Jelen értekezés az ekphraszisz teoretikus tárgyalásainak szerteágazó területéből kivágott metszeteket mutat be. Annak ellenére, hogy a fogalom történetiségét folyamatosan számításba veszem, az egyes fejezetek nem rendeződnek össze valamely egységes, lineáris, kauzális, fejlődéselvű sorozattá – sokkal inkább olyan csomósodásokról, kapcsolódási pontokról számolnak be, amelyekből kialakulhat a hálózat, amelyen belül az ekphraszisz vizsgálható. Enciklopédikus ismerethalmaz összegyűjtése és közreadása helyett így problémacsoportokra fókuszálok, egyfelől arra a – némileg metafizikus – kérdésre keresve a választ, hogy „mi az ekphraszisz?”. Másfelől, az ekphraszisz-értékeket vizsgálva néhány meghatározó – a bölcsészettudományok alakulásaitól korántsem független – hangsúlyeltolódást jelölök ki: ezek főként a retorikatörténettől az irodalomtudományos (elsősorban formalista és kultúrkritikai) elképzelésekig, a retorika történetén belül az ekphraszisz bármilyen tárgyú, az eseményekről is számot adó koncipiálásától a leírásra, majd pedig a műtárgyleírásra és a vizuális reprezentációk verbális reprezentációjára szűkített felfogásáig, a terminus retorikában meghonosodott értelmétől az intermedialitásig vezetnek. A teóriák számba vétele során igyekszem mindig kitérni arra, hogy az egyes tárgyalásmódok milyen diszkurzív területen (pl. retorika, műfajelmélet és -történet, médiaelmélet, stb.) érvényesítik a maguk megfontolásait, és arra, hogy ezek az 'elköteleződések' hogyan hatnak vissza az ekphrasziszra és a vele fémjelzett korpuszokra.

Jóllehet a témába vágó magyarországi irodalomtudományos publikációkban tájékozódva jórészt úgy látszhat, az ekphraszisz problémája 'világos, mint a nap', amennyiben a honi – elsősorban interpretációs jellegű – stúdiumok az ekphraszisz 'műtárgyleírás', pontosabban 'képleírás' értelmét veszik meglehetősen konszenzusos módon alapul, nemzetközi szinten kutakodva fölöttébb kaotikus állapotokra bukkanunk. A „mi az ekphraszisz?” kérdésének felvetését éppen e definíciós zűrzavar indokolja – ismereteim szerint a kérdés tüzetes, a legfrissebb szakirodalommal is számoló, mélyreható vizsgálatával honi irodalomtudományunk még alig foglalkozott.

Az ekphraszisz kérdésességével kapcsolatban az értekezés az ekphraszisz alakzatszerűsége mellett érvel. Úgy tartja, hogy a definíciók és az ekphraszisz címkéjével jelölt korpuszok zűrzavarosságát, ellentmondásosságát – az ekphraszisz mint műfaj, toposz, trópus, reprezentáció, az irodalom plasztikusságának elve, imitáció, leírás, narráció, intermedialitás, ikonikus irodalom, prozopopoeikus monológ, metapoétika –, az ekphraszisz mint retorikai figura konszenzusos elfogadásával lehet felszámolni. Az ekphraszisz figurativitását egyfelől a retorika hosszú életű – a hetvenes években újjáélesztett – tradíciójában játszott szerepének vizsgálata által igazolom. Az alakzat-jelleget másfelől az ekphrasztikus stúdiumoknak az utóbbi másfél évtizedben körvonalazódó újabb fejleményeinek bemutatásával és kritikájával támasztom alá. A frissebb kutatásokban a következő két tényt járom körül: míg az ekphraszisz kutatása a kilencvenes évek második fele előtt csaknem kivétel nélkül az eposzi, illetve a lírai hagyományok tanulmányozását jelentette, az utóbbi években a vizsgált terület a prózai műformákban, illetve a drámairodalomban jelentkező ekphraszisszal bővült. Emellett a 2000-es évek szakirodalmában megfigyelhető, hogy a terminus túllép az irodalomtudomány (és a művészettörténeti diszkurzus) terepén, és az intermedialitás szinonimájává válik (l. Siglind Bruhn zenei, Pethő Ágnes filmes és Monica Prendergast

performansz-ekphraszisa; David Jay Bolter a kibertér szöveg-kép relációit jelölő ekphraszisz-fogalma). Az ekphraszisz és a vele fémjelzett korpusz variabilitása ellenáll annak, hogy műfajként különítsük el. Retorikatörténeti vizsgálódásom pedig igazolja, hogy a terminus értésének és használati körének vonatkozásában az antikvitás óta jelentős, kifejezetten az alakzat szemantikáját érintő leszűkítést tapasztalhatunk: míg az antik retorika ekphraszisz-konceptiójában a hangsúly nem a beszéd tárgyára, hanem a beszéd milyenségére és hogyanjára, illetve a befogadó affektív válaszára esik, addig az újkori értésben az ekphraszisz specifikumát elsősorban referenciája (jelesül a műtárgy vagy a vizuális reprezentáció) szolgáltatja. A disszertáció e párhuzamosan létező, ütköző koncepciókkal kapcsolatban arra az álláspontra helyezkedik, hogy az ekphraszisz értésének és alkalmazásainak ilyen módosulása a képi kultúra felé való eltolódással, a humántudományokban újabban tapasztalható paradigmaváltással, a „képi fordulat” (Mitchell) teoretikus nézeteivel indokolható.

Az ekphraszisz meghatározásainak sokfélesége természetesen nem egyszerűen önmagában, vagy a tudományos ’trendiség’ túlburjánzásának megfigyelése és magyarázata miatt érdekes: miként jelen értekezés több pontján rámutatni igyekszem, a definíciók alapul vétele, kialakítása és/vagy fazonírozása irodalom- és művészettörténeti elbeszélések, kánonok és korpuszok létrejöttében és létrehozásában döntő szerepet játszik. Az értekezés első látásra meglehetősen provokatívnak tűnő címe, „*Az ekphraszisz fikciói*” éppen ezekre a tudományos mismásolásokra utal, s disszertációm olykor meglehetősen élénken vitázó jellegéből reményeim szerint kitetszik majd: a fikcióképzés megemlézése nem egészen alaptalan.

A disszertáció négy fejezetre tagolódik: mindegyik egy-egy problémafelvető rövid előszóval indul, s egy a számba vett problémákat összegző tömör összefoglalóval zárul. Az első, *Az elhallgatott alakzat* című fejezetben Roland Barthes S/Z-jét veszem

szemügyre, Honoré de Balzac *Sarrasine*-je ekphrasziszának Barthes-i olvasatára, illetve Barthes-nak az S/Z-ből és egyéb tanulmányaiból kibontható ekphraszisz-konceptiójára fókuszálva. Rámutatok, hogy Barthes interpretációja éppen a jelentés pluralitása, a lebegtetett referencialitás mellett elköteleződő elmélete ellen dolgozik, hogy ezt az ellentmondást éppen egy első látásra jelentéktelen, szorosabb olvasás esetén fölöttébb jelentős szerephez jutó festmény és verbális 'megidézésének' félreolvasása termeli ki, s hogy az ekphraszisz retorikai figurája maga is kontradikciókra vezet a teoretikust. Barthes-interpretációm ugyanakkor az ekphrasztikus nyelv transzparenciájának – a vonatkozó szakirodalomban rendkívül sokszor érintett vagy éppen elleplezett – kérdésére is kitér. A szakirodalom komoly része ugyanis burkoltan vagy explicit módon az ekphrasztikus nyelvnek transzparenciát tulajdonít. Olyan mimetikus relációt tételeznek a kép-előd és az utód-szöveg között, ahol ez utóbbi akadálytalanul fordítható vissza az előbbibe, vagyis az olvasás során bizonyosan fellelhető *egy* jelentésről adnak számot. Disszertációm - elsősorban az első fejezetben - rámutat, hogy az ekphraszisz olvasása során még a szövegimmanencia doktrínája mentén szerveződő elméletek is aláássák saját téziseiket: nemcsak, hogy a szövegen kívüli felől közelítik meg az irodalmi szöveget, de a vélt, pontosabban fellelt *egy bizonyos* képi referenciát mintegy a szöveg „kontrolljaként”, a fikcionális kijelentések igazságértékének vizsgálatában domináns entitásként alkalmazzák. A disszertáció ilyen metakritikai olvasatai igazolják, hogy a szövegnek egy bizonyos vizuális tárgyba való visszafordítása mindig a primer anyag átírásával, korrekciójával vagy pedig obskúrus történeti hipotézis-gyártással jár együtt. A kritikai nyelvezet – többek között az ekphraszisz képi referenciájához viszonyított „pontossága” iránti elvárás, illetve „tévedéseinek” számba vétele által az ekphraszisz jelentését eleve adottként tételezi, megértését pedig a szöveget megelőző, létező dologhoz való *visszajutás* függvényévé teszi (l. az Akhilleusz pajzsa körüli

vitákat, a művészettörténet forráskutatásait, illetve többek közt Kibédi Varga és John Hollander ekphraszisz-koncepcióit).

A disszertáció második, *Az újra megtalált kifejezés* című fejezete egyfelől annak a csúsztatásnak ered nyomába, amelyet Barthes – miként a szakirodalomból kitetszik: nem egyetlenként – elkövet, mégpedig az antikvitás retorikaelméleti és az ekphraszisz XX. századi értésének összemosisát, bizonyos értelemben a kifejezés klasszikus felfogásának 'meghamisítását'. Ebben a fejezetben térek ki egy az ekphraszisz témájában készített munkában elengedhetetlen *Akhilleusz pajzsára*, ezúttal is a domináns, ekphrasztikus olvasatokra fókuszálva, s ennek kapcsán vizsgálom meg a kifejezés antikvitásbeli tárgyalásait. Itt mutatok rá a fentiekben már szóba hozott jelentős értésbeli különbségre, ha tetszik, hangsúlyeltolódásra, az ekphraszisz 'rég' és 'új' értelmei között; ismételten megkérdőjelezem az ekphraszisz műfajszerűségét, illetve több, a műfaji elgondolás alapján létesített irodalomtörténeti (és egy művészettörténeti) narratíva megkérdőjelezhetőségére mutatok rá. Ebben a fejezetben bírálok több olyan elméletet, hangsúlyosan a kriegeri „ekphrasztikus elvet”, amelyek az ekphraszisz jelentését gyakorlatilag a használhatatlanságig bővítik ki.

Az értekezés harmadik, *Allegorikus alak(zat)ok* című fejezetében Frederick Burwick Thomas de Quincey ópiumvízióinak elemzését vizsgálom meg, aki az ekphraszisz, kétségkívül helyesen, de Quincey ilyen tárgyú írásainak egyik alapvető elemeként különíti el. Interpretációjában arra a működésre figyelek, amellyel két mitikus figura, Pügmalión és Medúza segítségével próbálja megragadni az ekphraszisz nyelvi performanciáját, hogy milyen sikerrel alkalmazva W. J. T. Mitchell nagy hatású, *Az ekphraszisz és a másik* című tanulmányát, illetőleg az első, Barthes-olvasó fejezetemhez hasonlóan, hogy milyen újabb zavarokat kelt az ekphraszisz Burwick írásában. Burwick ugyanis azzal az eltolással, amellyel de Quincey-értelmezést beépíti az ekphraszisz

meghatározásába, implicit módon úgy alapozza meg ezt, mint két, egymást kioltó működésnek a paradoxikus együttállását, azonban az allegória, amelyet használ, éppen az ekphraszisz ilyen felfogása ellen dolgozik.

Az értekezés negyedik, *Vendégségben a társtudományoknál: az ekphraszisz a művészettörténetben, a média-, film és zenetudományban* című fejezete az ekphraszisznak a művészettörténeti diszkurzusban játszott szerepeinek némelyikét vizsgálja meg, a hangsúlyt a forráskutatás versus interpretáció kérdésre fektetve, elsősorban azért, hogy az ekphraszisz valóságosságának irodalomtudományos tárgyalásaira (ismét) rákérdezhessen. A záró alfejezetben pedig az ekphraszisz 'történeteinek' ismereteim szerint legújabb fejleményeire, a médiumköziséggel egyenértékűvé tételeire térek ki, s egyben el is határolódom e felfogásoktól.

Az elhallgatott alakzat

„A [...] kérdés az, hogy ha festészet és irodalom többé nincsenek hierarchikus tükröző viszonyban, nem lévén immár az egyik a másik *visszapillantó tükre*, miért tartjuk őket továbbra is egyszerre illeszkedő és elválasztott, egyszóval *klasszifikált* dolgoknak? Miért ne törölhetnénk el (tisztán szubsztanciális) különbségüket?”

(Roland Barthes: *S/Z*)

Jóllehet a szó antik eredete vitathatatlan, és alkalmazásának huszadik század végi megélénküléséig – elsősorban a retorikai taxonómiákban – fel-felbukkan, az ekphraszisz kifejezést és talányait soha annyian nem akarták megfejteni, mint az utóbbi évtizedekben.

Az ekphraszisz első részletesebb, elméleti jellegű ismertetéseit az i. sz. I-V. századból fennmaradt retorikai kézikönyvekben, a *progümnaszmatákban* találhatjuk meg. A kifejezés és a vele fémjelezhető korpusz történetét vizsgáló munkákkal egyetértve jelen értekezés *Az újra megtalált kifejezés* című fejezetében magam is rámutatok, hogy bár a vele jelölt jelenség a nyugati irodalom kezdetétől napjainkig jelen van, a terminus antik és huszadik-huszonegyedik századi jelentései és alkalmazásai között komoly különbségek állnak fenn.³

³ A terminus történetéhez lásd elsősorban: Ruth Webb: *Ekphrasis Ancient and Modern: The Invention of a Genre*. In *Word & Image* 1999/15. 7–18. és Andrew Sprague Becker: *The Shield of Achilles and the Poetics of Ekphrasis*. Rowman & Littlefield, London, 1995. A Homérosztól a posztmodern költészetig terjedő ekphrasztikus irodalomtörténeti hagyomány felvázolásához lásd James A. W. Heffernan: *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. The University of Chicago Press, Chicago and London, 1993. (A továbbiakban: MW). Az ekphraszisz historista megközelítései vagy egy töretlen tradícióról beszélnek (Heffernan MW), vagy ellenkezőleg, a korszakok közötti töréseket hangsúlyozzák

A szakirodalom egyik közhelye, hogy a téma reneszánszát éli – az elsősorban a nemzetközi szintésre jellemző nagyfokú érdeklődés Spitzer, Krieger és Mitchell meghatározó, a továbbiakban tárgyalásra kerülő munkáinak, a posztstrukturalista elméletek reprezentációkritikájának valamint az irodalomtudományos érdeklődés a medialitás és a kultúrakutatás problémakörei felé fordulásának egyaránt köszönhető. Ugyanakkor ez a humántudományos diszkurzusokban tapasztalható élénk figyelem – hiszen az ekphraszisz szakirodalma a múlt század kilencvenes éveiben meghatványozódott, és azóta is egyre jobban szaporodik – nem független sem attól a kulturális és technológiai változástól, amelyet hol a Gutenberg-galaxis⁴, hol az irodalmi kultúra végének⁵, vizuális vagy médiakultúrának nevezünk, sem attól a paradigmaváltástól, amelyet Rorty „nyelvi fordulata” nyomán W. J. Thomas Mitchell és Gottfried Boehm közel azonos időben *képi fordulathat*⁶ nevezett el. Ez a paradigmaváltás, amely természetesen a módszertan(ok) megváltozását és új (vagy újabb) kutatási területek felfedezését hozta magával, a magyarországi

(Webb). Webb meggyőző módon mutatja ki, hogy az ekphraszisz kifejezés a reneszánsz és a modernizmus között alig bukkan fel, miközben a huszadik század közepe óta töretlen népszerűségnek örvend. Az ekphraszisz „nagy elbeszéléseinek” (Lyotard) további kommentárjához lásd jelen értekezés *Az újra megtalált kifejezés* című fejezetét.

⁴ Vö. Marshall McLuhan: *A Gutenberg-galaxis. (A tipográfiai ember létrejötte)*. Ford. Kristó Nagy István. Trezor, Budapest, 2001. és Marshall McLuhan: *Understanding Media. The Extensions of Man*. Routledge, London & New York, 2003 [1964].

⁵ Vö.: „Az irodalmi kultúrát, csakúgy, mint a tudományos kultúrát, amelyben eddig a művészettörténet elgondolásai is megtalálták helyüket, manapság egy más mércéket érvényesítő médiakultúra váltja fel.” (Belting 99).

⁶ Mitchell *The Pictorial Turn* című tanulmánya 1992-ben az *Artforum*-ban, majd *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation* című könyvében jelent meg (University of Chicago Press, Chicago, 1994.). Boehm, az „ikonische Wendung”-ot, az „iconic turn”-t először szóba hozó írása 1994-ben jelent meg a *Was ist ein Bild?* című tanulmánykötetben, magyarul erről lásd Gottfried Boehm: *A nyelven túl? Megjegyzések a képek logikájához*. Ford. Nagy Edina. In *A kép a médiaművészet korában*. Szerk. Nagy Edina. L'Harmattan, Budapest, 2006. 25-42. A két képi fordulatról lásd Horst Bredekamp: *Fordulópontok. Az iconic turn ismertetőjegyei és igényei*. Ford. Kékesi Zoltán. In *A kép a médiaművészet korában*. 11-25.

irodalomtudományos közegben is érezteti hatását, lehangsúlyosabb aspektusául pedig a szövegalapú paradigmának a médiumalapúra cserélésére való törekvést jelölhetjük ki.⁷

Ha a szótól a kép, a szövegimmanenciától a szocio-kulturális 'külügyek', a nyelvtől a medialitás felé vezetnek a kulturális, diszciplináris és akadémiai átalakulások, akkor az ekphraszisznál *up-to-date*-ebb kutatási tárgyat keresve sem találhatnánk. A kutatási terület ilyen magától értetődő, adódó volta azonban egyáltalán nem jelenti azt, hogy a kutatási anyag vagy maga az ekphraszisz határozottan, konszenzusos módon körülrajzolt volna, sőt, népszerűsége egy éppen ezzel ellentétes eredményt hoz(ott). Nemcsak az nem egyértelmű, hogy mi tartozik e fogalom hatókörébe, de az sem, milyen retorika-, művészet- és irodalomtörténeti hagyományra vagy sajátlagos nyelvi (vagy egyéb) jegyekre alapozva kapcsoljuk valamely produktumhoz⁸ ezt a nevet.

A talány vélt kulcsainak, az ekphrasziszra vonatkozó teoretikus beszédeknek a tüzetes ismertetése és elemzése előtt azonban legyen szabad egy sajátos – mintapéldának tekinthető – *elhallgatásról* beszámolnom. Kitérőnk nem jelent eltérést a

⁷ E paradigmaváltás irodalomtudományos tétjeiről, illetve a média-, kultúra- és irodalomtudomány újabb keletű összefonódásáról, főként a német szakirodalomra alapozva remek összefoglalót nyújt Szajbély Mihály: *Intermediális randevúk a 19. században*. Pannónia Könyvek-sorozat, 3. kötet. Pro Pannonia Kiadói Alapítvány, Pécs, 2008.; lásd különösen: 9-27. Peternák Miklós hasonló kutatási irányok felől válaszol fel néhány, az irodalmi diszkurzusban tárolt mediális rekvizítumot: Peternák Miklós: *Médiatörténeti és művészeti motívumok a magyar irodalomban. Az irodalom mint a médiaarcheológia forrása*. In *Kép – írás – művészet. Tanulmányok a 19-20. századi magyar képzőművészet és irodalom kapcsolatáról*. Szerk. Kékesi Zoltán és Peternák Miklós. Ráció, Budapest, 2006. 69-141.

⁸ A legújabb kutatások megkérdőjelezzik az ekphraszisz médiumspecifikusságát: a kifejezést immár nemcsak irodalmi vagy verbális jelenségek címkéjeként értik. Így Siglind Bruhn a zenei ekphraszisz kategóriáját különítette el az olyan instrumentális zeneművek – például Muszorgszkij *Egy kiállítás képei*, Liszt *Hamlet* és *Hunok csatája* című alkotásai – számára, amelyek vizuális vagy irodalmi forrásra építenek: „a zenei ekphraszisz [...] olyan történeteket és jeleneteket beszél el vagy fest le, amelyet *más* médiumban, *más* művész hozott létre.” Siglind Bruhn: *A Concert of Paintings: „Musical Ekphrasis” in the Twentieth Century*. In *Poetics Today* 2001/3. 551-605. 554. A magyar fordítással nem rendelkező szövegrészeket magam ültettem át magyar nyelvre: ahol nem szerepel fordítói név, saját fordításomnak minősül; ha lefordított szövegek esetén módosítást hajtok végre, a főszövegben vagy lábjegyzetben jelölöm.

tárgytól, amennyiben rávilágít néhány olyan vakfoltra a sok közül, amelyek miatt az ekphraszisz az irodalomtudományos diszkurzusban tisztázatlan, sőt egyre jobban bonyolódó problémaként jelentkezik.

Egy kép helye.

Kétségtelen, hogy Roland Barthes-ot⁹ a *Sarrasine*¹⁰ olvasásában elsősorban a szöveg pluralitásának és a narráció ökonomikus struktúrájának a felmutatása vezérli. A színre vitt szétolvasás során azonban nem kerülheti meg azt az enigmatikus festményt sem, amely az „elmondás történetének”¹¹ narratívájában való felbukkanásakor késleltető epizódként hat, de ami aztán olyan „történet elmondását” indítja el, amely a narrátort egy titkos, vagy inkább – amennyiben Párizsban csak a Lanty család ismeri a rejtély nyitját –, jól titkolt tudás birtokosának pozíciójába helyezi.

Az oroszlánbőrön heverő Adoniszt ábrázoló kép jelentésének és jelentőségének felfejtésében Barthes a *Sarrasine* meghatározó szövegszervező eljárására, a metonimikus helyettesítési láncolatra hívja fel a figyelmet. Az Adonisz-festmény modellek és modellekről mintázott képzőművészeti tárgyak összesűrűsödött csomópontja: a festmény egy szobor másolata, amelyet egy „hamis nő” (S/Z 99) alapján készítettek; Vien a nőszobor alapján festi meg Adoniszt, ez pedig Girodet Endümion-ábrázolásának modelljéül szolgál. Az egymásra vonatkozó műtárgyak közti cserefolyamat sorozatába illeszkedik továbbá, hogy a márványszobor, amelyet Vien megfest, a *Sarrasine* által készített gipszöntvény másolata, ez a szobor pedig minden bizonnyal *Sarrasine*-nek Zambinelláról a modell jelenléte hiányában készített rajzainak háromdimenziós formája. Mivel itt elsősorban Barthes ekphraszisz-értése és nem a

⁹ Roland Barthes: *S/Z*. Ford. Mahler Zoltán. Osiris, Budapest, 1997. A továbbiakban: *S/Z*.

¹⁰ Honoré de Balzac: *Sarrasine*. Ford. Kosztolányi Dezső. In Roland Barthes: *S/Z*. Osiris, Budapest, 1997. 275-319. A továbbiakban: *SARR*.

¹¹ Barbara Johnson kifejezése. Johnson szerint a *Sarrasine* története két részből, az „elmondás történetéből” és a „történet elmondásából” áll. Barbara Johnson: A kritikai különbözőség: Barthes/Balzac. Ford. Hegyi Pál. In *Helikon* 1994/1-2. 140-149. 143.

Sarrasine interpretációja felé fordulok, mindössze arra hívom fel a figyelmet, hogy Barthes feltárja ugyan ezt a láncolatot, a hangsúlyt a testek és a nemek felcserélődésére fektetve, és a reprezentációk médiumváltását is többször szóba hozza¹², ám ez utóbbit nem tartja jelentősebb értelemkonstruáló tényezőnek.

Az, hogy Barthes-ot a médiumok cseréje annyiban érdekli, amennyiben ez a kasztrált–nő–férfi sorozat alakváltozatainak és Zambinella kiemelt jelentőjének megfeleltethető, feltevésem szerint árulkodó jele vagy egyik tünete annak, ahogyan az Adonisz-képhez viszonyul. Barthes képolvasatának milyensége nem pusztán arról adhat számot, hogyan olvassa – termékenyen – félre a *Sarrasine* szövegét, azaz jelen interpretációs irányultságunkban: hogyan néz el az Adonisz-kép mellett, és hogyan vélekedik az ekphrasziszról, de más megvilágításba helyezheti az Angyalosi Gergely¹³ által tévesnek minősített kritikát is, amelyet Barbara Johnson Barthes-tal szemben megfogalmazott.

Első látásra Barthes a *Sarrasine* olvasásában nem kerüli meg az Adonisz-képet: *Az alabástrom lámpa*¹⁴ fejezetében részletekbe menően elemzi, és több más fejezetben is utalásszerűen visszatér hozzá. Mi több, annyira nem feledkezik meg a *Sarrasine*-ban szóba hozott képekről, hogy kritikai szövegét egyenesen Girodet *Endümion álma* című 1793-as festményével bocsátja útjára.¹⁵ A magyar kiadás ebben

¹² Lásd különösen *A szobortól a festményig* (S/Z 259-262) fejezetét. Barthes explicit módon jelöli, hogy az Adonisz-képet a nemiség szempontjából közelíti meg: „a *Sarrasine* esetében: Adonisz titka a teste” (S/Z 117).

¹³ Angyalosi Gergely: *Roland Barthes, a semleges próféta*. Osiris, Budapest, 1996.

¹⁴ S/Z 95-97.

¹⁵ Nem állítom, hogy ez Barthes intenciója lett volna. Az olvasó szempontjából lényegtelen, hogy a képet a kiadó vagy Barthes iktatta be: mi mindenképpen találkozunk vele, ez pedig következményekkel jár az S/Z-re és a *Sarrasine*-re nézve.

eltér a francia eredetitől¹⁶: míg a magyar kiadásban a kép a címoldalt követő tartalomjegyzék és az ajánlás közé van beillesztve (ilyen értelemben az *S/Z* részeként jelenve meg), addig az eredetiben ennél különösebb kép-szöveg összekapcsolódásnak lehetünk tanúi: a kép a borítón belül, a címoldal előtt kap helyet, azaz egy *köztes térben*, a szövegen egyszerre kívül is, belül is helyeződik el. A francia kiadásban ugyanakkor a könyv borítójára is a kép egy – nem véletlenül: az alvó ifjú alakját ábrázoló – részlete került. A kép kiemelésének különösségét mutatja továbbá, hogy bár a *Sarrasine* szövege Barthes szövegével együtt olvasódik, a teljes, a kritikai szöveg által félbe nem szakított *Sarrasine* mind a francia, mind a magyar kiadásban a *Függelékben* szerepel, így el is különítődik az *S/Z*-től. Az illusztrációk használatának tradíciója indokoltá tenné, hogy a kép a függelékben vagy pedig a vonatkozó szövegrész oldalán kapjon helyet; a képnek a függeléken kívül hagyása szintén a köztes hely érzetét erősíti. Nem céлом mélyre hatóan vizsgálni borító és könyvtest, illusztráció és szöveg problematikus viszonyát, ám ez az elrendezés értelmezhető úgy, mint ami a képnek olyan jelentőséget tulajdonít, amelyet első látásra sem Barthes szövege, sem a *Sarrasine* nem ad meg neki.

Az Endümion álma reprodukciójának helye az *S/Z*-ben látszólag problémátlan: ez minden bizonnyal illusztráció, amely a szöveghez egyféle toldalékként vagy kiegészítőként járul. A *Sarrasine*-t ismerő gyanakvó és a kép-szöveg viszonyokra valamelyest érzékeny olvasó azonban érthetetlennek találhatja, hogy a Balzac szövege által megidézett képzőművészeti tárgyak közül miért éppen ez a reprezentáció részesül ilyen kitüntetett eljárásban. A balzaci szöveget sűrűn átszövi a Barthes által „kulturálisnak” nevezett kód: irodalmi, zenei és képzőművészeti allúziók egyaránt előfordulnak benne. A *Sarrasine* a balzaci úzust követve (vö. például *Az ismeretlen remekmű*) ténylegesen létezett képzőművészeket is megidéz, például Vient, Girodet-t,

¹⁶ Roland Barthes: *S/Z*. Paris, Seuil, 1970. A francia szövegre az *S/Z Fr.* formában hivatkozom.

Bouchardont.¹⁷ Vientől, akinek többek között David is tanítványa volt, tudomásom szerint – ha volt is egyáltalán – nem maradt fenn Adonisz-festmény. A hiányzó Vien-eredeti így valamelyest igazolhatná a választást, de önmagában ez a tény nem magyarázza, miért van szükség az illusztráció szerepeltetésére (azaz: mit illusztrál az illusztráció?), sem pedig, hogy miért emelődik ki *így* a Girodet-festmény a többi – ugyan a cím és a művész említése nélkül – megidézett műtárgy, például a haláltánc-, Vénusz- és Krisztus-ábrázolások alkotta halmazból.

Érdeemes megfigyelnünk, hogy a *Sarrasine*, noha a festőt megnevezi, a festményt már pontosan nem, legalábbis nem úgy, ahogyan annak címe ránk hagyományozódott. Nem állítom, hogy a *Sarrasine* „Endymionja” ne lehetne az *Endümion álmának* a szinekdochéja, de azt igen, hogy „Girodet Endymionjáról” (SARR 317) és Girodet *Endümion álmáról* beszélni nem egy és ugyanaz. Műtárgyak és áthagyományozódó elnevezéseik viszonya az itt érintettnél természetesen jóval bonyolultabb – megítélésem szerint azonban az „Endymion” és az *Endümion álma* azonosítása *szövegszerűen* nem indokolt. Ugyanis – ahogyan majd a „típus” (SARR 317) értelmezésével is rámutatok –, a balzaci szövegrész nem feltétlenül egy festmény egészére, jóval inkább egy festmény egyik elemére vonatkozik: a szóban forgó

¹⁷ A címadó karakternév a *Sarrasine* egyik valóság-effektusaként könyvelhető el: ez Jacques Sarrazin francia szobrász (1588-1660), az Akadémia egyik alapítójának nevére játszik rá. A tulajdonnév, illetve a *Sarrasine/Sarrazine* írásmódok további implikációihoz lásd Paul de Man alábbi kommentárját: „Az *S/Z* rejtélyes címe szándékosan játszik a kétértelműséggel. Kiindulását az a balzaci anomália jelenti, ami egyik hőse nevének írásmódjában nyilvánul meg: a szobrász *Sarrasine* nevét, aki szerelemben esik *Zambinellával*, a kasztrált énekessel, rendes esetben *Sarrazine*-nak kellene írni. Ezen túlmenően a cím több utalást is magában hordoz. Ezek közül a legnyilvánvalóbb a francia pszichoanalitikus Jacques Lacanra vonatkozik, aki egy nagyhatású cikket írt a betűk felcserélésének leleplező szerepéről. Az *S/Z* formula ugyanakkor az *S / s* jelölést utánozza, amit szintén Jacques Lacan használt a jelölő és a jelölt (*signifiant* és *signifié*) közötti kapcsolat szemléltetésére. Ekkor a / -jelet az elfojtás vagy a kasztráció szimbólumaként olvashatjuk, amit Barthes Balzac fikciójának egyik tematikus eseményeként mutat be”. Paul de Man: Roland Barthes és a strukturalizmus határai. Ford. Gulyás Péter. In *Helikon* 2006/1-2. 28-40. 29.

„Endymion” nem egy festményre, hanem a festményen ábrázolt figurára utal. Ha pedig az „Endymion”-t nem az *Endümion álma* szinekdochéjaként, hanem egy festett mitológiai alak tulajdonneveként olvassuk, akkor – művészettörténeti ismereteinktől, azaz attól a tudástól leválasztva, hogy Girodet-től fennmaradt egy *Endümion álma* című festmény – feltehetjük azt is, hogy a szövegrész Girodet valamely más Endümion-ábrázolására utal. Egy, a tipográfiát is figyelembe vevő olvasat minden bizonnyal felhívna a figyelmet arra, hogy az „Endymion”¹⁸ a francia eredetiben vastaggal szedett, ez a kiemelés a többi megidézett műtárggyal kapcsolatban pedig nem bukkan fel: a hangsúlyozás akár az „Endymion” szó szövegen kívülre utalását/utaltságát is jelenthetné. Ennek az olvasatnak ellentmond azonban, hogy a szöveg nyomtatási képe hasonló eszközzel él az énekesek zártkörű mulatozásának jelenetében, ahol a „signori e belle donne” (S/Z Fr. 247) megszólítás emelődik ki: a vastag szedés itt nem valamely textuson kívül eső valóságra való vonatkozást, hanem a nyelv másságát jelzi.

Az *Endümion álma* reprodukciójának elhelyezése arra a feltevésre juttathat, hogy a kritikai szöveg nem bízik eléggé a *Sarrasine* textusának megjelenítő erejében: az ’egy kép ezer szónál többet mond’ sztereotípiáját megvalósítva kiszolgálja az olvasót. Ha a balzaci textus¹⁹ a kép modelljének és a modellt leképező tárgyaknak a helyettesítődési sorozatában egy valóban létező tárgyat említ meg (legalábbis Barthes

¹⁸ Honoré de Balzac: *Sarrasine*. In Roland Barthes: *S/Z*. Paris, Seuil, 1970. 227-258. 257. A francia eredetire a SARR Fr. formában hivatkozom.

¹⁹ A *Sarrasine* első kiadásaiban nem jelenik meg Girodet festményének reprodukciója. A *Sarrasine* először a *Revue de Paris*-ban jelent meg két részben, 1830 november 21-én és 28-án, majd 1831-ben a *Romans et Contes philosophiques* kötetében adják közre. A későbbiekben a *Sarrasine a Scènes de la vie parisienne* negyedik kötetében (1835), majd 1844-től a *La Comédie humaine* tizedik kötetében kap helyet. Balzac életművének első, illusztrált kiadása 1851-1853 között jelent meg, tíz kötetben (Honoré de Balzac: *Oeuvres illustrées*. Maresq et Cie, Paris). A kötet illusztrációi között nem szerepel az *Endümion álma*. Ha az első megjelenés esetében a *Revue de Paris* – melyet nem állt módomban forgatni –, a szöveget az *Endümion álma* egy rajzával közölte, az eredeti kiadás akkor sem látszik elégséges érvnek arra, hogy az *Endümion álma* és a *Sarrasine* Adonisz-képe közé egyenlőségjelet tegyünk.

szerint), akkor a legkevesebb, hogy ezt az olvasó elé állítjuk, megkímélvén őt a(z önkényes) vizualizációtól vagy elképzeléstől, egyúttal megkímélvén vagy inkább megfosztván értelmezői szabadságától is. Különösen hat ez a *ki-állítás* egy olyan kritikai szöveg bevezetőjeként, amely elsősorban nem a képre vagy a képek és szövegek közti viszonyokra, hanem a szövegre fókuszál. A kérdés nem egyszerűen csak az, hogy *hol van a kép helye*, hanem, hogy a reprodukció ilyen megjelenése miről árulkodik Barthes plurális szöveg-olvasásával, kép- és ekphrasziszkezelési technikájával kapcsolatban.

A válasz a *Sarrasine* és az *S/Z* az Adonisz-festménnyel kapcsolatos szövegrészeinek komparatív vizsgálata által teremthető meg. Meglepődve tapasztalhatjuk, hogy Barthes nem azt a képet 'látja', amit a narrátor és Rochefide-né Lantyék bálján megfigyel, hanem annak egy helyettesét, egész pontosan azt a festményt, amelyet a kiadások az *S/Z* részeként mutatnak meg. Ilyen értelemben Barthes nemcsak, hogy megkerüli az Adonisz-képet, de olyan másik ábrázolást illeszt a helyére, amelyet a szöveg a későbbiek során az allúzió értelmében (SARR 317) valószínűsíthetően megidéz, de az előállítás értelmében egészen biztosan nem idéz meg.

Nézzük a *Sarrasine* vonatkozó epizódját:

Egy pillanatig bámultuk a képet, melyet mintha földöntúli ecsettel festettek volna. Adonist ábrázolta, amint egy oroszlánbőrön hever. A lámpa, mely a szoba közepén alabástrom csészében függött, enyhe fénybe burkolta a képet úgy, hogy minden szépsége érvényesült.

– Van-e ily tökéletes férfi? – kérdezte a nő, miután csendes és elégedett mosollyal szemlélgette a körvonalak pompás arányát, a testtartást, a bőr színét, a haját, szóval mindent.

– Nagyon is szép férfinak – szólott, és oly fürkészen vizsgálta, mintha legalább egy asszonyt, egy vetélytársnőjét venné szemügyre.

Mennyire éreztem ebben a pillanatban a féltékenységet, pedig valamikor egy költő hiába próbálta velem megértetni a rajzok, képek, szobrok iránt való féltékenységet, melyeken a művész – a mindent eszményítő művészet szerint túlozza az emberi szépséget.

– Pedig arckép – feleltem. A tehetséges Vientől való. De ez a nagy festő sohasem látta az eredetijét, és bámulata bizonyára csökken, ha megtudja, hogy ezt a képet egy asszonyi szobor után készítette.

– Kit ábrázol? [...]

– Azt hiszem, hogy ez az Adonis izé... rokona Lanty grófnőnek.

Fájt, hogy annyira belemélyedt a kép szemléletébe. Csendben ült, zsibbadtan, mellé telepedtem, és megfogtam a kezét, észre se vette!

Elfelejtett egy kép kedvéért! (SARR 288-289.)

A forgalomban levő definíciók szerint ez a szövegrész ekphraszisznak is minősül meg nem is. A szó szoros értelmében vett ekphraszisz itt töredékként jelenik meg („Adonist [...] mindent” SARR 288), rövid epizódként ékelődik be a narratíva egészébe. A „szó szoros értelmében” megfogalmazással arra az ekphraszisz-felfogásra utalok, amely képleírás alatt csak a képen szereplő láthatóságok számba vételét érti. Mivel néhány teoretikus – többek között Becker, Boehm és Stoichita²⁰ – a kép keletkezési és megjelenési körülményeinek (elhelyezés, keretezés, megvilágítás) megadását, valamint a kép nézőre tett hatásának kifejtését is az ekphraszisz jellemzőiként tartják számon, az idézett szövegrész egészét ekphrasziszként fogom fel. Bár az ekphraszisz meghatározásait és a belőlük eredő problémákat a későbbiekben elemzem részletesen, már itt szükségesnek látom, hogy terminushasználatom jogosultsága mellett érveljek.

²⁰ Lásd Becker, i.m.; Gottfried Boehm: A képleírás. Ford. Rózsahegyi Edit. In *Narratívák 1. Képleírás. Képi elbeszélés*. Szerk. Thomka Beáta. Kijárat, Budapest, 1998. 19-37.; illetve Victor I. Stoichita: Egy félkegyelmű Svájcban: képleírás Dosztojevszkijnél. Ford. Kovács Tímea. In *Narratívák 1. Képleírás. Képi elbeszélés*. 59-75.

Mi és mi nem az ekphraszisz?

Jóllehet a vonatkozó szakirodalom ritkán tagadja, hogy az ekphraszisz prózában is megjelenhet, a meghatározó tudományos munkák többségükben mégis az epikus vagy a lírai költészettel való foglalatosságot részesítik előnyben. Az egy szerző ekphrasztikus verseit vizsgáló monografikus munkák²¹ mellett klasszikus példaként említhetjük John Hollander-t, aki az ekphraszisz „poétikáját” csak költészetből vett példák révén alapozza meg²². Bár James A. W. Heffernan néhány oldalt az antik prózának is szán (MW 53-61), könyve terjedelméhez viszonyítva ez kivételnek bizonyul. W. J. Thomas Mitchell a téma szakirodalmát az utóbbi időben legerősebben meghatározó írásában többségében szintén lírai szövegeket, illetve az *Akhilleusz pajzsát* elemzi.²³ Murray Krieger első, ekphrasziszra vonatkozó munkájával kapcsolatban egy apró kivételtől eltekintve hasonlóképpen nyilatkozhatunk; a későbbiekben Krieger egy terjedelmesebb munkát is publikált a témában, amelyben már filozófiai szövegeket és

²¹ Lásd például Grant F. Scott: *The Sculpted Word. Keats, Ekphrasis and the Visual Arts*. University Press of New England, Hanover and London, 1994.; a továbbiakban: SW. Az ekphraszisz magyar – szórványos és főként interpretációs igényű – szakirodalmából lásd a Nemes Nagy Ágnes prózaverseit elemző alábbi összefoglaló tanulmányt: Hernádi Mária: Nemes Nagy Ágnes képleíró prózaversei. In *modern – magyar – irodalom – történet*. Szerk. Kolozsi Orsolya – Urbanik Tímea. Tiszatáj Könyvek, Szeged, 2006. 36-51. Az írásnak az ekphraszisz elméleti tárgyalásával és definiálásával kapcsolatos érdekessége, hogy az ekphrasziszt – melynek görög eredetű formáját helytelenül alkalmazza („ekhfrazisz”: Hernádi, 38) – egyrészt a „képleírás” szinonimájaként használja, másrészt először „retorikai alakzatként” (Hernádi 36, 39), a tanulmány végén azonban, a képleíró prózaversek generikus elkülönítésével implicite műfajként (Hernádi 50) azonosítja. Az ekphraszisz műfajszerűségének kérdésére többször visszatérek.

²² John Hollander: *The Poetics of Ekphrasis*. In *Word & Image Conference Proceedings* 1988/4. 209-217.

²³ W. J. Thomas Mitchell: *Az ekphraszisz és a Másik*. Ford. Milián Orsolya. In *A képek politikája. W. J. T. Mitchell válogatott írásai*. Szerk. Szőnyi György Endre – Szauter Dóra. Ikonológia és Műértelmezés sorozat, 13. kötet. JATEPress, Szeged, 2008. 193-223. A továbbiakban: EM. A szöveg a *Picture Theory* egyik fejezete, a kötetre PT formában hivatkozom.

esszéket is vizsgál. ²⁴ Az utóbbi évek írásaiban egyre jobban mutatkozik az ekphrasztikus próza felé való fordulás igénye, de néhány kivételtől eltekintve továbbra is fennáll a fenti állapot. E vonatkozásban itt a de Quincey-t olvasó Frederick Burwick-et, Thomas Pynchon *A 49-es tétel kiáltása*-t olvasó Stefan Mattessich-et, illetve az Akhilleusz Tatiosz *Leukipposz és Klitophón kalandjai* című, i. sz. II. században keletkezett görög regényt elemző Steve Nimis-t emelem ki. ²⁵ A költészeti vizsgálódások túlsúlya összefügg a terminus használatban levő definícióinak zűrzavarosságával, a kínálkozó lehetséges magyarázatok közül pedig itt hármat emelek ki.

A prózai szövegben megjelenő részlet ekphraszisként való (f)elismerése elsősorban a művésztörténeti és az irodalmi ekphraszisz vitájához kalauzolhat el. Ha elfogadjuk, hogy a prózában megjelenő ekphrasztikus szövegrészek ebbe a tradícióba illeszkednek, akkor nemcsak jelentősen bővítjük a kutatandó területet, de nem fogunk olyan elveket találni, amelyek alapján a művésztörténet – az akadémiai tradíció által a tudományos szövegek, vagy legfeljebb az értekező próza osztályába sorolt – képleírásait megnyugtató módon elkülöníthetnénk az irodalmitól. ²⁶ A művésztörténeti leírás retorikussága és stilizáltsága, nyelvi stratégiái ugyanis *lényegében véve* nem különböznek az irodalmi(ként kanonizált) diszkurzustól, sőt, esszéistább darabjai –

²⁴ Murray Krieger: Ekphrasis and the Still Movement of Poetry, or *Laokoön* Revisited. In *The Poet as Critic*. Szerk. Frederick P. W. McDowell. Northwestern University Press, Evanston, 1967. 3-26. Krieger újraközli 1967-es tanulmányát függelékként az *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign* című kötetében (The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1992.), hivatkozásaim erre a kiadásra vonatkoznak (Krieger 263-289.).

²⁵ Frederick Burwick: Ekphrasis and the Mimetic Crisis of Romanticism. In *Icons-Texts-Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Szerk. Peter Wagner. Walter de Gruyter, Berlin-New York, 1996. 78-105. A továbbiakban: EMCR; Stefan Mattessich: Ekphrasis, Escape and Thomas Pynchon's *The Crying of Lot 49*. In *Postmodern Culture* 1998/3. <http://www.iath.virginia.edu/pmc/text-only/issue.598/8.3mattessich.txt> (Hozzáférés: 2008-02-10); Steve Nimis: Memory and Description in the Ancient Novel. In *Arethusa* 1998/1. 99-122.

²⁶ A művésztörténet ekphrasziszainak tárgyalásához lásd jelen értekezés *Forrás és/vagy interpretációs stratégia?* című alfejezetét.

legalábbis a használt trópusok és alakzatok tekintetében – szemléletességükben vagy a kép hatásának ecsetelésében akár túl is szárnyalhatják azt. (Természetesen nem állítom, hogy egy diszkurzus irodalmisága pusztán az alkalmazott trópusok és figurák meglétén vagy hiányán múlna.)

Mivel a képleírás a magyar irodalomkritikai nyelvezetben az ekphraszisz bevett szinonimájának számít, nem érdektelen néhány szót szánunk az implicit definícióra, amelyet a kifejezés magában hordoz: a *képleírás* úgy alapozza meg az ekphrasziszt, mint vizuális tárgyak és/vagy jelenségek deskripcióját. (A rokon értelműséget feltételező használat az idegen nyelvű szakirodalomban is tapasztalható, lásd: *Bildbeschreibung, description du tableau, description of paintings*.) A kifejezést több okból sem tarthatjuk az ekphraszisz pontos megfelelőjének. A 'kép' a magyar nyelvben olyan túlterhelt szó, melynek poliszemikus terében egyaránt helyet kap – a teljesség igénye nélkül – az emlékkép, a technikai kép (fotó, film-, illetve digitális kép), a festmény, az álomkép, a természeti látvány, a szókép, vagy az emberi arc. A *képleírás* így egyaránt jelölheti külső, materiális reprezentációk, mentális képek, de bármilyen egyéb látvány vagy látványszerűség leírását. A 'képleírás' heurisztikus értékét pedig főként azok a koncepciók ássák alá, amelyek bármely médiumközi felcserélődést ekphrasziszként ismernek (f)el: lásd például az utóbbi években a zenei ekphraszisz feltárására irányuló törekvéseket.²⁷

Az ekphrasztikus próza kritikai elhanyagoltságát másodsorban azzal indokolhatjuk, hogy az ekphrasziszt legáltalánosabban kisebb, de önálló, megszilárdult –

²⁷ Siglind Bruhn: *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting*. Hillsdale, Pendragon Press, New York, 2000., és Mai Al-Nakib: Assia Djebar's Musical Ekphrasis. In *Comparative Literature Studies* 2005/4. 253-276.

lírai – műfajként értik.²⁸ Ilyen meghatározást olvashatunk például Kulcsár-Szabó Zoltánál: „[a]z olyan, a két médium határvidékén elhelyezkedő műfajok, mint az utóbbi időkben élénk figyelemnek örvendő »ekphraszisz« (képek vagy műtárgyak költői leírása) [...]»²⁹. A prózában felbukkanó ekphraszisz ellenáll ennek a felfogásnak: önálló szöveggként ritkán³⁰, többnyire egy nagyobb szövegstruktúra beékelte részeként jelenik meg.

Ezzel függ össze a harmadik magyarázat is: mivel az ekphraszisz narratív betétként jelentkezik, nem különíthető el megnyugtató módon sem a narratíva egészétől, sem a többnyire az elbeszélés – a cselekményközpontú narratológia felfogásában: mellékes – részeként értett, az ekphraszisztól szemantikai és/vagy referenciális alapon elkülönített deskripciótól. Az ekphraszisz és a deskripció közé egyenlőségjelet tenni azzal jár, hogy az azonosítás révén relativizálódik az ekphraszisz fogalma: ha minden leírás egyben ekphraszisz is, akkor bizonyos értelemben többé semmi sem az. A téma gazdag szakirodalmával kapcsolatban így azonnal felmerülhetne a kérdés: mi szükség van külön terminusra akkor, ha már rendelkezünk olyannal, amellyel ugyanazt a jelenséget írhatjuk le? Mi szükségünk az ekphrasziszra, ha a deskripció már adott? Megítélésem szerint az ekphraszisz a leírás vagy deskripció egyik alosztálya, ám

²⁸ Az ekphrasztikus szakirodalom előszeretettel hoz létre átfogó jellegű, nagy irodalomtörténeti narratívákat. Az egyik ekphraszisz-elbeszélés szerint az önálló műfajként értett ekphraszisz eredeteként az *Akhilleusz pajzsát* kell kijelölnünk, ahol az a legkevésbé sem önálló szöveggként jelenik meg (Krieger EINS, Heffernan MW). Ezt az ellentmondást az *Íliász*-ról leváló, attól elkülönülő részlet gondolatával küszöbölik ki. Az 'új műfaj születik'-koncepció híveinek természetesen arról is meg kell feledkezniük, hogy az *Íliász*-ban való előfordulásához hasonlóan az ekphraszisz a prózában is többnyire beékelte elemként jelenik meg. Figyelembe véve az eposz és a regény közismert irodalomtörténeti és műfajelméleti párhuzamát, akár azt is megfontolhatnánk – szándékaink ellenére mintegy a magunk képére formálva ezt a narratívát –, hogy a beékelte ekphraszisz az 'eredet' szerves folytatója.

²⁹ Kulcsár-Szabó Zoltán: *Metapoétika. Önprezentáció és nyelvszemlélet a modern költészetben*. Kalligram, Budapest – Pozsony, 2007. 36.

³⁰ Lásd például Heiner Müller *Képleírását*. In Uő.: *Képleírás*. Ford. Kurdi Imre. József Attila Kör – Jelenkor, Budapest – Pécs, 1997. 18-26.

ilyenként, nem elsősorban referenciája, hanem textuális stratégiái (pl. prozopopoeia, aposztrophé, paragoné), önprezentációs, metanyelvi teljesítménye valamint a médiumok (korpo)realitására tett utalások miatt differenciálendő is tőle.

Napjainkra a fogalom (külföldi) használati köre olyan mértékben kiszélesedett, hogy a pontosság és a követhetőség kedvéért a fogalom minden egyes használatakor fel kellene címkéznünk azt az adott használót, az irodalomtudós, a művészettörténész, a média- és kultúrakutató nevével. A fogalom alkalmazásainak káoszát „*Az újra megtalált kifejezés*” című fejezetben tárom fel, ahol láthatjuk majd, hogy például a Hollander-féle ekphraszisz jelentősen eltér a műrai Nikolaosz-, a Krieger-, Barthes- és Heffernan-féle ekphraszisztól, és így tovább – az „ekphrasziszról” adott egyéni képletek minden bizonnyal segítik az illető szerzőt a választott korpusz feldolgozásában, a szóban forgó retorikai vagy „műfaji” osztályt azonban egyre ködösebbé teszik.

A fogalom körül mára kialakult hálózat három fő csomósodás között szövődött meg (és szövődik tovább): ezek szerint az ekphraszisz 1) műtárgyleírás; 2) vizuális reprezentációk verbális reprezentációja; 3) bármilyen – tehát nemcsak a verbális és vizuális közti – médiumközi átjárás. A terminus alkalmazásaiban, értéseiben bekövetkezett változásokat követve nemcsak az mutatható ki, hogyan határozzák meg az irodalomtörténeti elbeszéléseket, irodalomértésünket vagy a kortárs technikai médiumok leírásait a tudományos szuperkonstrukciók, a divatos szavak és elméletek, hanem az is, hogyan íródnak vagy értelmeződnek át múltbeli hagyományok acélból, hogy egy homályos értelmű kifejezés legitimé és (az adott alkalmazó véleménye szerint) hatékonyá váljon. Így például, az ekphraszisszal kapcsolatos elméleti jellegű megfontolásokat szemlélve feltűnő, hogy használói gyakorta hivatkoznak az antik vagy későbbi retorikai tradícióra, miközben – vagy még akkor is, ha – ekphraszisz-

meghatározásukból nemcsak a leíró jelleget mint sajátos megkülönböztető jegyet, de némely esetben a közlés verbális kötöttségét is elhagyják.

A fent említett három domináns ekphraszisz-értés főképp azért vitatható, mert nem szavatolnak kellőképp a kifejezés heurisztikus értékéért, világos, eredményes és konszenzusos alkalmazhatóságáért. Hiszen 1) műtárgy- és művészetfogalmunk mára annyira kitágult, hogy gyakorlatilag minden azzá válhat, amit valamely, akár professzionális, akár laikus értelmező közösség ilyenként fogad el. 2) Vizuális reprezentációk verbális reprezentációjaként felfogni az ekphraszisz azzal jár, hogy végtelenül elasztikussá válik a vele jelölhető jelenségek sora (ennek megfelelően ugyanis egy festmény- vagy filmcímet is ekphraszisznak tarthatunk). 3) Mind az előbbi, mind pedig a médiumköziségként értett ekphraszisz esetében felszámolódik a határ – az irodalmi műformáknál maradva – az ekphraszisz és a kalligram között. Ha pedig – miként Siglind Bruhn teszi – irodalmi és festészeti művek zenei feldolgozását is ekphraszisznak tartjuk, akkor nemcsak médiumspecifikussága szűnik meg, de immár sem irodalmi műfajnak, sem retorikai alakzatnak nem foghatjuk fel, ellenben az ekphraszisz majdhogynem minden művészet- vagy médiumközi áttevődés jelölője lesz.

Mindezeket figyelembe véve, továbbá azt, hogy

1) napjainkra már nem pusztán a statikus és mozgóképi médiumok által hordozott látványok leírását, de a zeneművek verbális megragadásait is ekphraszisznak tartják;

2) a retorikatörténeti tradíció, valamint az alakzat differenciálhatósága miatt indokolt a deskriptív jelleg megtartása;

3) megítélésem szerint nincs performativitást nélkülöző deskripció, amennyiben a nyelv inkább tételez-létrehoz, semmint leképez – e reprezentáció-kritikai

nyelvszemlélet felől pedig kevésbé lényeges vagy éppenséggel eldönthetetlen egy ekphraszisz igazságértéke, valóság-hűsége vagy pontossága;

4) jóllehet a beszélő sok esetben több szót szán az adott reprezentáció hatásának érzékeltetésére, semmint e hatás fizikai feltételeinek, kiváltójának pontos megragadására, a médiumok közti határra vagy a határátlépésre mindig tekintettel van – az ekphrasziszt a hipotipózistól³¹ éppen a mediális és/vagy diszkurzív másság jelöltsége különbözteti meg;

5) a mediális másság jelölése önmagában nem biztosít kellő megkülönböztető jegyet az ekphraszisz számára, s így szükséges előfeltétel, hogy az ekphrasziszban szóba hozott másik médium egy intencionális tárgyat hordozzon;

6) az ekphraszisz műnemi sokfélesége ellenáll annak, hogy műfajként különítsük el,

disszertációm olyan gondolatalakzatként érti az ekphrasziszt, amely *a verbálistól eltérő médiumban keletkezett reprezentáció leírását* viszi színre úgy, hogy a másik reprezentációs jellegét, megcsináltságát, valamint fizikai hordozóeszközét, azaz közegét, a materiális megjelenést *mindig* jelöli.

E definícióból következik, hogy az ekphrasziszt lírai, epikus és drámai szövegekben, tehát a prózában is előfordulónak és vizsgálandónak tartom. Másrészt, a 'művészettörténeti versus irodalmi ekphraszisz'-vita valamelyik oldala mellett döntő

³¹ Nyilvánvaló, hogy amennyiben a hallgatóban/olvasóban keltett érzelmi hatás vagy a gondolati kép létrehozása felől közelítjük meg, az ekphrasziszt semmi sem különbözteti meg a leírás másik esetétől, a hipotipózistól. Ugyanis mindkét alakzat a „mintha”-effektusra, a szemtanúság-érzetre apellál. Vö. Dumarsais hipotipózis-definíciójával: „A leírás során úgy festjük le a szóban forgó dolgot, mintha az éppen a szemünk előtt lenne [...] megmutatjuk, amit úgymond csupán elbeszélünk, bizonyos tekintetben a másolat helyett az eredetivel, a kép helyett a tárggyal szolgálunk.” Dumarsais-t idézi Gérard Genette: *Metalepszis. Az alakzattól a fikcióig*. Ford. Z. Varga Zoltán. Kalligram, Pozsony, 2006. 8. Vagy Fontanier-ével: „a hipotipózis a dolgokat oly elevenen és erőteljesen festi meg, hogy bizonyos tekintetben a szemünk elé állítja őket, s az elbeszélésből, a leírásból képet, festményt, sőt előjelenetet formál.” Fontanier-t idézi Genette, 9.

teoretikusokkal ellentétben, ekphraszisznak tartom a kritikai diszkurzusban megjelenő képleírásokat is, hiszen a filozófiai, irodalmi, irodalomkritikai, művészettörténeti, művészetkritikai stb. ekphrasziszok között *nem nyelvi*, hanem *intézményes* különbségek állnak fenn.³²

Mielőtt értekezésemmel kapcsolatban túlságosan nagy elvárások fogalmazódnának meg, meg kell jegyezmem, hogy az ekphrasziszt főként teoretikus kontextusaiban vizsgálom. Nem annyira alapvetően irodalomtudományos képzettségem eredményezi ezt, mint a belátás, hogy a fent példaképpen említett diszkurzusok mélyreható elemzése meghaladná az értekezés kereteit. Egy ilyen munka rendkívül tanulságos eredményekhez vezethet³³, és jövőbeni kutatás tárgyát képezheti. Másik megszorításom a specifikusan az ekphraszisz kérdésével foglalkozó szakirodalomban szintén elhanyagolt korpuszra, a drámai irodalomra vonatkozik. A prózában megjelenő ekphrasziszokhoz hasonlóan a drámákban előforduló ekphraszisz kérdését is jórészt csak rövid utalás erejéig tárgyalja a szakirodalom; ez elemzés helyett többnyire az egyszerű megemlítés formáját ölti (vagy még ezt sem).³⁴ A drámai irodalom alulreprezentáltságára Jaś Elsner a következőképpen utal: „A drámai ekphraszisz szakirodalma meglepően csekély”³⁵. Az érdeklődés hiányát szintén a műfaji osztályozás

³² Alighanem érdemes volna Foucault *Las Meninas*-elemzését e szempontból, a megfestett jelenetet leíró, elbeszélő és értelmező részletekre koncentrálni szemügyre venni. Lásd Michel Foucault: *A szavak és a dolgok*. Ford. Romhányi Török Gábor. Osiris, Budapest, 2000.

³³ Vö. Krieger EINS-ével, amely szűkebb területen – vitatható eredménnyel – a felvetetthez közelítő kutatást végez el.

³⁴ Az ekphraszisz világirodalmi korpuszának Becker-féle listájából (Becker 2-3) lásd: Aiszkhülosz: *Heten Thébai ellen*; Euripidész: *Elektra*. A specifikusan az ekphraszisz kérdését vizsgáló szakirodalomról azonban elmondható, hogy a drámák kérdésével még ilyen említés szintjén sem foglalkoznak. A *Heten Thébai ellen* pajzsléírásainak a drámai struktúrán belüli funkciójához lásd Sebestyén Rita kitérő elemzését: Sebestyén Rita: Hét kapu vára. Aiszkhülosz *Heten Thébai ellen* című darabjának térkezelése. In *Ókor* 2004/4. 13-20., az ekphrasziszról különösen 17-19.

³⁵ Jaś Elsner: The Genres of Ekphrasis. In *Ramus* 2002/1-2. 1-18. 16. A továbbiakban: GE.

vezéreszméjével, illetve az ekphraszisz szóval fémjelezhető korpusz változatosságának a műfajként való világos differenciálást megnehezítő jellegével magyarázhatjuk. Jelen értekezés ilyen hiányossága jórészt terjedelmi okokra vezethető vissza: a kérdés mérvadó tárgyalása többek között a drámai és színházi ikonográfia, ikonológia és emblematika elméleti és történeti hagyományainak részletekbe menő ismertetését követelné meg.³⁶

³⁶ Az egyes drámák analizálásában a képzőművészeti tárgyak vagy a képek leírásának problémája szóba kerül, de a 'drámai' ekphraszisz kérdését specifikusan vizsgáló teoretikus munkáról nincs tudomásom. A Shakespeare-drámák fent említett kutatási tradícióihoz lásd Szőnyi György Endre összefoglalóját: *Vizuális elemek Shakespeare művészetében (A „kép vadászattól” az ikonológiáig)*. In *A reneszánsz szimbolizmus*. Fabiny Tibor – Pál József – Szőnyi György Endre. Ikonológia és műértelmezés sorozat, 2. kötet. JATEPress, Szeged, 1998. 67-91. A Shakespeare-drámákban előforduló és a *Lukrécia meggyalázása* ekphrasziszainak tárgyalásához lásd Richard Meek: *Ekphrasis in The Rape of Lucrece and The Winter's Tale*. In *Studies in English Literature 1500-1900*. 2006/2. 389-414. és Martha Ronk: *Locating the Visual in As You Like It*. In *Shakespeare Quarterly* 2001/2. 255-276. Heinrich von Kleist *Az eltört korsó* egyik ekphrasztikus részletének kitűnő, a hipotipózis és az ekphraszisz figuráinak Kibédi Varga Áron-féle elkülönítése alapján kidolgozott elemzését nyújtja Török Ervin: *Az eltört korsó példája. Két alakzat*. In *Filológiai Közöny* 2005/1-2. 65-81. Megyaszi Kinga tanulmánya szintén e két alakzat kontextusában elemzi Kleist *Friedrich von Homburg herceg* drámáját (Megyaszi Kinga: *Hipotipózis és képleírás Heinrich von Kleist Friedrich von Homburg herceg című drámájában*. In *Képvitelek. Tanulmányok az intermedialitás tárgyköréből*. Szerk. Pethő Ágnes. Scientia, Kolozsvár, 2002. 145-165.). Mint az itt említett néhány írás mutatja, a drámairodalom és az ekphraszisz kérdései korántsem zárják ki egymást. Az ekphraszisz ilyen elismertsége alátámasztja ennek gondolatalakzatként való koncipiálását.

Roland Barthes és a bekeretezett „veszély”.

E rövid, tisztázó jellegű kitérő után visszakanyarodva jelen fejezet voltaképpen tárgyához: mint korábban említettem, Barthes értelmezi, 'megolvassa' a képet, amelyről a narrátor és Rochefide-né beszél. A dialógus tárgyát a fenti hosszabb kitérő alapján ekphrasztikus képként³⁷ jelölhetjük ki, Barthes pedig egy sajátos vakságról vagy félrenézésről ad számot akkor, amikor az ekphrasztikus kép referenciáját a Girodet-festményben találja meg. Az eddigiek alapján úgy tűnhet, ezt az állítást mindössze a szövegkiadásokban megjelenő illusztrációra alapozom, amely minden érdekessége ellenére sem szolgálhat perdöntő bizonyítékként egy alapvetően irodalomtudományos irányultságú munkában. Mindeddig úgy tűnhetett, a Barthes szemére vetett eltévelyedést ismétlem meg: úgy beszélek az *S/Z*-ről, hogy egyik részletének jelöltjét többé-kevésbé önkényesen egy létező képpel azonosítom; hogy az *S/Z Fr.* félig-meddig kulcsínén szereplő képpel (amely éppenséggel nagyon is belbecsként viselkedik) kapcsolatban magam is referenciális rögzítést követek el.

Mielőtt megfogalmazódna a vád, miszerint nagyobb fontosságot tulajdonítok egy jelenségnek, mint amennyivel az valójában rendelkezik, rátérek *Az alabástrom lámpa* szövegrészének olvasására. Az *S/Z*-ben ugyanis nem egyszerűen egy töredékes

³⁷ Ekphrasztikus kép alatt mindig az ekphraszisz (retorikai) olvasása által konstruálódó képet, pontosabban képi értelempotenciál(oka)t értem. Egyik (hipo)tézisem szerint ugyanis, még ha az olvasó identifikál is egy bizonyos jelöltet, referenciát vagy témát, a szöveg – interpretatív, fokalizációs és tropológiai stratégiái révén – mindig megmásítja ezt. Vagyis, az ekphraszisz még a szakirodalom vagy a művészettörténeti ismeretek felől azonosított jelölt vagy beszéd tárgy esetén sem ezt, hanem egy másikat, egy textuális képet hív életre; nem reprezentál, tükröz vagy ábrázol, hanem előállít; nem újra megjelenít, hanem másként és más(ok)at jelenít vagy mutat meg. Azért, hogy elkülönítsem a valós képzőművészeti tárgyat az ekphraszisz által létrehozott 'képtől', azaz a szövegen kívüli jelenséget a szöveg – és az interpretáció – által létesített jelentéstől, azokban az esetekben, ahol az ekphraszisz (tétélezett) jelöltjéről, valamely reális műtárgyról van szó, az „ekphraszisz képe” szintagmát használom.

balzaci ekphraszisszal találkozunk: a *Sarrasine*-ből fentebb kiemelt rész interpretációja során Barthes továbbírja a primer szöveget, mégpedig úgy, hogy maga is egy ekphrasziszt készít el. A két ekphraszisznak, Balzac és Barthes ekphrasziszának elvileg – azaz, amennyiben Barthes nem a Girodet-festményt, hanem a *Sarrasine* szövegét olvassa – ugyanarra az ’ábrázolásra’³⁸ kellene vonatkoznia, pontosabban: szövegrészeknek többé-kevésbé meg kellene egyezniük, legalábbis *hasonló* (textuális) képet kellene létrehozniuk.

A *Sarrasine* az ekphrasztikus képről az alábbiakat árulja el: ez „remek”, „pompás rámajú”, „földöntúli ecsettel festették”, Adonisz ábrázolja, s egy „oroszlánbőrön heverő” „tökéletes”, férfinak „nagyon is szép” „férfit”, a „körvonalak pontos arányát, a testtartását, a bőr színét, a haját, szóval mindent” (SARR 288) szemlélnék rajta. A narrátor beszédéből információkat nyerünk a kép keletkezéséről is: ez a „tehetséges Vientől való” és „egy asszonyi szobor” (SARR 289) alapján készült. Jóllehet az oroszlánbőrön heverő Adonisz említése a kép első látásra a mitologikus festmény típusához soroltatja az olvasóval, a narrátor és a hölgy párbeszédének folyamán az előbbi módosítja ezt az interpretációt. Az, hogy a narrátor „arcképként” (SARR 289; „portrait” SARR Fr. 237) nevezi meg a továbbiakban a festményt, nemcsak azért válhat fontossá, mert az egy bizonyos festészeti kód (mitológiai tárgyú festmény) szerint készült ábrázolás mintázatát vagy értelmezésének, szemlélésének módját egy másik festészeti kódra, a portréra cseréli, hanem mert ezzel a kép jelöltjét is felcserélődésnek teszi ki³⁹. Ez a gesztus nem egyszerűen a „testek ismétlődő

³⁸ Az idézőjeles formával arra utalok, hogy az ekphraszisz nem feltétlenül vonatkozik valamely, a külső, reális tárgy reprezentációjának értelmében vett ábrázolásra. Ekphraszisznak tartom a fiktív és belső képek leírásait is, amennyiben ezek az ekphrasztikus kép mediális másságát megjelölik.

³⁹ Barthes is felhívja a figyelmet arra, hogy az epizódban egy újabb „rejtély”, a modell kilétének kérdése bukkan fel: „kit ábrázol voltaképpen az Adonisz-kép?” (S/Z 95)

lenyomatát”⁴⁰ vagy a kép kódjainak cseréjét, a nézők és egyben az olvasó értelmezéseinek megváltozását, hanem az ekphrasztikus kép módosulását is előirányozza.

Ha az Adonisz-kép portré, akkor generikus kódja szerint egy valós modell alapján készített kép: a műfajváltás így figyelmeztetheti az olvasót arra, hogy a kép többé nem mint Adonisz-ábrázolás, hanem mint valamilyen, a képtéren kívül eső dolgot többé-kevésbé hűen reprezentáló forma lesz az érdekes. Nem véletlen, hogy a francia eredetiben a hölgy festményre vonatkozó beszéde azonnal elkanyarodik a képtől, és *valaki* mást hoz szóba. Rochefide-né a narrátor megjegyzése után ugyanis nem az ábrázolásra kérdez rá, pontosabban, nem a képi ábrázoláson keresztül kérdez rá a modellre, ahogyan Kosztolányi fordításában olvashatjuk („Kit ábrázol?” SARR 289), hanem – mintegy a festmény kereteit felszámolva, azt nem reprezentációként, hanem ’dologként’ vagy ’lényként’ értve –, az eredet, a létező személy kilétét firtatja: „Dehát kicsoda ő?” („Mais qui est-ce?” SARR Fr. 237, Ford. mód.).

Rochefide-né kérdésének állítmánya legalább kétféleképpen olvasható. A jelen idejű létige („est”) egyfelől olyan deixisként fogható fel, amely a beszéd tárgyára, a festményre mutat rá. Másrészt, ha egyetértünk Barthes-tal abban, hogy a *Sarrasine* elbeszélését a rejtély és a rejtély fokozatos felszámolásának dinamikája működteti, akkor a kérdésben egyféle bújtatott állítást vagy prolepszist is feltárhatunk. A ’volt’ helyett használt ’van, létezik’ forma utalhat arra, hogy a festmény modellje még ’van, létezik’ (belátható, hogy Rochefide-né ezt itt még csak a kulturális kód – Vien életrajza – révén tudhatja), ahogyan a későbbiek során a narrátor elbeszéléséből ki is derül, hogy a modell, a fikcionalizált képi forma ’valósága’ még életben van. Rochefide-né kérdését tehát ’melyik rokon?’ formában is parafrázálhatnánk. Ez utóbbi verzió jól

⁴⁰ Barthes a tárgyak médiumváltását mindig ezzel a replikációt jelző szerkezettel jelöli. Vö. például S/Z 56, 77, 99, 105, 243, 259, 261.

összekapcsolható a kommentárral, amelyet Barthes a hölgy első kérdéséhez („Van-e ily tökéletes férfi?” SARR 288) fűz: „vajon létezik-e a »természetben« is a képen ábrázolt modell?” (S/Z 97). Eszerint Rochefide-né már képhez közelítése kezdetekor a „reális” felé indul el, a narrátor pedig az újabb információk elárulásával igyekszik tovább terelni őt ezen az úton. Meg kell jegyeznünk, hogy a hölgy figyelmének elterelése az Adonisz-képtől összefügg azzal, hogy a narrátor a képet vetélytársként érzékeli. A narrátor birtokolja a tudást, hogy a kép ’eredetije’ az a megcsúnyult öregember, akitől a korábbiakban Rochefide-né megrémült; a hölgynek az Adonisz-képtől a természetben létező modellhez való elvezérlése így a vetélytárs legyőzésének jelentéslehetőségét is az értelmezés terébe vonja. E kontextusban a rivális vágy-objektum felszámolása egy lineáris, metonimikus sorozat formáját ölti: a festett Adonisz kezdő- és az öreg Zambinella zárpontja közé a feminin modell-tárgy is beférkőzik. Rochefide-né figyelmét a heteroszexuális „bámulat” eseteként értelmezve a narrátor egy női test kópiájává forgatja át Adonisz figuráját, ilyképp a hölgy vágyakozásának deviáns, téves voltára mutatva rá: „bámulata bizonyára csökken, ha megtudja, hogy ezt a képet egy asszonyi szobor után készítette” (SARR 289).

Festményalakok és modelljeik viszonyáról Arthur C. Danto a következőket állítja: „A modellek [...] ahelyett állnak, aminek a modelljei; a modell azonossága beleolvad jelölétének azonosságába. A modellt elvileg átlátszónak szánják, és azt feltételezik, hogy a befogadó nem annyira a modellt észleli, mint inkább azt, aminek a modellje; annak ellenére, hogy természetesen a modellt festik vagy fényképezik le”.⁴¹ A Danto által felvetett képszemlélés szerint a modell mindig valami olyan, amin keresztül kell nézni, ami helyett valami mást látunk. A modellt tehát a festményen nem érzékeljük, illetve – továbbgondolva ezt a felvetést –, csak akkor vesszük észre, ha a

⁴¹ Arthur C. Danto: *A közhely színeváltozása. Művészetfilozófia*. Ford. Sajó Sándor. Enciklopédia, Budapest, 2003. 163.

festmény keletkezési körülményeit firtatjuk, vagyis az ábrázolás illúzióját a dolog realitásába fordítjuk át. A modellt elvileg *nem látjuk*, láthatóságát a néző intencionált fókuszváltása adja meg. A *Sarrasine* ekphrasziszában azonban a Danto-i befogadói viselkedésnek pontosan a fordítottja következik be: a modell nem egyszerűen nem „átlátszó”, hanem fontosabbá válik, mint a reprezentáció, amelynek modelljéül szolgált; itt a beszélők (és/vagy a szöveg) arra törekednek, hogy a modell hangsúlyosan *láthatóvá* (a későbbiek, az „elmondott történet” során pedig *elbeszélhetővé*) váljon. Festmény és modell relációja⁴² így az eggyé olvadás helyett a különállás vagy elkülönülés formáját ölti. Az Adonisz-talány szétbomlására a francia eredetiben a narrátor későbbi megjegyzése is utal. Noha Kosztolányi Dezső fordítása („ez az Adonis izé... rokona Lanty grófnőnek” SARR 289) a predikatív viszony által az Adonisz és ama „rokon” között azonosságot tételez, a francia szövegben az „ez az Adonisz Lanty-né egyik... egyik... egyik... rokonát ábrázolja” („cet Adonis représente un... un... un... parent de madame de Lanty” SARR Fr. 237) mondat szerepel, ami nem modell és ábrázolat identikusságára, hanem érintkezésen alapuló kapcsolatára utal.

Érintkezései reláció és azonosság felcserélése Roland Barthes írásában is tetten érhető. Barthes helyesen emlékeztet arra, hogy Adonisz és Endümion metonimikus viszonyban állnak egymással, e viszony felfejtésében azonban túllép a *Sarrasine* fő szervezőelveként számon tartott alakzaton, és egy másik, az allegória felé fordul: „Adonisz tehát [...] Girodet Endümionját ihlette [...]. Endümion jelentését, történetét,

⁴² Kép-modell-néző interakcióinak balzaci paradoxonjaira *Az ismeretlen remekművel* kapcsolatban Hódosy Annamária is utal: „[Gilette] arról panaszkodik, hogy szerelmese keresztülnéz rajta: őt nézi, de nem őt látja. Amit a tekintet iránya jelez, az a tükörkép és a modell viszonyának megfordulása: most a modell (a nő) a jelölő, és az Idea a referens. A »referencia« következésképp paradox módon akkor a leghatározottabb, ha csak a modell látszik, a képen viszont nem látszik semmi sem [...]” (Uő.: Tükör-kép-más-képp. In Hódosy Annamária – Kiss Attila Atilla: *Remix*. Ictus és JATE Irodalomelmélet Csoport, Szeged, 1996. 180-201. 186.).

valóságát kölcsönzi Adonisznak” (S/Z 95). Barthes – részletesen ki nem fejtett érvek alapján⁴³ – tulajdonságok és narratívák „kölcsönzéséről”, pontosabban „átruházásáról/átviteléről” („Endymion *transmet* á Adonis” S/Z Fr. 76, Kiem.: M. O.), azaz allegorikus kapcsolatról beszél, interpretációjának következő mondata pedig a balzaci ekphraszisz kép és modell között történő viszonycseréjéhez hasonló működést vezet be: „*Ugyanazokkal a szavakkal* olvassuk Endümiont, melyek Adoniszt írják le, Adoniszt pedig Endümion helyzetének megfelelően olvassuk” (S/Z 95, Kiem.: M. O.). Míg a magyar változatban eldönthetetlen, hogy a kijelentés konstatívumnak vagy performatívumnak tekintendő-e, addig a francia szöveg egyértelműen kijelöli, hogy itt nem egy szándék bejelentéséről, azaz egyféle ígélet-struktúráról, hanem ténymegállapításról van szó.⁴⁴ Noha Barthes később világossá teszi, hogy „Adonisz a festmény mitologikus tárgya” (S/Z 98), ezen a ponton Endümion és Adonisz között merész azonosítást hajt végre. Endümiont a *Sarrasine*-ben *csak* egy félmondat erejéig „olvashatjuk”, rá *csakis* akkor vonatkozhatnak „ugyanazok a szavak” – és, tegyük hozzá: ugyanaz a leírás –, ha Endümiont Adoniszként és Adoniszt Endümionként értjük, azaz egy kiazmus szimmetrikus elemeiként fogjuk fel őket. Barthes explicit módon megjelöli ezt a megkettőzést és egyben azonosítást azzal, hogy a két mitológiai figurát hibrid névformában egyesíti: „Endümion-Adonisz” (S/Z 96).

Endümion „helyzetéről” a Balzac-szöveg alapján mindössze annyi tudható, hogy Endümion, mint Girodet festményének figurája, beillesztődik a tárgyak csereláncolatába: az arckép „később mintája volt Girodet Endymionjának” (SARR 317). Az Endümionra vonatkozó félmondat azonban korántsem állítja azt, amit Barthes

⁴³ Következtetését az „alabástrom csészében függő” lámpa szövegrészének olvasásából és a Girodet- és az Adonisz-kép közötti kapcsolatot említő félmondatból vonja le. Ezek vitatását lásd a továbbiakban.

⁴⁴ „On lit Endymion *avec les mêmes mots* qui décrivent l’Adonis; on lit Adonis selon la situation même d’Endymion” (S/Z Fr. 76, Kiem.: M. O.)

mondat vele: ez nem a mintául szolgáló, bizonyos értelemben modellként viselkedő festmény és az azt leképező reprezentáció teljes azonosságáról, hanem a „típus” hasonlóságáról beszél. A magyar fordítás a „típus” azonosságát állítja: „láthatta, hogy Adonis ugyanaz a típus” (SARR 317). A francia eredetiben emellett megneveződik a „felismerés” kognitív aktusa is: az arckép „mintául szolgált Girodet Endümionjának, az Adoniszban *felismerhette* a típust” („[Le portrait] [...] a servi plus tard pour l’Endymion de Girodet, vous avez pu en *reconnaître* le type dans l’Adonis” SARR Fr. 257, Kiem.: M. O.). Az identikusság helyett a „típus” rekogníciója egy bizonyos festészeti stílus, irányzat vagy ábrázolási kód „felismerhetőségére” utal; a két ábrázolt figura eszerint csak ábrázolásának módjában egyezik. A férfialakok ábrázolási kódját jelölő „típus” arra utal, hogy Endümion és Adonisz fajlagosan egyezik ugyan, de nem egy és ugyanaz. Barthes ezt a mondatot ismét a „testek ismétlődő lenyomatai” (S/Z 261) kijelentésével kommentálja, s noha korábban felhívja a figyelmet a szövegrészben működő „valóság-effektusra”⁴⁵, a Vien és Girodet, illetve az Adonisz- és az Endümion-festmény között a *Sarrasine* által egy lakonikus megjegyzés szintjén jelzett összefüggést nem valóság-effektusként, hanem nagyon is „reálisként” fogadja el. Adonisz és Endümion alakja valóban a metonimikus láncolat⁴⁶ egy-egy darabja, ilyen értelemben egyenértékűek, de korántsem azonosak: a *Sarrasine* egy szót sem ejt arról, hogy Girodet festménye a férfialak „típusán” kívül mit vesz át a Vien-képtől. Míg a Vien-képről, azaz

⁴⁵ Vö. az „1791-ben a Lanty-család itt fedezte fel” félmondatának Barthes-i kommentárjával: „Az információ voltaképpen semmitmondó, egyetlen más elemhez sem köthető (ám azokkal nem is összeegyeztethetetlen: megfelel pl. Vien közismert életrajzi adatainak – a festő 1809-ben hunyt el) – tiszta valóság-effektus; semmi sem »reálisabb« – gondoljuk –, mint éppen egy dátum.” (S/Z 259)

⁴⁶ Érdeemes idéznünk az egymás mintájául szolgáló tárgyak sorozatát részben feltáró szövegrészt: „Asszonyom, Cicognara bíboros megszerezte Zambinella szobrát, és ő elkészítette márványban; most az Albani-múzeumban van. 1791-ben a Lanty-család itt fedezte fel, és megkérte Vien-t, hogy másolja le. Az az arckép, mely Zambinellát húszesztendős korában mutatja, miután egy perccel azelőtt százesztendősnek látta őt, később mintája volt Girodet Endymionjának, láthatta, hogy Adonis ugyanaz a típus” (SARR 317).

Adoniszról többé-kevésbé pontos adatokkal rendelkezünk (l. a fenti felsorolásszerű leírást), Girodet Endümionjáról a Balzac-szöveg alapján csak azt tudjuk, hogy valamiben, valahogyan modellként használta fel az Adoniszt.

Érdeemes felidézünk, mit állít Barthes a képről:

Endümion-Adoniszban minden a nőiességet konnotálja: a „pompás arány” [...], a „körvonalak” (e terminust tudvalevőleg csupán a „puha” akadémikus festészet romantikus nőalakjaival, illetve a mitologikus ifjúábrázolásokkal kapcsolatban használták), az elnyúlt, kissé kifordított, a birtokba vételre hívó testtartás, a sápadt, szórt, fehér szín (a kor szépségideálja a hófehér bőrű nő volt), a dús fürtökben aláhulló haj, „szóval minden”. (S/Z 96)

Ha ezt a részt összevetjük a primer szöveggel, nyilvánvalóvá válik, hogy Barthes kiegészíti a balzaci tömör leírást: a *Sarrasine* nominális felsorolását („a testtartást, a bőr színét, a haját, szóval mindent” SARR 288) magyarázatokkal, jelzőkkel dúsítja fel. Az új részletek beiktatását kritikus elragadtatottsággal magyarázhatnánk; ezzel együtt a „bőr színének” „sápadt, szórt fehéreként”, valamint a *Sarrasine* által kifejtetlen adoniszi testtartásnak „elnyúlt, kissé kifordított, a birtokba vételre hívóként” való megnevezése értelmezői túlkapásnak hat. Az *S/Z*-t tovább olvasva azonban ráébredhetünk, hogy e passzus írásakor Barthes egyáltalán nem a *Sarrasine* szövegére, hanem valami másra irányítja tekintetét:

Adonisz egy színpad (a félkör alakú szalon) közepén függ, Endümiont pedig⁴⁷ egy piciny Erósz fedezi fel, leplezi le, aki a lombfüggönyt félrehúzza épp a megnézendő középpontjára, a nemi hovatarozásra mutat, melyet Girodet-nál árnyék takar, Zambinella esetében kasztráció csonkít. Az Endümionba szerelmes

⁴⁷ Az eredeti szövegben itt az „és” („et” *S/Z* Fr. 76) kötőszó szerepel, ami egyenértékűségre utal. A magyar fordításban a „pedig” szó ellentétes viszonyt is jelölhet.

Szeléné meglátogatja az ifjút: aktív fényével cirógatja az alvó, védtelen pásztort, beléje lopakodik. (S/Z 96)

Ha olvasói rigorozitásunk ragaszkodik ahhoz, hogy Roland Barthes *S/Z*-je csak és csakis Honoré de Balzac *Sarrasine* című textusát olvassa, akkor ezt a bekezdést némileg értetlenül fogadjuk: hol említ a *Sarrasine* az Adonisz-kép epizódjában „piciny Erósz”, „szerelmes Szelénét” és „alvó, védtelen pásztort”? Honnan kerül elő a „lombfüggöny” és a „megnézendő középpont”?

A *Sarrasine* és az *S/Z* vonatkozó szövegrészeit összevetve nyilvánvaló lesz, hogy Barthes itt olyan festményről beszél, amelynek leírását a *Sarrasine*-ben nem lelhetjük fel: egy teljesen más képet állít elő. Ha Barthes korábban még csak kiegészítette, kiteljesítette a balzaci ekphrasziszt, úgy tűnik, itt már egy teljesen önkényes narrativizálást hajt végre, olyan elemeket illesztve be interpretációjába, amelyek a balzaci szövegben nem lelhetőek fel. Míg a *Sarrasine* ekphraszisa a kép lehetséges figurái közül csak Adoniszt nevezi meg (nem tudhatjuk, hogy valamely *istoria* szereplője-e, vagy egyedül van a képen), addig Barthes képleírásában Endümion alakja egy többszereplős mitologikus szcena karaktereként jelentkezik. Ha komolyan vesszük Barthes hibrid elnevezését, akkor „Endümion-Adonisz” Barthes-i gesztusa olyan elemmel (a Szeléné-Endümion viszony) bővíti a képzőművészeti tárgyak és a textus cserefolyamatát, amelyről a primer szöveg nem beszél. Jóllehet Barthes csak utalások formájában („melyet Girodet-nál árnyék takar” S/Z 96; „megnézendő”⁴⁸ S/Z 96) jelzi, hogy a *Sarrasine* helyett immár a Girodet-festményt ’olvassa’, a primer szövegtől való elhajlásai mellett akár az *S/Z* kiadásában szereplő illusztrációra vetett futó pillantásunk is világossá teheti, hogy Barthes itt az *Endümion álmáról* értekezik.

⁴⁸ Az eredetiben a „megnézendő” mellett a „megszemlélendő” („il faut regarder, inspecter” S/Z Fr. 77) is szerepel, ami erősebben utal arra, hogy a beszéd tárgya immár egy kép.

Az olvasói szabadság működéseként, a tárgytól való eltérésként vagy jelentősebb funkció nélküli kitérőként könyvelhetnénk el, ahogyan Barthes leírja a Girodet-képet.⁴⁹ Arról már megbizonyosodtunk, hogy átveszi a primer szöveg ekphrasztikus eljárását; hogy olvasatában eltér a szövegtől, és egy festményhez fordul. Szöveg- és képkezelése ennél zavarosabbá és zavaróbbá válik azonban akkor, amikor Szeléné és Endümion történetét a *Sarrasine* történetébe forgatja vissza: „Noha feminin jellegű, a Hold aktív; noha maszkulin jellegű, a fiú passzív – kettős inverzió: egyrészt a biológiai nemeké, másrészt a kasztráció elemeié, amennyiben – *végig a történet során* – a nők a kasztrálók, a férfiak a kasztráltak” (S/Z 96, Kiem.: M. O.).

A primer szövegtől való ilyen elfordulás nem egyedülálló, hiszen Barthes már a fejezet elején is hasonló csúsztatással él: a *Sarrasine* olvasását Girodet festményén keresztül hajtja végre. A „Hold” és a „fiú” relációjába ugyanis nemcsak Szeléné és szerelmese, Adonisz, de a festett Adonisz és az „alabástrom csészében függő lámpa” (SARR 288) is beíródik. A lámpa „külső” fényének a festmény „belső” fényévé való transzformációja során Balzac ekphrasziszának kezeléséhez hasonló ellentmondásos eljárásnak lehetünk tanúi. Barthes kijelöli, hogy „a lámpa fénye a képnek nem része” (S/Z 95): az alabástrom lámpa itt még a *Sarrasine* szövege által kínált ’fényforrás’ jelentéssel artikulálódik. A mondat folytatásában azonban a balzaci *írott* fény egy ki nem fejtett metonimikus csatolás révén *festett* fénné alakul: „mégis – *metonimikusan* – a festett képből áradó belső fénné” (uo., Kiem.: M. O.), pontosabban „a festett jelenet számára belső fénné” („la lumière intérieure à la scène peinte” S/Z Fr. 76, Ford. mód.) alakul át.

⁴⁹ Mivel Barthes ekphrasziszával itt csak annyiban foglalkozom, amennyiben az a balzaci képleírásra vonatkozik, megfigyeléseit a Girodet-kép, illetve a *Sarrasine* egészének vonatkozásában csak érintőlegesen kommentálom.

Azáltal, hogy a lámpa fényét a kép fényévé, valamint, hogy a lámpát matériáján keresztül aztán holddá alakítja, Barthes egy sajátos jelentéstulajdonítást hajt végre, olyan tropikus mozgást indítva el, amely Sarrasine figuráját⁵⁰ is módosítani fogja. A kritikus még a fejezet indítása előtt „holdszerűséget” tulajdonít a lámpának, mivel „a lámpa fénye enyhe, akár a holdé” (uo.): a lámpa és a hold közötti kapcsolat közös tulajdonságaként itt a kibocsátott fény milyensége neveződik meg. *Az alabástrom lámpa* fejezetének elején olyan fény jelentkezik, amelyet a lámpa „sugároz, szór” („diffusée par la lampe” S/Z Fr. 76, Ford. mód.), ez pedig a kép – egyelőre azonosítatlan forrásból származó – „belső fényévé” válik. A csere, azaz a fény vándorlásának magyarázata azonban olyan metonimikus átvitel révén történik, amely már nem a fényszóráson, hanem éppenséggel a fényvisszaverésen alapul. A továbbiakban ugyanis Barthes már nem a lámpát, hanem a lámpa anyagát, az alabástromot és a holdat veti össze: „az alabástrom (puha, fehér), mely a fényt közvetíti, de nem sugározza, e fénylő és hideg visszaverődés maga a hold” (S/Z 95, Kiem.: M. O.). Míg a fény kibocsátása egyféle aktivitást jelez, addig a visszaverés tisztán passzív működést mutat. Pontosan ez a passzivitás teszi lehetővé, hogy a metonímia (az alabástrom jelöli a lámpát) tovább vándoroljon, és olyan metaforává íródjon át (az alabástrom „maga a hold”), amely lehetővé teszi a fent említett, a kép fényforrásával kapcsolatos talány feloldását: a „szalonban levő alabástrom nem más, mint a hold, amely a fiatal pásztort világítja meg” („cet albâtre n’est autre que la lune qui éclaire le jeune berger” S/Z Fr. 76, Ford. mód.). Ez utóbbi „hold” a festményen való szerepléshez kötöttsége által olyan aktivitással ruházódik fel, amellyel a későbbiekben már egyértelműen a Girodet-kép

⁵⁰ Vö. az 51. jegyzettel.

ekphrasziszában találkozunk, ahol már nem egyszerűen a hold⁵¹, hanem a „Hold”, azaz a hold istennőjének, Szelénének allegorikus szerepét játssza el.

Az „alabástrom” és a „lámpa” jelentéseinek feltárásában Barthes olyan kisajátítást hajt végre, amelyet a primer szöveg önmagában nem, csak a festménnyel ’összeolvastva’ indokol. Míg a „fiatal pásztor” professzionális egyezésük miatt egyaránt vonatkoztathatjuk Adoniszra és Endümionra, addig a balzaci szöveg és a Girodet-kép közötti közlekedés, illetve Barthes elfordulása a szövegtől a fentieknél még látványosabb módon inszcenírozódik az „Adonisz tehát [...] lunáris szeretővé válik” (uo.) kijelentésében. E következtetés levonásához Barthes-nak nem csak a külsőt kellett belsőre, a lámpát a „Holdra”, de Adonisz történetét is Endümionéra kellett cserélnie: a mitologikus tradíció szerint ugyanis Adonisz nem került szerelmi viszonyba Szelénével, ez csak Endümiont jellemzi. Barthes nem pusztán annyit tesz, hogy a szöveg metonimikus kapcsolatrendszerét ezekben az esetekben metaforaként érti, de ezeket olyan allegóriává teljesíti ki, amelyet aztán a *Sarrasine* történetén végigvezethet.

Az *S/Z* – tipográfiaailag is – a *Sarrasine*-hez kötődik, *Az alabástrom lámpa* azonban, bár látszólag a szöveghez utalja az olvasót, korántsem ahhoz vezérli el. Szövegre utaltságunk arra juttat, hogy az Adonisz-ekphraszisz helyett az *Endümion álmához* érkezzünk el, Barthes pedig e vonatkozásban a fejezet végén olyan idegenvezető alakját ölti fel, aki konkrét/reális helyeket és tárgyakat ajánl nekünk.

⁵¹ Itt hívom fel a figyelmet arra, hogy a lámpa és a hold közötti felcserélést Barthes már a *Sarrasine* expozíciójának értelmezésekor felveti: „Míg itt [a hold] kifejezetten baljós [...], addig később, egy alabástrom lámpa képében, kétértelmű légysággal világítja majd meg, és teszi nőissé Vien Adonisz-portróját” (*S/Z* 38-39). Láthattuk, hogy a későbbiekben az itt fölvetettek (tárgy, világítás) helyett a tárgy anyaga és fényvisszaverő tulajdonsága képezi majd a helyettesítés alapját. Míg a Girodet-ekphrasziszban a „hold” a szerelmes, aktív istennővé íródik át, addig a hold e szöveghelyen, mivel fényezésre képtelen, egyenesen a kasztrált jelképévé avatódik: „A hold a fény semmije, a melegség hiánya: kölcsönfényel világít, ő maga nem eredet. Ezáltal válik fényes emblémájává a kasztrálnak” (*S/Z* uo.).

Értelmezőnk, amennyiben olyan remek érzékű forráskutató, aki bízik abban, amit a textus állít, a szöveg által említett festményről nem jelenthet ki mást, mint hogy „a szövegben szereplő Endümion azonos azzal, amelyik egy múzeumban (a mi múzeumunkban, a Louvre-ban) függ” (S/Z 96-97). Eszerint a képcímként vagy festészeti alakként megidézett textuális Endümion megegyezik azzal a festménnyel, amely a balzaci textuson kívül, egy bárki által vizitálható helyen található meg. A *Sarrasine* Endümionja „pontosan ugyanaz” („est ce même” S/Z Fr. 77, Ford. mód.) mint az *Endümion*, ami a ’mienk’, ami a ’birtokunkban van’.⁵²

Miután ekphrasziszt a Balzacétól nem eléggé elkülönítve, illetve abba visszaforgatva írja meg, Barthes explicit módon jelöli, hogy a balzaci képleírás ekphrasztikus képét az *Endümion álmában* fedezi fel. Ez a tény nemcsak arról árulkodik, hogy Barthes a *Sarrasine* ezen részletét egy szövegen kívüli „reális” dolog alapján értelmezi, de arról is, hogy Balzac – és saját – leírását egy bizonyos referenciához köti. A balzaci ekphraszisz kitüntetett jelöltjeként a Girodet-festményt elfogadni azzal jár, hogy Barthes-nak szükségszerűen ki kell egészítenie, radikálisabb megfogalmazással élve: *ki kell javítania* a szüksézáú leírást. Barthes csúsztatása figyelmetlen olvasójával elhitetheti, hogy a balzaci szövegrész és az S/Z ezt olvasó része ugyanarról beszélnek, ugyanarra a képre vonatkoznak. Barthes azonban az ekphraszisz helyett annak egy interpretációs aktus által tételezett referenciáját olvassa, és értelmezését ebből bontja ki. Ha nem korrigálná a leírást, akkor nem vennénk észre azt a történetet, amelyet az Adonisz-kép kapcsán kibont⁵³, és amely felől az aktív–passzív, feminin–maszkulin

⁵² Noha a *Citar* fejezetében (S/Z 37-43) Girodet Endümionja és Vien Adoniszja között még „meglehetősen egyértelmű” (S/Z 39, Kiem.: M. O.; „explicite” S/Z Fr. 31) „megkettőzésről” (S/Z uo., „est doublé” S/Z Fr. uo.) beszél, a fentiekben láthattuk, hogy *Az alabástrom lámpában* Barthes már nem a *dédoublement*, hanem az azonosság elvét alkalmazza.

⁵³ Barthes a *Sarrasine* szövege és a Girodet-kép között allegorikus kapcsolatot létesít: nemcsak a képek közötti viszonyra, de a történet egyéb pontjaira vonatkoztatva is megfelelteti őket egymásnak: „Úgy fogja

párjainak megfeleltetett „hold – alvó fiú” kettőst a „kasztrálthoz”, a „sugárzó hiányhoz” (S/Z 96), *Sarrasine*-olvasatának egyik kulcsfontosságú jelentettjéhez kapcsolja.

A festmény, akárcsak a *Sarrasine*, egy megfejtendő rejtély, amelyhez a beszélők információt és tudást keresve járulnak. A primer szöveg maga is megkerülni látszik az Adonisz-képet: a festmény előli kitérésként foghatjuk fel azt, hogy a szöveg – legalábbis az epizód súlyához, fontosságához képest (hiszen ez indítja majd el a narrátor történetének elbeszélését⁵⁴) – szüksézávan nyilatkozik a képről, illetve, hogy a narrátor és Rochefide-né dialógusában áthelyeződésnek teszi ki az ábrázolatot (bizonytalanná téve így azt, hogy mit látnak a képen). A balzaci szöveg vonatkozásában ez a felvetés más megvilágításba helyezi az ekphrasztikus felsorolás „szóval mindent” (SARR 288, „tout enfin” SARR Fr. 237) szintagmáját is. Barthes szerint ez „mint bármely más *satöbbi*, a ki nem mondottat cenzúrázza, vagyis azt, amit egyszerre kell elrejtteni és megmutatni” (S/Z 96, Barthes kiemelése), a „ki nem mondott” alatt pedig a kasztrációt érti. Az ekphraszisz alakzatát szem előtt tartó olvasat ezt az elhallgatást nem a tabutémához, hanem a szavak kép előtti megtorpanásához fogja kötni: a „szóval mindent” ennek megfelelően az eddig elmondottakat, azaz a képelemek felsorolását tartalmazza, de minden mást is, amit a *Sarrasine* nem említ. A szerkezet összegez, összesűrit, totalizál egyfelől, másfelől viszont kimutat az alakzataból: lakonikusan közli az elhallgatás tényét, a leírás félbe- vagy abbamaradását. A kép elől a primer szöveg

a zene is átítatni *Sarrasine*-t, úgy fogja »*összeolvasztani*«, »hájjal kenegetni«, a legmagasabb gyönyörre gyújtani őt, ahogy a Hold áthatja a fényében fürdő Endümiont” (S/Z 96, Barthes kiemelése). Endümion–Adonisz helycseréjén tehát immár nemcsak képek és modellek, textuális képek és valós műtárgyak, hanem az elbeszélés egyik, a modellek és műtárgyak közti cserefolyamatban – eddig – nem résztvevő szereplője is osztozkodik.

⁵⁴ Az Adonisz-képnek a narratívában játszott lényegi szerepére Barthes is felhívja a figyelmet: „jóllehet elég pusztán a festett Adonisz látványa ahhoz, hogy a kasztráló metonímia újra mozgásba lendüljön: a fiatalasszony erre föl követeli a narrátortól az utóbb mindkettőjüket kasztráló történet elbeszélését” (S/Z 260)

leglátványosabban a modellnek a felértékelésében tér majd ki, a narratív ponton, ahol az elbeszélő, megirigyelvén a hölgynek a festett Adonisz iránti csodálatát, szándékosan eltereli Rochefide-né figyelmét a képről, olyan talányt és megoldását bocsátva áruba, amelyet majd szavak által fog közvetíteni.

A festmény frusztráló hatása elől a narrátor a beszéd terébe vonul vissza, azzal kísérli meg kiiktatni, és egyben elfedni. Barthes látszólag ezzel ellentétes stratégiával él akkor, amikor a szöveget képbe fordítja vissza. Ez a mediális transzponálás azonban nem a kép (a *Sarrasine* szövegében látens) autonómiáját, szuverén diskurzusát állítja helyre, hanem éppenséggel egy újabb verbális réteget von rá: a Girodet-kép ekphrasziszának a balzaci ekphraszisszal való összemosása és ennek a *Sarrasine*-be való visszavezetése által ugyanis Barthes az *Endümion álmát* az *S/Z* hibrid, más szövegekkel keveredő elmismásolt textuális képévé alakítja.

A Girodet-képhez való fordulásról talán elfogadhatnánk, hogy ez pusztán retorikai játék, ám ekkor is meglepődnénk azon, hogy a nem akármilyen *olvasást* előtérbe állító szöveg nem csak az olvasásra, hanem a *nézésre* is felszólít: „mindezt *láthatjuk* is (nem csupán olvashatjuk)” (*S/Z* 96, Barthes kiemelése). A mondat fölöttébb talányos: eldönthetetlen, hogy a „mindezt”⁵⁵ („tout cela” *S/Z* Fr. 77) kitétel az *Endümion*-képre, Barthes ekphrasziszára, vagy pedig a festmény segítségével a *Sarrasine*-ben feltárt „szimbolikus játékra” (uo.) vonatkozik-e. A ’lát(hat)unk, de pontosan mit?’ felvetése mellett rákérdezhetünk arra, hogy a „nem csupán olvashatjuk” melyik szöveg, a *Sarrasine* vagy az *S/Z* olvasására vonatkozik. Felötlik tehát az ’olvashatjuk/olvassuk, de hol?’ kérdése is. A talányok egyértelmű feloldása távol áll

⁵⁵ Amennyiben a „tout cela” („mindezt”) Barthes-i szerkezetébe beíródik a „tout enfin” („szóval mindent”) balzaci totalizációja, akkor ez akár annak kijelentéséhez is vezethetne, hogy éppannyira olvashatjuk és láthatjuk „mindezt” az *S/Z*-ben, amennyire ’láthatunk’ és olvashatunk „mindent”, amit Rochefide-né és a narrátor az Adonisz-képen ’lát’.

tőlem, de talán nem egészen haszontalan a „nem csupán” megjegyzését az alfejezet elején a Girodet-képnek az *S/Z* kiadásán belüli helyével kapcsolatban felvetett kérdéssel összefüggésbe hoznom. Barthes szófordulata („láthatjuk is”), ekphraszisz-olvasata és a kötetet nyitó reprodukció összeillesztése alapján úgy tűnik, hogy a Girodet-képre nem a *Sarrasine*-nek, hanem az *S/Z*-nek van szüksége. A „nem csupán” felértékeli a látást az olvasással szemben (noha nyilvánvaló, hogy az olvasás is látás révén történik), a mi szempontunkból pedig a lényeges az, hogy a szövegrész implicit módon nem bármilyen olvasással vagy látással, hanem egy ekphraszisz olvasásával, illetve egy kép nézésével kapcsolatban nyilatkozik.

A ’mit látunk’ és ’mit olvasunk’ dilemmáira a továbbiakban az *S/Z* maga kínál megoldást. Kiderül ugyanis, hogy a Girodet-képpel kapcsolatos fejtegetéseit Barthes egyáltalán nem fölöslegként vagy a tárgytól való eltérésként érti, hanem, nagyon – túlságosan – is a *Sarrasine*-hez köti azokat: „a testek és másolatok sokszorozódásának láncát visszafejtve azt találjuk, hogy Zambinelláról a szó szoros értelmében vett képpel: egy fotográfiával rendelkezünk” (*S/Z* 97). A „szövegben szereplő Endümion” tehát, akit ekkorra Barthes már a Louvre-beli festménnyel azonosított, nem pusztán az Adonisz-festménnyé, hanem az elvileg pusztán textuális léttel bíró Zambinellává alakul. A helyettesítődési láncolat az *S/Z*-ben így e vonatkozásban nem a kasztrációban (miként Barbara Johnson állítja), hanem Girodet festményében zárul le véglegesen. Girodet festményén Zambinellát ’látjuk’, Girodet képét az *S/Z*-ben ’olvashatjuk’ (és láthatjuk), Girodet képe után pedig nem következik újabb másolat, hacsak a Girodet-festmény lehetséges fotografikus reprodukcióit nem tartjuk annak.⁵⁶ Ha az eddigiek mellett

⁵⁶ Ezek pedig végképp kívül állnak a *Sarrasine*-en, és kettő kivételével az *S/Z*-n is (a francia kiadás borítója, illetve első oldala). Barthes idegenvezetését tükrözve, jelen szöveg olvasóját elvezetem a *Sarrasine*-től, az *S/Z*-től – valamint jelen értekezéstől –, és megjegyzem, hogy Girodet a későbbiekben elkészítette az *Endümion álmának* rézkarc-másolatát. A festmény másolat-láncolatába illeszkedik továbbá

figyelembe vesszük Barthes fotográfiával kapcsolatos fejtegetéseit, melyek szerint a fotográfia mindig az „ez volt” ontológiai bizonyosságát közvetíti, akkor Barthes rendelkezésünkre bocsátja Zambinellának, az Adonisz-képnek és ilyen értelemben a *Sarrasine* szövegének⁵⁷ a „Referenciáját”.⁵⁸

A fotográfia említését természetesen ironikus kijelentésként is felfoghatjuk: a „fiktív kasztrált” (S/Z 97) szintagmája arra utal, hogy ez egy intencionált eltévelyedés, melynek Barthes tudatában van; ennek eredményeképpen a róla „készült fotó a szöveg része” (uo.) állítást – jelen fejtegetésben meglehetősen rossznak minősülő – tréfának illene ítélnünk. Ha a mondatban a „szöveg” a *Sarrasine*-t jelöli, akkor a „fotó” annyira része a textusnak, amennyire része lehet az *Íliásznak* egy Apollón-szoborról készült fotografikus reprodukció. Ha a „szöveg” az *S/Z* textusára vonatkozik, akkor a kijelentést szó szerint vehetjük: a Barthes-i jelentéstulajdonításnak megfelelően így valóban rendelkezünk a kasztrált egy fotográfiájával. A kitételt másrészt önreflexív kiszólásnak is felfoghatjuk: az *Endümion álma* reprodukciójának a korábbiakban felvetett helye így már nem a köztes, hanem egy *S/Z*-n *belüli* tér lesz. A reprodukció funkciója így immár nem pusztán az illusztrációé: retorikai funkcióval (meggyőzés, érvelés) rendelkezik annyiban, amennyiben Barthes ekphrasziszát támasztja alá. Barthes nem hagyja magára ekphrasziszát: a reprodukció leírásának hitelességét tanúsíthatja, pontosabban hitelesítheti azt. Ekphraszisz-használatával kapcsolatban ez arról árulkodik, hogy nem

a tény, hogy Fragonard 1810-ben szintén megfestette a Girodet-képet, *Endümion álma (Anne-Louis Girodet-Troison után)* címmel. Fragonard és Girodet festménye az ábrázolt tárgyakat és a festmények stílusát illetően – amennyire ez a reprodukciók alapján megítélhető – azonos.

⁵⁷ A *Sarrasine* Barthes-i referenciáinak ez természetesen csak egyike. Itt mindössze a ’ki a rejtélyes öregúr? vagy ’ki Zambinella?’ (és a vele járó másolatok) talányának megfejtésére gondolok.

⁵⁸ Vö.: „a Fotográfiát nézve soha nem tagadhatom le, hogy a dolog ott volt. Benne a valóság és a múlt együtt van jelen. Minthogy ez a »kényszerhelyzet« csak a Fotográfiára jellemző, kizárásos alapon ezt kell a Fotográfia lényegének, noémájának tartanunk. Egy fényképen nem a Művészetet, nem a Kommunikációt keresem, hanem a Referenciát” (Roland Barthes: *Világoskamra*. Ford. Ferch Magda. Európa, Budapest, 2000. 81.).

bízik a textuális kép létrejöttében vagy szemléletességében. Korábbi kijelentésemet pontosítom: a Girodet-képre nem a *Sarrasine*-nek vagy az *S/Z*-nek, hanem Barthes ekphrasziszának van szüksége.

A Girodet-reprodukció *belső*, *S/Z*-hez kötött funkciója mellett tanúskodhat továbbá, hogy miután megadta a valóságos festmény pontos lelőhelyét (Louvre), Barthes – egyszerre kritikusként és párizsi idegenvezetőként viselkedve – az olvasóturistának olyan helyet és megszerezhető másolatot ajánl, amelyet egy visszafordítás révén az *S/Z Fr.* kiadói adatainál találunk meg: „legombolyítva a kódok fonálát akár el is mehetünk a Bonaparte utcába Bulloz-hoz, és kikérhetjük a – feltehetően a »mitológiai témák« címszót viselő – kartont, melyben a kasztrált fotója pihen” (*S/Z* 97). A francia kiadás ugyanis a reprodukció forrásaiként éppen Bulloz-t és a Louvre-t jelöli meg: „Girodet. *Le Sommeil d’Endymion* (Louvre). Photo Bulloz” (*S/Z Fr.* kolofon). Barthes tehát Balzachoz hasonlóan maga is játékot űz a valóságéffektusokkal és a reálissal: egyszerre nevez meg reális helyeket, tárgyakat és *szöveghelyeket*, *textuális* objektumokat. Bulloz-hoz nem csak a Bonaparte utcában juthatunk el, ahogyan a Girodet-kép reprodukcióját sem csak ott (vagy a Louvre-ban) vásárolhatjuk meg: mindkettőhöz elkalauzol az *S/Z* eredeti, francia kiadása.

Barthes-ot az *Endümion*nak ilyen birtokba vétele alól azonban sem az irónia, sem az a halvány reflexió nem menti fel, amellyel ezt a gesztust „fölkötebb pikáns kulturális megfordításnak” (*S/Z* 96) nevezi, vagy kijelenti, hogy „az olvasás átutazás/keresztülvágás a kódokon, semmi sem állíthatja meg az utazást” („la lecture étant une traversée de codes, rien ne peut arrêter le voyage” (*S/Z Fr.* 77, Ford. mód.). A valóságéffektus és a reális játéka kellemes és hasznos lehet az irodalmi szövegben, de veszedelmessé válhat egy kritikaiban, különösen akkor, ha a kritikus a szövegszerűség, a fikcionalitás és a valóság közti megszüntethetetlen szakadék mellett érvel. A következő

szövegrészben (az *S/Z*-ben természetesen nem egyedülálló módon) például Barthes éppen a referencia egy-szerűségének, a valósághoz való egyértelmű visszavezetésének lehetősége ellenében érvel: „[...] a beszéd semmilyen felelősséggel nem tartozik a reális irányában. Még a legrealistább regényben sincs »realitása« a referensnek – elég elképzelni, micsoda felfordulást okozna, ha akár a legjózanabb elbeszélés leírásait szavukon fognánk, működési programokká fordítanánk le, és egyszerűen megpróbálnánk *kivitelezni* őket. Tehát [...] amit »reálisnak« nevezünk (a realista szöveg elméletében), az nem más, mint a megjelenítés (a jelölés) egyfajta kódja, de sohasem a kivitelezés kódja: *a regénybeli reális nem megvalósítható*” (*S/Z* 106-107, Barthes kiemelései).

Egyetértően idézhetjük Barbara Johnson-nak az irodalmi és a kritikai szöveg összevetéséből levont következtetését, miszerint „nem lehet büntetlenül egyértelmű értékeket felállítani az egyértelműség értékével szemben” (Johnson, 148). Angyalosi Gergellyel is egyetérthetünk abban, hogy Johnson hamis következtetést von le akkor, amikor azt állítja, hogy Barthes egyetlen jelentettre, a kasztrációra zárja le a szöveg jelentőláncát (Angyalosi, 214-218). Jóllehet Johnson más aspektusból vizsgálja ezt a problémát, Barthes egyértelműsítésére, azaz elmélete ellen dolgozó interpretációjára vonatkozó következtetését a balzaci ekphraszisz itt vizsgált olvasásmódjával kapcsolatban érvényesnek tartom. A „testek és másolatok sokszorozódásának láncán” (*S/Z* 97) és a „kódok fonalán” (uo.) „visszafelé haladó”⁵⁹ Barthes olyan helyre érkezik, amely nem a *Sarrasine*-ben, hanem az *S/Z*-ben található. Adoniszt Endümionnal fedí el, illetve Adonisz alakjára Endümiont másolja rá, s e mintán keresztül veszi szemügyre Zambinellát és *Sarrasine*-t. Ironikus turizmusa így nem annyira humoros kitérő, mint

⁵⁹ Az eredetiben mind a „visszaféjtve”, mind a „legombolyítva” (*S/Z* 97) helyett a „remontant” (‘visszamegy, újra felmegy valamin’) ige szerepel (*S/Z* Fr. 77), ami jobban illeszkedik Barthes ’utazó’ metaforikájához.

inkább tünet: szindrómája annak, hogy javasolt plurális olvasási gyakorlata az Adonisz-festményt leíró szövegrész esetében megbukik, és átadja helyét a referenciális olvasásmódnak.

Barthes itteni „utazásának” veleje, hogy a szöveget képre, mégpedig *egy bizonyos* képre cseréli. Nem kívánom eldönteni a kérdést, hogy ez jogában áll-e az interpretátornak avagy sem (mindkettő mellett sorakoztathatnánk fel érveket), de láthattuk, hogy a csere itt többet árt, mint használ: a szöveg szoros, szövegszerű interpretációja helyett az irodalmi textus átírásához valamint a szövegtől való elkanyarodáshoz vezet. Barthes értelmezése arról árulkodik, hogy a kritikai szöveg a kép-szöveg viszony vagy az ekphraszisz kezelésében hajlamos – kritikai távolságát felfüggesztve – megismételni azt a viszonyt vagy működést, amelyet a primer szöveg színre visz, továbbá, hogy a kritikai szöveg ekphraszisz-kezelésének egyik gyarlósága, hogy az ekphrasztikus szövegnek olyan transzparenciát tulajdonítson, amelyen keresztül egy bizonyos vizuális tárgy és csakis az mutatkozik meg. Barthes vaksága korántsem egyedülálló: a szakirodalom jellegzetes eljárásai közé tartozik, hogy az ekphrasziszt olyan (szó)szerkezetekkel definiálja, amelyeket az irodalmi szövegekből vesz át, vagy az ekphrasziszt a primer szövegben feltárt allegorikus történet alapján alapozza meg; ahogyan az is, hogy az ekphrasziszt olyan transzparens reprezentációként fogja fel, amely akadálytalanul átadja helyét a leírt tárgynak. Az ekphraszisz jelentése ezekben az esetekben egy, a szövegnél korábban keletkezett, azt megelőző tárgy, művészeti objektum vagy kulturális jelenség függvénye: Barthes interpretációjában így az *Endümion álma* élvez az Adonisz-ekphrasziszhoz képest elsőbbséget.

Noha a fejezet mottójául választott idézet a médiumok között egy kiegyenlített, nem hierarchikus viszony lehetőségét veti föl (előrevetítve az elméleteket, amelyek a képszöveg, ikonotextus és intermedialitás fogalmaival igyekeznek feloldani a szavak és

képek közé vont éles esztétikai és ideológiai határt), a passzus zárlata vissza is vonja a barthes-i kijelentés radikalizmusát. A „Miért ne mondhatnánk le a »művészetek« többes számáról, hogy annál jobban hangsúlyozhassuk a »szövegek« többes számát?” (S/Z 79) felvetése a textualitás hangsúlyozása által kevésbé burkolt módon a verbalitás primátusát mondja ki. Barthes félreolvasása, erőszakos jelentésrögzítésre nem törli el festészet és irodalom „szubsztanciális különbségét”, egymásnak való tükörszerű megfeleltetésükkel, továbbá a kritikai szövegnek a vizuális entitással kapcsolatos verbális manipulációjával nagyon is fenntartja azt.

Így *A szobortól a festményig* fejezetében a Barthes szerint a *Sarrasine*-ben a műtárgyak sokszorozódása által féken tartott kasztrációs „veszély” megszelídítésének szóba hozását olyan elszólásként tarthatjuk számon, amely Barthes és az ekphrasztikus kép viszonyáról is számot ad. Ahogyan „Sarrasine halott, Zambinella vászonra vándorol”, és így „valami nagy veszélyt sikerül keretek közé szorítani, elhárítani, megzabolázni” (S/Z 259, Barthes kiemelése), úgy keretezi be Barthes az ekphrasziszt, ekphrasztikus képét és a megtalált „Referenciát”, a Girodet-képet is.

Az ekphrasztikus „hézag”.

A *Sarrasine*-ekphraszisz és az ekphrasztikus kép interpretációjában Barthes különös hallgatagságot tanúsít: furcsállva fogadhatjuk, hogy a kritikus, aki minden bizonnyal ismeri az ekphraszisz kifejezést, az *S/Z*-ben, ahol folyton beleütközik a „plasztikus művészetek kódjának” (*S/Z* 210) problémájába, egyáltalán nem említi az elnevezést, amellyel – többek között – szövegek és képek összeütközését szokás megnevezni.⁶⁰ A figura elhallgatásával Barthes nemcsak az előző alfejezet zárlatában említett kritikai vakfoltoknak a mintapéldájaként jelölhető meg: belesodródik abba az alakzatos csapdába is, amelyet az általában értett leírás és az ekphraszisz nem eléggé differenciált viszonyában tárhatunk fel. Barthes a *Sarrasine* fentiekben idézett részletének olvasásakor „leírásról” (*S/Z* 98) beszél, ám ezt a terminust alkalmazza többek között a *Sarrasine* nyitó topográfiájára, azaz helyleírására (*S/Z* 36), valamint a kép valamikori modelljét, az öregembert leíró – Barthes által „portrénak” nevezett – prozopográfiára, azaz személyleírásra is (*S/Z* 85-86). Szörszálhasogatásnak tűnhet az elvárás, hogy Barthes világos különbséget tegyen a leírás alakzatai között, csak hogy ezek összemosása maga után vonhatja, hogy számon kérjük a többi alakzat értelmezésének kibontásában az eljárást, amelyet az ekphraszisszal kapcsolatban

⁶⁰ A bizonyíték arra, hogy Barthes ismerte az ekphraszisz kifejezést az 1970-ben publikált *S/Z* előtt, elsősorban a *Communications*-ban 1970-ben közölt *L’ancienne rhétorique. Aide-mémoire*. In *Communications* 1970. 172-229. (magyarul: Roland Barthes: A régi retorika. <Emlékeztető>. Ford. Szigeti Csaba. In *Az irodalom elméletei III*. Szerk. Thomka Beáta Pécs, Jelenkor, 1997. 69-178. A továbbiakban: RR) lehet, amelyről tudjuk, hogy az 1964-1965-ös évben az École Pratique des Hautes Études-ön tartott szemináriumának átirata. De Barthes már 1968-ban publikálja a *L’effet de réel (A valóságéffektus)* című írását a *Communications*-ban, ahol szintén megadja a kifejezés definícióját (Roland Barthes: *L’effet de réel*. In *Littérature et réalité*. Szerk. Gérard Genette és Tzvetan Todorov. Paris, Seuil, 1982. 81-91. A továbbiakban: ER).

érvényesít. Ugyanis, ha az ekphrasziszt a „reális” elve és/vagy előfeltevése alapján olvassa, és nem tesz különbséget ekphraszisz és deskripció között, akkor a következetesség kritériuma azt irányozná elő, hogy Barthes a többi leírás esetében is hasonló olvasásmódot érvényesítsen.

Az ekphraszisz és a deskripció Barthes-i differenciálatlanságát azzal magyarázhatnánk, hogy az ekphraszisz értésében visszakanyarodik a kifejezés ’eredeti’ értelméhez, az antik retorika tradíciójához, ahol ez – a vonatkozó szakirodalom nagy többsége szerint – bármilyen leírásra vonatkozhatott. Ez a koncepció jelentkezik a *Régi retorikában* az újretorika vagy második szofisztika beszédrészeinek taglalásakor, ahol „az *ekphraszisz* olyan antológiarészlet, amely átvihető egyik beszédből a másikba: a szereplők és a hely (a középkori *topoi* eredete) alapján rendeződő leírás. Ezzel egy új szintagmatikus egység jelenik meg, a *szemelvényes részlet*: rövidebb, mint a hagyományos beszédrészek, hosszabb, mint a periódus; ez az egység (tájkép, arckép) átlépi a szónoki (jogi, politikai) beszéd határait, és könnyedén épül be a történetmondásba, a regényes szövéské: a retorika megint »ráakaszódik« az irodalomra.” (RR 90, Barthes kiemelései). Barthes itt szinonimaként jelöli meg a két fogalmat („*descriptio* vagy *ekphraszisz*”, uo.), csakúgy, mint később, ahol ennél nyíltabban jelzi az ekphraszisznek egy nagyobb szövegstruktúrán belüli helyét: „az apró részlet, a töredék, az *ekphraszisz* vagy *descriptio*”⁶¹ (RR 156, Barthes kiemelései). Az antik példák igazolják, hogy az ekphrasziszt és/vagy a leírást a *narratio* részeként, kitérőként (*digressio* vagy *egressio*) fogták fel, Barthes pedig a „leírásokat” bemutatva négy alkategóriát különböztet meg: a *topográfíát*, a hely leírását; a *kronográfíát*, az idő vagy korszak leírását; a *prozopográfíát*, vagyis az „arcképet”; végül a cselekvések

⁶¹ Lásd még a szövegrészt, ahol a *locus amoenus*, az eszményi vidék toposzáról ír: „az Elízium vagy a Paradicsom (fák, liget, forrás és rét) szépszájú irodalmi »leírással« dicsekedhet (vö. az *ekphraszisz*)” (Barthes, RR 138).

részletező leírását, a *repetita narratio*-t (RR 154). Hely, idő, személy, esemény: Barthes pontosan rögzíti azokat a *fő* témákat, amelyeket az I-V. századból fennmaradt retorikai kézikönyvek az ekphraszisz számára kijelölnek.⁶²

A *Régi retorika* az antik források biztos kezű ismeretéről tanúskodik. Éppen ezért meglepődve tapasztaljuk, hogy a *L'effet de réel*-ben⁶³ a retorika ugyanazon korszakáról nyilatkozva Barthes a fenti enumerációból kiiktatja a cselekvések vagy események leírását és a „műalkotásokat” illeszti be helyükre: „[...] az alexandriánus újretorikában (az i. sz. II. században) rajongtak az *ekphraszisz*ért, ezért a ragyogó, elkülönülő részletért [...], amelynek tárgya a helyek, idők, személyek vagy műalkotások leírása volt” (ER 84, Barthes kiemelése). A változtatás szinte észrevehetetlen, a *Régi retorikával* összevetve azonban legalább két implikációval bír: 1) leválasztja az ekphrasziszt a narrációról, feltehetően annak a narratológiai hipotézisnek az alapján, amely a narrációt események, cselekvések elbeszéléseként, míg a deskripciót térbeli jelenségek verbalizációjaként határozza meg; 2) az antik ekphraszisz-fogalomba (ahol a négy, fent említett alaptémához képest csak ritkán, említésszerűen utalnak a többi leírható tárgy között „festményekre vagy szobrokra”⁶⁴) bevezeti a képzőművészeti tárgyakra vonatkozó beszédet, s ezzel az eredeti forrásokhoz képest leszűkíti a terminus

⁶² A retorikai kézikönyvekre a későbbiekben még visszatérek. Mivel értekezésemnek nem az ekphraszisz fogalmának aprólékos történeti vizsgálata a célja, e vonatkozásban főként Webb és Becker írásaira támaszkodom, akik a szükséges tisztázó munkát a görög források kutatásában elvégezték. Webb felhívja a figyelmet arra, hogy a fent felsorolt négy alaptéma mellett a *progümnaszmaták* növények, állatok, ünnepek, csaták és bármilyen, tehát a 'valósággal' nem feltétlenül reprezentációs relációban álló tárgy leírásait is az ekphraszisz címkéje alá sorolják (Webb 11).

⁶³ Emlékeztetek arra, hogy bár a *Régi retorika* két évvel később jelent meg, mint a *L'effet de réel* (első megjelenés: 1968), az 1964-65-ös szeminárium alapján voltaképpen korábbi munkának tekinthető. Ennek megfelelően a *L'effet de réel* Barthes ekphraszisz-értésének revíziójaként vagy finomításaként fogható fel.

⁶⁴ Webb 11; lásd még Becker 28-30.

jelentésmezejét. A *L'effet de réel* arról tanúskodik, hogy Barthes ismeri az ekphraszisznak ezt az azóta viszonylag széles körben elfogadott karakterisztikumát.

Noha a *Régi retorika* és a *L'effet de réel* eltérően nyilatkozik az alakzatról⁶⁵, az *S/Z* esetében nyilvánvalónak tűnik, hogy Barthes nem azért nem említi az ekphraszisz, mert *nem ismeri fel* szövegbeli megjelenését, hanem mert *nem ismeri el* azt. Barthes a modell és reprezentációinak sorozata kapcsán tudatában van az „utolsó átváltozásnak” (*S/Z* 260), a kép szavak általi leírásának („a festménynek írott »reprezentációvá« való átalakulása”, uo.), az *S/Z*-nél korábban keletkezett, fent említett munkái pedig bizonyítják, hogy az ekphraszisz ilyen meghatározását jól ismeri. A néven nevezés elmaradása, az alakzat fölötti elsiklás arra utal, hogy Barthes nem tartja lényegesnek a leírás és az ekphraszisz figuráinak differenciálását. *Az alabástrom lámpa* esete azonban ékes példája annak, hogy a kritikai szöveg képtelen könnyedén asszimilálni az ekphraszisz: az elhallgatott vagy elfojtott alakzat nem egyszerűen csak visszatér és beíródik, de zavarokat kelt a diszkurzusban.

Barthes *A szobortól a festményig* (*S/Z* 259-260) fejezetében utal a festmény textuális létére és jelzi, hogy az írott szöveg a jelentés egyértelmű közlése helyett inkább bizonytalanná teszi azt: „ami az utolsó átváltozást, a festménynek írott »reprezentációvá« való átalakulását illeti, ez ugyan újra megidéz minden korábbi kópiát, ám az írás még tovább vékonyítja a *belső* fantazmáját, hisz egyetlen szubsztanciája van: a hézag” (*S/Z* 260, Barthes kiemelése). Interpretációja ennek ellenére arról árulkodik, hogy az ekphraszisz implicit módon természetes jelként, olyan transzparenciaként tartja számon, amelyen keresztül ’megpillanthatjuk’ a (mű)tárgyat. Azzal, hogy a Girodet-képpel helyettesíti be a képleírás Adoniszát, Barthes mintha azt az ígéretet váltaná

⁶⁵ A két szöveg közti eltérés a leírás tárgyának vagy témájának megjelölésében áll. A beszéd tárgyának szemantikai alapú kijelölése azonban mindig befolyásolja az alakzat definícióját, s ennyiben olvashatóságát, hatékonyságát is.

valóra, amelyet az ekphraszisz „utópiájaként”⁶⁶ tartanak számon, mégpedig, hogy a szavak képesek legyenek arra, hogy átadják helyüket a vizuális ábrázolásnak.⁶⁷ Ennek a gesztusnak Barthes nem látszik tudatában lenni, hiszen a szavak szemléletességével kapcsolatban inkább „hézagot / rést” („interstice” S/Z Fr. 214) és „lehetetlenséget” („impossible” S/Z Fr. 121) emleget; a nyelv totális jelentést közlő képességével kapcsolatban (az ekphraszisz vonatkozásában a képet tarthatnánk ekként számon) pedig az „ígéret földjének” (S/Z 147) metaforáját alkalmazza, ami arra utal, hogy Barthes szerint a nyelv nemhogy direkt módon közvetítené, hanem inkább lebegtetni, vagy „felfüggeszti” (S/Z 271) a jelentéseket. Vagyis, épp nem a természetes jelként, hanem a referenciális illúzióként értett nyelvi/irodalmi működésre alapoz.⁶⁸ Ebben az összefüggésben interpretációja és teóriái, azaz gyakorlat és elmélet között további (ön)ellentmondásokra figyelhetünk fel, melyek közül itt három, a deskripcióval kapcsolatos fejtegetést emelek ki. Ezek még inkább rávilágíthatnak Barthes-nak az ekphraszisszal szembeni speciális bánásmódjára.

⁶⁶ Mitchell az ekphrasztikus költészet elvi lehetetlenségével (azaz, hogy a szavak egy vizuális ábrázolással álljanak össze) és törekvéseivel kapcsolatban használja több helyütt az „utópia” illetve az „utópikus” kifejezéseit. Lásd például az ekphrasztikus „célok”, pontosabban processzusok alábbi enumerációját: „az ekphraszisz összes utópikus célja – hogy a néma képnek hangot adományozzon, vagy dinamikussá és cselekvővé, illetve ténylegesen láthatóvá tegye, vagy (éppen ellenkezőleg), hogy a költői nyelvet »megmerevítse« [*be stilled*], ikonikussá alakítsa, vagy egy statikus térbeli elrendezéssé »fagyassza«” (Mitchell, EM, 198).

⁶⁷ Az előző alfejezetben láthattuk, hogy ennek az utópiának a ’megvalósítása’ milyen értelmezői aktusok révén megy végbe. Figyelembe véve ugyanakkor azt, hogy a szöveg képre cserélését Barthes meghaladja azzal, hogy újra az írott szöveghez (saját ekphrasziszához, illetve a *Sarrasine*-hez) fordul, erről az utópikus törekvésről kijelenthetjük, hogy sikertelen: épp hogy újra eltörli a megtalált képet.

⁶⁸ Vö. Compagnon összegző kijelentésével: „Kétségkívül Barthes állásfoglalása mindig ugyanaz: a realizmus mindössze jelentések kódja, mely szeretne természetesként megjelenni, ezért az elbeszélést olyan elemekkel hinti tele, melyek látszólag megszöknek belőle: minthogy jelentéktelenek, a kód mindenütt-jelentelenségét rejtik el, becsapják az olvasót a mimetikus szöveg tekintélyét illetően, vagy pedig cinkosságát kéri a világ rovására. A referenciális illúzió, minthogy elfedi a megegyezést és az önkényt, a jel természetessé tételének még egy esete.” Antoine Compagnon: *Az elmélet démona. Irodalom és józan ész*. Ford. Jeney Éva. Kalligram, Pozsony, 2006. 133-134.

Zambinella leírását (SARR 296-297) Barthes a fent említett nyelvi szkepszis pozíciójából értelmezi: „a leírás mintha kóros felsorolás-mániában szenvedne: felhalmoz, hogy totalizáljon, megsokszorozza a fétiseket, hogy megkapja a totális, defetiszizált testet. Miközben ezt teszi, képtelen bármiféle szépség *megjelenítésére*: senki sem *láthatja* a nyelvi, *írott* léte okán elérhetetlen totalitásként a végtelenbe vetített Zambinellát” (S/Z 147-148, Barthes kiemelései). A látvány és az írás között felállított, explicit módon jelölt „hézag” vagy különbség itt olyan szemiotikai modellt vázol fel, ahol a szöveg jelölői nem egy bizonyos jelöltet „reprezentálnak”⁶⁹, hanem éppenséggel szollicitálják, szétszórják azt. Ez a felvetés pontosan tükrözi a plurális jelentés barthes-i elméletét, s burkolt módon vall arról is, hogy a nyelv ábrázoló képességével kapcsolatban Barthes-ot az „ekphrasztikus szkepszis”⁷⁰ képviselői közé illene sorolnunk. Amennyiben azonban a fenti szöveghelyet összevetjük *Az alabástrom lámpa* zárlatával, kiderül, hogy a *látható* és az *írott* között tételezett differenciát Barthes nem (mindig) tartja tiszteletben: emlékezzünk arra, hogy a kritikus többek között „Zambinella fotójáról”, továbbá „láthatóságról” beszél. A „senki sem *láthatja*” és a szereplő „nyelvi, *írott* léte” közötti résbe legalábbis azon az ekphrasztikus szöveghelyen beíródott egy „pikáns” empirikus fölvetés, egy ’pikáns (vizuális) Referencia’.⁷¹

Barthes a leírást úgy karakterizálja, mint ami totalizálásra tör, de a jelölők láncolatában voltaképpen csak a totális *hiányát* képes felmutatni: „amikor azonban befejeződik a felsorolás, kiderül, nincs olyan vonás, amely egybefoghatná – vagy ha

⁶⁹ Az eredetiben a „megjelenítésnek” a „répresente” ige felel meg (S/Z Fr. 127).

⁷⁰ Mitchell kifejezése (EM, 194). Az „ekphrasztikus szkepszis” [*ecphrastic indifference*] mögött az a koncepció húzódik meg, hogy az ekphrasztikus – literális és átvitt értelemben –, lehetetlen.

⁷¹ Azzal, hogy – mint korábban jeleztem –, Barthes visszaszövegesíti a Girodet-képet, el is tünteti azt az S/Z-ből. Számára a Girodet-kép annyiban funkcionális, amennyiben a *Sarrasine* szövegére tudja vonatkoztatni. Az *Endümion álma*, mint Adonisz, illetve Zambinella ábrázolásának hipotézisét azonban végig fenntartja *Az alabástrom lámpában*.

mégis akad, akkor ez is csak *hosszszorolódik* a többihez. A szépség [...] sosem lehet szintetikus” (S/Z 147, Barthes kiemelései). A deskriptív felsorolás különálló elemeinek egyetlen alakká, Zambinellává kellene összeállniuk, ám ellenállnak az egységesülésnek: a szavak csak újabb szavakat fiadznak. A fenti idézettel összeolvasva itt a nyelv azon munkálkodásáról van szó, amelyet Paul de Man-nál a figurativitás fogalma, a figuratív illúzió és a defiguráció egymást aláasó mozgása jelöl, és amit Barthes „a nyelv rosszindulatú tréfájának” (S/Z 147) nevez. Ezt a nyelvelméleti tézist, a szöveg referenciális megbízhatóságának lebegtetését azonban – láthattuk – nem alkalmazza következetesen: az Adonisz-képet szerepeltető szövegrész esetén egy valós tárggyal való összehasonlítás teszi lehetővé olvasatát. Barthes (olykor) éppen arról a hiányról feledkezik meg, amelyről beszél, azt a rést, „hézagot” tölti fel tartalommal – festmény és „írott reprezentáció” között –, amelynek fenntartása, pontosabban megszüntethetlensége mellett érvel.

Verbalitás és vizualitás, írás és látvány Barthes-i viszonyainak obskúrus volta pregnánsan mutatkozik meg *A festett kép mint modell* fejezetében (S/Z 78-79) is, ahol, jóllehet láthattuk, hogy Barthes a leírások megjelenítő erejével kapcsolatban szkeptikusan nyilatkozik, a leírást úgy alapozza meg, mint egy „látvány” („spectacle” S/Z Fr. 61), egy „festett tárgy” („objet peint” uo.) készítését. Barthes már a *Sarrasine* expozíciójának értelmezése során összekapcsolja a narrátori szemlélődés, nézés aktusát a leírással („»Kedvemre nézegettem« annyit jelent: *most következik a leírás*” S/Z 36, Barthes kiemelései). Barthes kijelöli azt is, hogy ez nem a cselekmény, hanem a beszéd eseménye: „[...] (a retorikai kód szempontjából): ez a beszéd, nem pedig a történet mesterkedése” (uo.). A leírás ezek szerint nem a narratív fogásokhoz (esemény), hanem az epideiktikus, bemutató retorika virtuozitásához tartozik, amelynek célja a „lennyűgözés” (RR 90). Itt még csak a kert leírásával kapcsolatban jegyzi meg, hogy a

deskripció modellje a „festett kép” (uo.), de a későbbiek során egy generálisabb kijelentést tesz: „Minden irodalmi leírás *nézet*” (S/Z 78, Barthes kiemelése).⁷² A leírás ezek szerint egyrészt mindig valakinek a nézőpontját képviseli, másrészt pedig az e nézőpont által kijelölt látványt közvetíti. Nem véletlen, hogy a *digressio* vagy *egressio* beszédrészeről értekezve Barthes azt az „újretorika ekphrasziszából eredő” „látványszervezőnek” (RR 149), a leírásokat pedig „látványszerűnek” (RR 154) nevezi. Érdekes lenne nyomába eredni annak, hogyan íródik be a perspektivikus festéstechnika egyik gyakorlata a „leírás” Barthes-i leírásába⁷³, s hogy vizuális és festészeti metaforái (például „keret”, „állvány”, „festett” uo.) hogyan vésik be a piktorialitást a „reális” és annak taglalása közé. Mivel ezek részletes kifejtése messzire vezetne, ennek a szálnak a módszeres felfejtését egy későbbi vizsgálódásra bízom, itt mindössze a leíró nyelv működésének Barthes-i koncepciójával összefüggő néhány aspektust emelek ki.

A leírandó látvány verbális transzformációjával kapcsolatban Barthes nem valamely „reális” reprezentációját, hanem a kódok cseréjét említi: „[a tárgyat] ecsetelni annyit tesz, mint [...] *átutalni, nem [egy] nyelvből [egy] referensre*, hanem egyik kódból a másikba” (S/Z 78, Kiem.: M.O. Ford. mód.). Az eredetiben az „ecsetelésnek” a „*dépeindre*” (S/Z Fr. 61) ige felel meg, amely a ’leírni’ jelentést is hordozza.

⁷² „Toute description littéraire est une *vue*” (S/Z Fr. 61). A *vue* elsődleges jelentése a ’kilátás’, de hordozhat ’látás, látvány, látkép, tájkép, nézet, vélemény’ értelmet is.

⁷³ Amennyiben ugyanis a beszélő, „mielőtt hozzáfogna a leíráshoz” (S/Z 78) egy üres keretet illeszt a valóság („valódi” uo., „réel” S/Z Fr. 61) elé, annyiban a „realista író” (uo.) ahhoz a festőhöz lesz hasonlatos, aki egy mesterséges kerettel kimetsz egy szeletet a világból, és azt festi meg. Barthes ablakhoz lépő beszélője, aki a keret által teremti meg a látványt, Alberti *fenestra aperta*-elméletét, képszerkesztési modelljét visszahangozza: „Mindenekelőtt oda, ahova festenem kell, rajzolok egy tetszés szerinti nagyságú, derékszögű négyszöget, amelyet úgy tekintek, mint egy *nyitott ablakot*, amelyen keresztül szemlélem, amit oda fogok festeni.” (Leon Battista Alberti: *A festészetéről. Della pittura, 1436*. Ford. Hajnóczi Gábor. Balassi, Budapest, 1997. 75. Kiem.: M. O.). Albertinél tehát a festmény nem a látott világgal kezdődik, hanem egy aktív nézővel, aki kiválasztja vagy kimetszi a látványt.

Amennyiben ezt a fordítói megoldást preferáljuk, akkor a fenti burkolt definíció alapján a leírás nem egy „valódi” dologhoz juttat el. A leírás realitása „*távolabb helyeződik, kitolódik*” (uo., Barthes kiemelése), a „kódok végtelen körforgásába” (uo.) kerül, ahonnan nem látványként, hanem a látvány „ígéreteként” (S/Z 79) szabadítható ki. Barthes ennél nyíltabban mutat rá a leírás jelentést sokszorozó potenciáljára az öregember prozopográfiáját elemző fejezetében⁷⁴, ahol kijelenti, hogy ez „nem realista ábrázolás, valamihez kapcsolódó kópia [...], hanem egyszerre variált, ismétlődő és diszkontinuus (elkerített) jelentésblokkok által betöltött színtér” (S/Z 85), ami „*nem válik le reális referensként a szavak vagy a bálterem háttéréről*, hanem maga a szemantikai tér” (uo. Kiem.: M. O.). A deskripció az öreg Zambinella részére tehát csak textuális létet⁷⁵, megjelenést biztosít.

A leírás elméleti megalapozásában és jelen alfejezetben vizsgált Barthes-i értelmezéseiben nyoma sincs annak a nyelvi transzparenciának, amellyel Barthes az Adonisz-ekphrasziszt felruházza. Miközben állítása szerint „a leírás valóságossága nem referenciális, hanem nyíltan diszkurzív” (ER 84), az ekphrasztikus szövegrésznek implicit módon mégis ábrázoló jelleget tulajdonít. Láthattuk, hogy Barthes elméleti munkáiban nem választ el egymástól fajt és kategóriát; olvasási gyakorlata azonban – amennyiben teória és praxis minden más, leírásra vonatkozó értelmező részlet esetében megegyezik –, leírás és ekphraszisz között nem azonosságot, hanem különbséget tételez. Az elhallgatott alakzat nem hallgattatható el: beszédes módon *hézagként* mutatja fel a két figura közti Barthes-i „hézagot”. Láthattuk, hogy az ekphraszisz különleges bánásmódja ellentmondásos olvasatokat termel ki: a *Sarrasine* olvasásában Barthes

⁷⁴ Vö. *A portré* S/Z 85-86. A Barthes-i szövegbe beíródó piktoriális e fejezetben is jelentkezik: Barthes itt a „realista” és a „kubista” olvasat között tesz különbséget, amelyeket a referenciális, illetve a jelentés pluralizmusát szem előtt tartó olvasás fogalmaival fedhetünk le.

⁷⁵ Vö. még: „[...] a portré [...] teljes mértékben nyelvi struktúrának marad alárendelve” (S/Z 85).

összemossa az Adonisz ekphrasztikus képét előbb a Girodet-képpel, majd pedig saját Girodet-ekphrasziszának képével; olvasata referenciálisként mutatható fel; megismétli azt a viszonyt és eljárást, amelyet a primer szöveg a képpel kapcsolatban hordoz. Végül pedig, a fenti elemzés rámutatott arra, hogy az ekphraszisz ellenállhat a referenciális olvasásnak, vagyis annak, hogy szövegét olyan „átlátszó ablakként” (Alberti) kezeljük, amely egy bizonyos vizuális ábrázolásra és *csakis arra* mutatna rá.

Jelen fejezet bevezetőjében a fenti fejtegetéseket „kitérőnek” neveztem. Reményeim szerint mostanra nyilvánvalóvá vált, hogy a vizsgált téma nem egyszerűen ürügyként funkcionált. Az ekphraszisz fogalmi tisztázásának egyik fő akadályát éppen a leírással való összefonódottsága okozza, minek következtében – ha a deskripciótól való elkülönítés, illetve valamely nagy irodalomtörténeti narratíva kidolgozása a tét –, hol lírai műfajként, hol pedig epikai eljárásként határozzák meg. Ideje tehát rátérnem a megoldásokra, pontosabban megoldási kísérletekre, amelyeket a téma szakirodalma az ekphraszisz talányára és a Barthes-i interpretáció által részben színre vitt problémákra felkínál.

Az újra megtalált kifejezés

„Az ekphrasziszra vonatkozó írásokban mindig a kibúvók és az összeesküvés nyelvezetébe ütközünk; van valamiféle tabu és valami mélységesen felszabadító a médiumközi átjárásokban. Amikor az ekphraszisz kutatói leszünk, a tiltottal és az incesztuózussal játszunk; különös csendben kelünk át a határokon, mintha esztétikai rendőrök csapata üldözne minket.” (Grant F. Scott: *The Sculpted Word*)

Az ekphraszisz tetemes mennyiségű szakirodalmát tanulmányozva az olvasóban egyetlen biztos gondolat fogalmazódhat meg: ezek az írások inkább az alkalmazott terminus nevében és gyakran a vizsgált szövegtörzsekben, mintsem a felfogások vagy a megközelítések hasonlóságában egyeznek meg.

Az ekphraszisz szó használatának sokfélesége megnehezíti ezek egységes keretben való elhelyezését. Az alábbiakban az ekphraszisz-kutatásoknak az elsősorban Mitchell és Scott nevével fémjelmezhető ideológia- és kultúrkritikai fordulata előtti/körüli meghatározóbb szemléleteket tekintem át, a hangsúlyt a fogalom úszbeli átértékelődéseire helyezve. Mivel nem a fogalom történetének minden részletre kitérő megírása a célom, érintek ugyan néhány történeti aspektust, de az átalakulásokat vagy finomodásokat nem egy koherens nagy narratíva formájában adom közre. A szakirodalom áttekintését problémacentrikusan oldom meg: igyekszem olyan hasonlóságokat és eltéréseket felmutatni, amelyek a fogalom értésének hangsúlyeltolódásait és aktuális tendenciáit mutatják be. Előre kell bocsátanom, hogy az ekphraszisz szélesebb kutatási területeivel, az *ut pictura poesis*-elvel, azaz irodalom és

képzőművészet hasonlóságának elvével, a szövegek és képek közötti viszonyok vagy a médiumköziség kérdéskörének feltárásával nem foglalkozom; mivel érdeklődésem itt az ekphraszisz irodalomtudományos felfogásainak megragadására irányul, e vonatkozásokra csak indokolt esetben, érintőlegesen utalok.

Az antik alapok. Mi(kor) alapozódik meg?

Amennyiben az *Akhilleusz pajzsa* az ekphraszisz oly sokszor felvázolt tradíciójának modell-értékű kezdetét képezi, amely egy meghatározó, Page Dubois⁷⁶ szerint Spenserig, James A. W. Heffernan⁷⁷ szerint pedig napjainkig ívelő epikus (Dubois) és/vagy költészeti (Heffernan) konvenciót indít el, akkor az ekphraszisz olyan megnyilatkozási formának tekinthető, amelynek születése egybeesik a nyugati irodaloméval. A téma szakirodalmában az *Íliász* megkerülhetetlen interpretációs tárgynak látszik, említés vagy részletes elemzés formájában mindegyik ekphrasztikus stúdium foglalkozik vele (ahogyan utalásszerű jelleggel jelen írás is). Akhilleusz pajzsának leírását olyan erős kezdetként szokás elfogadni, amely egyfelől (pajzs)leírások sorozatának⁷⁸ vagy egy új irodalmi műfajnak az elindítójaként értékelhető, másfelől viszont az ekphraszisz narrativizáló hajlamának mintapéldajaként vagy a tükrös szerkezet epikai fogásaként is felfogható. Nem törekszem a homéroszi textus interpretációinak átfogó jellegű bemutatására; az alábbiakban az ekphrasztikus szakirodalom domináns, az *Akhilleusz pajzsával* kapcsolatban kidolgozott koncepcióit röviden foglalom össze.

Akhilleusz pajzsának, mint egy műfaj útra bocsátójának felfogását képviseli James A. W. Heffernan, aki a téma iránti érdeklődésének magyarázata során megjegyzi: „noha még alig végeztünk valamit e költői mód poétikájának és történetének kutatásában, rendkívül kitartónak mutatkozik: ősi, mint az *Akhilleusz pajzsa* Homérosz

⁷⁶ Page Dubois: *History, Rhetorical Description and the Epic. From Homer to Spenser*. D. S. Brewer – Biblio, Cambridge, 1982.

⁷⁷ Heffernan MW, l. különösen az ekphraszisz „genealógiáját” tárgyaló fejezetet: 9-47.

⁷⁸ A leghíresebb antik példákat Aeneas pajzsának vergiliusi leírása (*Aeneis, Nyolcadik ének*), illetve a Pszeudo-Hésziodoszi *Héraklész pajzsa*-töredék alkotja.

Íliaszában, és friss, mint John Ashbery *Self-Portrait in a Convex Mirror* (1974) című, Parmigianino festményén alapuló költői meditációja” (MW 1). Az ekphraszisz „kanonikus genealógiáját” (MW 9), illetve korai formálódását Heffernan Homéroszból kiindulva, Homéroszt Vergiliusszal és Dantéval összekapcsolva vázolja fel. Generikus összefüggésüket nála a vizuális művészetekhez kötöttségük szolgáltatja, ezáltal pedig az „epikus apák és fiúk” (MW 10) valamint a „gyermeki öröklés [*filial succession*]” (uo.) leszármazási rendje világosan kimutatható. Heffernan az ekphraszisz korai ’történetét’ így adja meg: „amennyire Homérosz beszámolója Akhilleusz pajzsáról Vergiliusnak Aeneas pajzsáról való beszámolóját nemzi, éppannyira vezetnek – a Szentírás és más források segítségével – az Aeneas pajzsán szereplő jelenetek a szobrokhoz, amelyeket Dante megjelenít” (uo.). Bár Heffernan jelzi, hogy más szerzők (például Hésziodosz és Catullus) szintén szerepet játszhattak a műfaj kiérlelésében, hozzájárulásukat „mellékesnek” (uo.) tartja, hiszen az ekphraszisz „az eposzi tradícióból emelkedik ki” (uo.).

Az ekphraszisz narrativizáló hajlamának (felismerői közül Page Dubois-t említem. Dubois „elbeszélő költészeti diskurzusnak” (Dubois 4) nevezi az ekphrasziszt, és ilyenként az *Akhilleusz pajzsát* is egyfelől történetszerűségében, másfelől az egyéni és a közösségi történelem itt megjelenő viszonyának kontextusában vizsgálja. Noha Lessing az ekphraszisz problémájával név szerint nem foglalkozik, Homérosz leírását interpretálva annak sikerültségét abban látja, hogy a láthatóságok a pajzs elkészítésének történetébe, azaz cselekménybe ágyazottak; talán nem túlzás a *Laokoónt* a Dubois-val példázott interpretációs irányultsággal összefüggésbe hoznom.⁷⁹ *Akhilleusz pajzsának* a mozgalmas, cselekményes leírásként történő értékelése mellett jól ismert az ennek

⁷⁹ Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoón. Hamburgi dramaturgia*. Ford. Vajda György Mihály és Tímár Ilona. Fekete Sas, Budapest, 1999. különösen: 67-72. Lessing felfogására e fejezetben még többször visszatérek.

homlokegyenest ellentmondó interpretáció is. Jean H. Hagstrum Lessing-gel vitatkozva – s így Dubois-val is szembehelyezkedve – a narrativitással szemben éppen a leírás statikus jellegét hangsúlyozza: „[...] ez nem egy cselekvés vagy folyamat megjelenítése, ahogyan Lessing vélte. Az olvasó figyelmét az objektumra irányítja, amelyet képmezőről képmezőre, jelenetről jelenetre, epizódról epizódra haladva ír le. Figyelemre méltó, ahogyan szemünket ráveszi, hogy a pajzsra összpontosítson. A vizuális mellett egyéb – éppennyire fontos – értékek [*values*] is felbukkannak, de ezek nem a készítés cselekvéséből, hanem a leírásból fakadnak”.⁸⁰

A fentiek mellett az ekphrasziszként értett *Akhilleusz pajzsát* a tükrös szerkezet mintapéldájaként is elhelyezik: eszerint a „pajzs” jóval több mindent elárul a homéroszi világról, mint az eposz maga; itt a béke időszakának, valamint az univerzumnak, a kozmosznak a képei is megjelennek; a szövegrész így bizonyos értelemben magába foglalja az *Íliász* egészét, de az *Íliász* cselekményén kívül eső világot, világrendet is. Mitchell ezt a következőképpen foglalja össze: „Az egész világegyetem rajta van a pajzson: természet és ember; föld, ég, óceán; városok béke és háború idején; szántás, aratás és szüretelés; állattenyésztés és vadászat; házasságkötés, halál és egy per is, ami a viták háborúval vagy vérbosszúval való lezárásának prózai alternatíváját képezi. Akhilleusz pajzsa olyan világot mutat meg, ami az *Íliász* eposzi cselekményének »másikja«: ez a történelmen kívüli mindennapok világa, amit Akhilleusz soha nem fog megismerni. Az eposz és az ekphraszisz közti viszony így teljesen átfordul: az *Íliász* egész cselekménye Akhilleusz pajzsának totalizáló látványában mindössze egy részlet szerepét tölti be” (EM 221). Becker a *mise en abyme* fogalmának segítségével az *Íliász* spekuláris kompozíciója mellett annak hermeneutikai allegóriaként való olvashatóságát emeli ki. Ő a szöveg és a pajzs közötti viszonyt a közönség és a szöveg közti reláció

⁸⁰ Jean H. Hagstrum: *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. The University of Chicago Press, Chicago & London, 1958. 19.

megfelelőjeként fogja fel: „az *Íliászban* a művészet leírása a saját, az eposzra adott válaszuk modelljeként viselkedik” (Becker 5).

Az eddig szüksézávan felsorakoztatott olvasatok önmagukban elégséges alapot szolgáltatnának arra, hogy feltegyük a kérdést: mi volna tehát az ekphraszisz? Műfaj, narratív eljárás vagy metaalakzat? A későbbiekben láthatjuk majd, hogy az ekphraszisz szakirodalma ennél jóval több problémát/kérdést rejt magában⁸¹; jelen alfejezetben az ekphraszisz elméleti megközelítéseiben, illetve a szöveginterpretációkban felbukkanó egyik jellegzetes – minden valószínűség szerint egyik kritikai szövegről a másikra öröklődő – téveszmére mutatok rá, amely jelzi, hogy az ekphraszisszal kapcsolatos kritikai (ön)ellentmondások már az alapok kijelölésénél felbukkannak.

Az ekphraszisz szakirodalmának nagy többsége a Homérosz előtti főhajtással, annak a ténynek a tömör konstatálásával indul, hogy a nyugati irodalom történetében az *Akhilleusz pajzsa* az első ekphraszisz, és többnyire jelzésszerűen utalnak arra, hogy már az antik retorikai taxonómiák is akként nevezik meg. Az egyes írásokban ez a kijelentés tartalmi vonatkozását illetően ugyanaz, ám megfogalmazásaiban olyan apró eltérésekre bukkanhatunk, amelyek az illető szerző ekphraszisz-konceptiója mellett számot adnak egy bizonyos filológiai pontatlanságról is, amelynek elkövetését az alábbiakban elsősorban az egymástól olykor jelentősen eltérő történeti láncolatok felvázolásának, illetve a *műfaj* kialakításának a kritikai intenciójával magyarázom.

A kijelentés klasszikusnak tekinthető megfogalmazását Dubois-nál a következő formában találhatjuk meg: „Az első ekphraszisz Akhilleusz pajzsának leírása az *Íliászban*. [...] Az ekphraszisz a plasztikus művészet tárgyainak verbális leírása, a *progümnaszmaták* egyik darabja volt [...]. Az ekphraszisz olyan specifikusan irodalmi

⁸¹ A szakirodalom jellegzetes kifejezéseit felsorakoztatva a kérdés így volna folytatható: toposz, trópus, figura, verbális reprezentáció, imitáció, leírás, fordítás, interpretáció, inter- illetve multimedialitás, ikonikus irodalom, prozopopoeikus monológ, paragoné, metapoétika, irodalmi elv?

elem, amely saját történettel rendelkezik, és amelyet diakronikus elemzéssel érdemes vizsgálnunk. Az ekphraszisz egy nagyobb »alrendszer«, az epikus költészet történetének része” (Dubois 4, Dubois kiemelése). Figyelemre méltó, hogy Dubois az irodalmi praxis említése után azonnal annak első, azt részletesen taglaló elméleti felismeréséhez, a második szofisztika retorikai rendszeréhez fordul, továbbá, hogy ezt az irodalmi formát egy nagyobb irodalomtörténeti struktúra részeként kontextualizálja, és vizsgálatához a történeti szempontot tartja a legalkalmasabbnak. Erre a nagy ívű narratívára, az epikus költői tradícióra Tar Ibolya már finomabban utal: „Homérosz, a »legrégebb és legjobb« óta a műalkotások leírása (ekphrasis, ekphrasis) mint betét kanonikussá vált az epikus műfajban, de nem korlátozódott csupán az eposzra”.⁸² A nagy elbeszélés szempontjának érvényesítése Tar esetében fogalm(azás)i pontatlanságot eredményez: az „epikus műfaj” szó szerkezetét indokolt lett volna az „epikus műnem” vagy az „eposz” kifejezésre finomítani. „Epikus műfaj” alatt az elbeszélő költészet vagy próza bármely műfaját érthetjük, ez utóbbit illetően azonban jól tudjuk, mennyire nem örvend ott kanonikus elismertségnek az ekphraszisz; másrészt a tanulmány maga sem foglalkozik az ekphrasztikus tradíció ilyen szempontból történő vizsgálatával. A későbbiek során Dubois-val ellentétben Tar – láthatóan Becker alapján – részletekbe menően kitér a második szofisztika ekphraszisz-fogalmára, ám nyitó mondatához hasonlóan ott is „képzelt vagy valós képzőművészeti/iparművészeti alkotások” (Tar 72) leírásaként nevezi azt meg. Dubois és Tar felfogásai megegyeznek abban, hogy az ekphrasztikus irodalom Homérosszal veszi kezdetét, amint az ekphraszisz definícióját illetően is hasonló elveket követnek. A két szerző osztozkodik azonban a figyelmetlenségen is, mely a Becker-re való sűrű hivatkozás miatt különösen Tarnál feltűnő, mégpedig, hogy

⁸² Tar Ibolya: Az ekphrasis túlnő önmagán (Catullus c. 64). In *Szó és kép. A művészi kifejezés szemiotikája és ikonográfiája*. Szerk. Kiss Attila Atilla – Szőnyi György Endre. Ikonológia és Műértelmezés sorozat 9. kötet, JATEPress, Szeged, 2003. 71-81. 71.

– Barthes-nak a *Régi retorika* és a *L'effet de réel* között már felmutatott csúsztatásához hasonlóan –, noha hivatkoznak az antik ekphraszisz-értésre, ezt nem a kellő pontossággal teszik.

Az *Akhilleusz pajzsának* az ekphraszisz műfaji eredetként való kijelölése sohasem érdek nélküli: a kezdet megemlítéséhez általában valamely – az újabb kutatások (l. zenei, illetve filmes ekphraszisz) fényében egyáltalán nem megegyezni látszó – (szöveg)korpusz genealógiai felvezetése csatlakozik. Így például az ideológiai vizsgálódásokra érzékeny Grant F. Scott, aki a klasszikus és a romantikus ekphraszisz „korszakait”, ezen belül kiemelten Keats költészetét kutatja, megfedkedezik arról, hogy az antik retorika által ekphraszisznak tartott irodalmi formák csak részben esnek egybe a ma ekként minősített szövegekkel, és Homérosz kapcsán a következő kijelentést teszi: „Akhilleusz pajzsának homéroszi leírása a klasszikus ekphraszisz modelljét teremti meg; olyan kényomattá válik, amelyből minden későbbi ekphraszisz származik, és amellyel mindegyiknek versenyeznie kell” (SW 2). A mondat univerzalizmusa még akkor sem állja meg teljesen a helyét, ha azt mindössze a klasszikus irodalomra vonatkozóként fogadjuk el⁸³, ha pedig a „minden” összegző kifejezését szó szerint vesszük, akkor a kijelentés olyan kanonikus példákat⁸⁴ vonz magához, amelyeknek Homéroszhoz, de egymáshoz viszonyított különbsége is minden részletesebb argumentáció nélkül belátható. Az *Akhilleusz pajzsát* olyan origóként megnevezni,

⁸³ A pajzisleírásokkal kapcsolatban valóban megfigyelhető Homérosz – sikeres vagy sikertelen – imitációja, de Philosztratosz *Képmások* című munkája esetében a minta követése már nem ilyen egyértelmű: ez sokkal inkább az addigra önálló retorikai gyakorlatként megszilárdult ekphrasziszhoz köthető. Erről részletesebben lásd Jaś Elsner, GE.

⁸⁴ A teljesség igénye nélkül említem meg az ekphraszitikus irodalom néhány kanonikus példáját: Vasari: *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete*; Shakespeare: *Lukrécia meggyalázása*; Dante: *Isteni színjáték*; Dosztojevszkij: *A félkegyelmű*; Rilke: *Archaikus Apolló-torzó*; Keats: *Óda egy görög vázához*; Browning: *Elhunyt nőm, a hercegnő*; William Carlos Williams: *Breughel-képek*; Mészöly Miklós: *A pille magánya*; Nádas Péter: *Emlékiratok könyve*.

„amelyből minden későbbi ekphraszisz származik” (uo.) olyan törekvésről árulkodik, amelynek célja egy ’egyenes ági’ származástörténet felmutatása. Nem vitatom, hogy a lábjegyzetben felsorakoztatott szövegek vagy az *Akhilleusz pajzsa* ne volna fémjelezhető az ekphraszisz címkéjével⁸⁵, de az eljárást igen, amely a műfaji koherencia érdekében egybemossa az egymástól nagyon távol álló alkotásokat, mégpedig úgy, hogy a műfaj kohézióját adó normatív szabályok ismertetése helyett – legalábbis a fent említett argumentumot tekintve – közös tulajdonságukként az eredethez, ha tetszik, az irodalmi (ős)apához való kötődésüket emeli ki. Ha imitálja Homéroszt (tematikusan vagy a leírás mozgalmasságában) az illető utódszöveg, ha nem, mindenképpen az *Akhilleusz pajzsából* ered.

Scott fenti kijelentése vélhetően heffernani hatás alatt áll, ám Scott-tal ellentétben Heffernan pontosan az általánosítás veszélyeire figyelmeztet. Ő is kijelöli, hogy „a nyugati irodalomban az ekphraszisz legkorábbi példája [...] az *Íliász Tizennyolcadik éneke*” (MW 9), amely „paradigmatikus alkotás, konvenciókat, vetélkedéseket és olyan stratégiákat teremt, amelyek meghatározzák a későbbi századok ekphrasztikus költészetét” (uo.), de reflektál a „későbbiek” és a kezdet egyik szembeszökő differenciájára is: „a XX. századi ekphrasziszokat a pajzs homéroszi rekreációja mögé felsorakoztatni természetesen azzal jár, hogy hatalmas különbségekre figyelünk fel, kezdve azzal, hogy Homérosz sorai nem alkotnak önálló verset, hanem az őket magába foglaló eposz részeként jelennek meg” (uo.). Heffernan e fenntartással

⁸⁵ Az *Akhilleusz pajzsának* ekphrasziszként való elismerését definíciófüggőnek tartom. Nyilvánvaló például, hogy Dubois fentiekben idézett meghatározása („a plasztikus művészet tárgyainak leírása”) alól kisiklik a szöveg, hiszen a pajzs, legyen bár művészi formát, mégsem minősül műtárgynak. Amennyiben viszont a „vizuális reprezentációk” szintagma alatt nemcsak a művészi, hanem bármilyen ’leképezést’ értünk, annyiban az *Akhilleusz pajzsa* a szintén kanonikus ekphraszisz-definícióként számon tartható „vizuális reprezentációk verbális reprezentációja” (Heffernan, Mitchell) meghatározásnak megfelel.

együtt jelzi, hogy a későbbi munkákat „olvashatjuk az eposz háttére előtt – nem elkülönítve attól [...]” (uo.). Heffernannal egyetérthetünk a kiemelt eltérés vonatkozásában vagy a módszerben, amely összeveti a jelenkori ekphrasziszokat az ókoriakkal, de hiányolhatjuk annak nyílt megfogalmazását, hogy milyen előfeltevések teszik lehetővé az ilyen olvasást, vagy, hogy pontosan mi volna az a *differentia specifica*, amely alapján például John Ashbery *Self-Portrait in a Convex Mirror* című poémája egy kategóriába sorolódik az *Íliásszal*.

A címkézést természetesen mindig az illető definíció teszi lehetővé. Céлом itt e meghatározások szorosabb szemügyre vétele, amely által néhány ellentmondásra figyelmeztetek. A kontradikciók feltárása az ekphraszisz körüli diszkurzusok kaotikusságára mutat rá. Reményeim szerint emellett ki fog derülni, hogy ezek a meghatározások, pontosabban a definíciók közötti diskrepanciák sosem ártatlanok – a definíciók tendenciózus alkalmazásai egymástól olykor jelentősen eltérő irodalom- és művészettörténeti kánonokat, illetve tradíciókat hoznak létre. A különböző definíciók és interpretációs érvényesítésük vizsgálata az ekphraszisz olvasási/megközelítési lehetőségeinek gazdagsága mellett az ekphraszisz-olvasást mozgató preconcepciók, a teória és interpretáció mögött rejlő nyelv- és irodalomszemléletekre világíthat rá. Az ekphraszisz-értékek számba vételének tétjét nem az irodalomtörténeti és -elméleti homály teljes eloszlatása, jóval inkább annak a sajátos nyelvi konstrukciónak (és értékeinek) a megértése képezi, amelyet ekphraszisznak nevezünk – bár, mint azt jelen fejezetben láthatjuk majd, ezt a nevet többes számú formában helyesebb és indokoltabb volna használni. (Az ekphrasziszok tömege ugyanakkor immár megköveteli a vizsgálható korpusz, az ekphraszisz meghatározásának kérdését szükségszerűen érintő körülhatárolását, pontosabban *szűkítését*.)⁸⁶

⁸⁶ Lásd ehhez az értekezés *Mi és mi nem az ekphraszisz?* részletét.

Az egymástól eltérő meghatározások nemcsak a különböző szerzőktől származó írásokban, de ugyanazon munkán belül is megjelenhetnek. Heffernan például először még a „vizuális művészet verbális reprezentációjának” (MW 1) nevezi az ekphrasziszt, de két oldallal később már egy másik definíciót javasol, mégpedig a „vizuális reprezentációk verbális reprezentációját” (MW 3).⁸⁷ „Művészet” és „reprezentáció” fogalmi között közismerten hatalmas különbségek állhatnak fenn, a kettő közti heffernani cserét feltevésem szerint pedig egy jól elkülöníthető, ugyanakkor az *Íliásszal* genealógiai kapcsolatát megőrző korpusz differenciálásának igénye indokolja.

Úgy tűnik, a fent említett szerzők hallgatólagosan megegyeznek egy elgondolásban, amelyről azt feltételezik, annyira beivódott a tudományos közösség konvenciórendszerébe, hogy már nem szükséges sem kifejtteni, sem pedig röviden említeni. Természetes, hogy az ekphraszisz Homérosszal veszi kezdetét, miként az is természetes, hogy a ’műfajról’ világos és folytonos történet rajzolható fel.⁸⁸ Az *Akhilleusz pajzsa* és a ’kontinuus hagyomány’ szövegei közti kapcsolat azonban egyáltalán nem önmagától vagy önmagában létezik: annak az irodalomkritikai tételezésnek az eredménye, amelyik az ekphrasziszt önállósuló/önállósult műfajként mutatja fel. Tanulságos e vonatkozásban W. J. Thomas Mitchell jóval óvatosabb bánásmódja: ő a szakirodalmat szemlélve jegyzi meg, hogy a kritikai diskurzus „az ekphraszisz első előfordulásaként az *Íliász* legendás *Akhilleusz pajzsát* nevezi meg” (EM

⁸⁷ A definíciók zűrzavarosságát érzékeltető idézem Heffernannak a *MW*-nél két évvel korábban publikált tanulmányát, ahol az ekphrasziszt „grafikus reprezentációk verbális reprezentációjaként” határozza meg. James A. W. Heffernan: Ekphrasis and Representation. In *New Literary History* 1991/1. 297-316. 299. A *MW*-ben először megfogalmazott definíciója minden bizonnyal ennek finomításaként jelentkezik.

⁸⁸ Ismét emlékeztetek arra, hogy ezekből a nagy történetekből a próza és a dráma rendszerint kimarad, vagy csak kuriózum-jelleggel említődik.

194). Mitchell ódzkodása attól, hogy ezt a vélekedést sajátjaként jelölje meg, burkolt módon jelez egy, e tudományos konszenzussal szembeni fenntartást, egy utalást arra, hogy a *Tizennyolcadik ének* ilyen pozicionálása, noha egyértelmű, vitathatatlan ténynek látszik, egyáltalán nem az. Az *ekphraszisz és a Másik* fejezetének második, interpretációs részét Mitchell eleve annak az irodalmi ténynek a felvetésével nyitja, hogy az antik ekphrasziszok nagy többsége nem (képző)művészeti, hanem használati tárgyakat (pajzsok, serlegek, vázák, urnák, ládák, stb.) ír le. Az ekphraszisz ókori és újkori értéke, a bármilyen objektum, illetve a specifikusan képzőművészeti tárgy leírása közti különbség feloldása érdekében itt Mitchell egy művészettörténeti érv figyelembe vételére tesz javaslatot: „Serlegek, urnák, vázák, ládák, palástok, övek, sokféle fegyver és páncél, valamint építészeti díszítőelemek, például frízek, domborművek, freskók és szobrok *in situ* képezik az ekphrasztikus leírás első tárgyait, valószínűleg azért, mert a vizuális művészetek történetében viszonylag kései fejlemény, hogy a festményt az esztétikai szemlélődés elszigetelt, autonóm és elmozdítható tárgyaként kezeljék” (EM 206). Köztudott, hogy kézművesség és képzőművészet differenciálása a későreneszánsz idejére szilárdul meg, ezt a koncepciót pedig majd az esztétika tudománya erősíti meg. Az ekphraszisz antik fogalmának vizuális műtárgyakra való le nem szűkítettségét eszerint azzal magyarázhatnánk, hogy a műtárgy fogalma, mint olyan, akkoriban még nem is létezett. Az ekphraszisz antik fogalma azonban nemcsak tárgyak, hanem személyek, helyek, korok, sőt *események leírását* is magába foglalta, a vizuális reprezentációk funkcióváltásainak felvetése így nem szolgál elégséges magyarázattal az ókori retorikában ekphraszisznak tartott és a manapság akként értékelt szövegek között tapasztalható eltérésekre.

Az *Akhilleusz pajzsának* természetesen jól ismertek olyan megközelítései is, amelyek egy valóban létezett, vizuális reprezentációkkal díszített tárgyhoz kötik

létrejöttét. (Ez az interpretációs stratégia tükröződik Barthes-nak az Adonisz-ekphrasziszról adott olvasatában, és a művészettörténeti diszkurzus egyik jellegzetes, forráskutató ténykedését is fedi.) A szöveg ilyen pozitivistá megközelítései többnyire megkísérelnek valamiféle magyarázatot találni arra, hogyan jelenhet meg az összes, Homérosz által felsorakoztatott ábrázolt dolog a pajzs felszínén. Becker említi Jean Boivin 1715-ös esetét, aki valószínűsíti ugyan annak lehetetlenségét, hogy a leírt vizuális elemek, figurák mindegyike rendelkezett volna valós, tárgyi megfelelővel, de végkövetkeztetésében mégis azzal az állítással oldja fel az ekphrasztikus kép és az ekphraszisz képe közti paradoxont, hogy a pajzson levő ábrázolások minden bizonnyal koncentrikus körökben voltak elhelyezve (Becker 101). A leírás részletgazdagsága tehát Boivin szerint nem Homérosz képzeletének vagy a textus szerveződésének, hanem a pajzs megmunkáltságának köszönhető. Boivin *Akhilleusz pajzsával* való ténykedését Lessing a következőképp kommentálja: „a fő ellenvetés megvizsgálása céljából, hogy tudniillik Homérosz annyi figurával népesíti be, amennyi nem is fér el egy pajzson, Boivin azt is megtette, hogy a megkívánt méretek megjelölésével lerajzoltatta a pajzsot. A különböző koncentrikus körökre vonatkozó ötlete nagyon szellemes, noha erre a költő szavai legcsekélyebb indítékot sem adnak, és más egyéb nyomát sem lehet találni, hogy a régieknek ily módon beosztott pajzsaik lettek volna” (Lessing 78). A ’létezhetett-e ilyen pajzs vagy nem?’ vitájához Lessing is fűz egy Homérosz és Plinius alapján felállított hipotézist: „mivel maga Homérosz *szakosz pantosze dedaidalmenon*, azaz minden oldalán művészien kidolgozott pajzsnak nevezi, helynyerés céljából én inkább a homorú felületet is segítségül vettem volna; mert hiszen ismeretes, hogy a régi művészek ezt sem hagyták üresen [...]” (Lessing 78). Boivinnel vitatkozva Lessing felrója, hogy az a vizuális ábrázolások számát indokolatlanul felszaporította, miközben „Homérosz egész pajzsán egyáltalában nincs több tíz különböző festménynél” (Lessing

80). Noha Lessing az *Akhilleusz pajzsát* a narrativizáltság érve mellett éppen azért értékeli fel Vergilius pajzsléírásával szemben, mert az nem a „látható” összes részletének pusztá felsorolását nyújtja, hanem azt is, „ami a láthatóból következik” (uo.), vagyis a költői képzelet működésének modelljeként értékelhető, a leírt tárgyval kapcsolatban nem marad meg az imagináció elvénél, és a különböző jeleneteket konkrét vizuális formákba fordíthatónak véli. Az előbb idézett kvantitatív kijelentés mellett lásd még a következő megállapítást: „azokat a képeit, amelyeket [...] *egyetlen* festménnyé lehet összekapcsolni, nem szükséges fölöslegesen szétválasztanunk” (Lessing 82, Lessing kiemelése); illetve Pope-ra vonatkozó kritikáját, aki kimutatta, hogy a pajzs egyes képei a legszigorúbb perspektivikus technikával⁸⁹ készültek (Lessing 81-82).

Az *Akhilleusz pajzsának* szemléletes és eleven leírásával szembesülő kritikusok némelyike tehát a textust nem irodalmi fikcióként, hanem dokumentumként kezeli: Homéroszt így szemrehányások érik leírásának „tökéletlenségéért”⁹⁰. Ezt az értelmezési irányt Becker alapján a „homéroszi hibákra” koncentráló megközelítésként könyvelhetjük el, az irodalomtörténeti tradíció szerint *vak* poéta tévedéseinek feltárására való törekvés pedig az alábbiakhoz hasonló megnyilatkozásokat eredményezhet: „a kép [picture] eléggé zavaros [confused]” (Willcock 271); „a beszámoló részleteinek kisebb zavarosságai [confusions] egy kétdimenziós kép [picture] félreértéséből fakadhatnak”⁹¹. A homéroszi leírás „zavarosságának” képzetétől, azaz attól, hogy az egy tárgyi referenciájára pontatlanul építkező textus, azonban olykor még azok az olvasók sem szabadulnak meg teljesen, akik eleve a hipotézis felől közelítik meg, hogy Akhilleusz

⁸⁹ A görög festészet perspektivikus jellegének vitájához lásd Panofsky kitűnő tanulmányát: Erwin Panofsky: A perspektíva mint „szimbolikus forma”. Ford. Tellér Gyula. In Uő.: *A jelentés a vizuális művészetekben*. Gondolat, Budapest, 1984. 170-249.

⁹⁰ Malcolm M. Willcock: *The Iliad of Homer*. Szerk. és a bevezető tanulmányt írta Malcolm M. Willcock. MacMillan Education, Basingstoke & London, 1984. 270.

⁹¹ Mark W. Edwards: *The Iliad. A Commentary*. Cambridge, Cambridge University Press, 1991. 207.

pajzsa csak az *Íliász* egyik textuális kellékeként bír léttel, és rajta kívül nem létezik. Így a „mező felé bögve siető” tehének valamint a bikára támadó oroszlánok (Homérosz 334) sorait kommentáló Heffernan szerint „a költő elfeledkezni látszik arról, hogy *grafikus művészetet* reprezentál; az oroszlánok és a szarvasmarhák hátborzongató történetének elbeszélésében egyetlen utalást sem tesz a fémre” (MW 20, Kiem.: M. O.).

Úgy tűnik, *Akhilleusz pajzsának* mítoszától nem könnyű megszabadulni: interpretációi vagy a dolog, a valós tárgy teljességének rekonstrukcióját vagy pedig az ekphraszisz fogalmának, illetve az ekphrasztikus irodalom körvonalazhatóságának homályosságát vonzzák magukhoz.

Mitchell tanulmányának későbbi, az *Akhilleusz pajzsával* foglalkozó részében nyíltan jelzi az ekphraszisz nagy narratíváival szembeni fenntartásait: rámutat arra, hogy Akhilleusz pajzsa nem műalkotás, hanem harcászati, azaz használati eszköz, ilyen értelemben pedig egyáltalán nem felel meg a kortárs diskurzusok definíciójának, amely az ekphrasziszt leginkább a vizuális műtárgyak verbális rekreációjaként tartja számon. Mitchell utal az eltérésre, amellyel már Heffernannál is találkozhattunk, azaz, hogy az ekphraszisz az *Íliászban* egy beékeltszövegrész: ő azonban nem a tradíció érvével oldja fel ezt a problémát, nyitva hagyja kontinuitás és törés kérdését.⁹²

Mitchell finom elhatárolódása sejteti a következő, első látásra bárdolatlanak vagy naivnak tűnő kérdésemet: miért kezeljük magától értetődő tényként, hogy az *Akhilleusz pajzsa* az első ekphraszisz? Pontosabban: miért kezeljük úgy ezt a szövegrészt, mint ami nemcsak a kortárs ekphraszisz-definíciók által fémjelzett korpuszhoz tartozik, de egyenesen ezek nemzője?

⁹² A kérdés eldöntetlenségét azzal magyarázhatjuk, hogy Mitchell elsősorban nem az ekphraszisz műfaji státusának kérdésével, hanem az ekphraszisz által is színre vitt, szó és kép közötti ideológiai relációkkal foglalkozik.

Az *Íliász* ezen részlete kitüntetett figyelmet érdemelt az utóbbi néhány évtizedben, az interpretációk mennyiségét tekintve már-már olvasottabb⁹³, mint az eposz maga, ám az ekphrasztikus kutatásokban mégis elenyésző esetben érintik a fenti kérdést. Mivel a szakirodalom, amennyiben az *Akhilleusz pajzsát* interpretálja, legalább egy mondatnyi kommentár erejéig megemlíti az ekphraszisz első elméleti felismeréseiként számon tartott antik retorikai tradíciót, úgy tűnik, az *Akhilleusz pajzsának* ekphrasziszként való elfogadása a Homérosz-kommentárok és egyéb antik források, elsősorban a retorikai kézikönyvek megítélésének átvételén alapul. Kérdésemre tehát a kézenfekvő válasz az volna, hogy az *Akhilleusz pajzsa* azért ekphraszisz, mert már az antik korban is akként nevezték meg.

Webb felhívja azonban a figyelmet arra, hogy az antik Homérosz-kommentárok, a különböző kiadások széljegyzetei az *Íliásznak* ennél jóval több szöveghelyét is ekphrasziszként nevezik meg, jól érzékeltetik tehát azt a sokféle praxist, amelyet a kifejezéssel összefüggésbe hoztak (Webb 11). A *Tizenötödik ének* alábbi két sorát például jelenleg inkább a perszonifikáció, illetve a metafora, mintsem az ekphraszisz iskolapéldájaként említenénk:

„[Apollón] Ída hegyormairól mint ölyv siklott le azonnal,
fürge galambgyilkos, sebesebb valamennyi madárnál [...]” (Homérosz 261)

⁹³ Itt jegyzek meg egy érdekes adalékot az *Akhilleusz pajzsának* az eposztól elkülönített tárgyalásmódjához: „a középiskolákban régebben a leírás művészetét Akhilleusz pajzsán tanították, s méltán, mert *azóta is a mozgalmasság a leírás alapelve*, melyet a nagy írók követnek” (Adamik Tamás – A. Jászó Anna – Aczél Petra: *Retorika*. Osiris, Budapest, 2004. 548. Kiem.: M. O.). Az idézet példászerűen mutatja, mennyire nem automatikusan kapcsolódik a textushoz az ekphraszisz terminusa, ahogyan azt is, mintapéldaként való számon tartása hogyan befolyásolhatja a leírás definícióját.

A kommentárok a Patroklosz halotti máglyája mellett kimerültségében elalvó Akhilleuszt elbeszélő epizódot is ekphrasziszként említik:

„Péleidész meg a máglyától messzebbre vonultan
fáradtan nyúlt el, ráugrott mézízű álom” (Homérosz 399)

Az említett szövegrészek egyáltalán nem azt példázzák, amire az antik ekphraszisz-fogalom kapcsán szokott utalni az, aki a terminus ókori és jelenkori közti értéke közti különbségre tekintettel van, mégpedig, hogy az ekphraszisz akkoriban bármilyen tárgy leírására vonatkozhatott. Ezekben a példákban az ekphraszisz nem a ma ismert leírás szinonimája, mai felfogásunk szerint hol egy trópus, hol pedig egy narratív elem alakját ölti. A szinkrón kontextus ugyanakkor némi magyarázattal szolgálhat arra nézvést, miért tekinthették Homérosz olvasói a fenti példákat ekphraszisznak. Az alábbiakban bemutatandó, a *progümnaszmaták*ban jelentkező ekphraszisz-felfogások ugyanis utalnak annak az *enargeiával* való összefonódottságára is.

Boehm megadja az *enargeia* kifejezés teljes jelentésmezejét: „érthetőség, világosság, evidencia, eleven ábrázolás, úgy, hogy valami testi mivoltában a szemünk előtt álljon. A hozzá tartozó melléknevek: nyilvánvaló, szembeötlő, testet öltött, valamint: tiszta, fényes, ragyogó” (Boehm 31). A retorikai tradícióban az *enargeia* a meggyőzéssel és a megindítással, vagyis az affektív válasz kiváltásával fonódott össze. A szemléletes megjelenítéshez a jól megválasztott ’képes beszéd’, azaz a trópusok és figurák helyes használata, illetve a jól tagolt narráció szükségeltetett. Nem elhanyagolható az sem, hogy a trópusok és figurák a klasszikus retorikai elméletekben az *amplificatio* vagy bővítés eljárásaként is szolgálhattak, azaz elbeszélések vagy részletező felsorolások olyan díszítő elemeiként funkcionálhattak, amelyek révén a hallgató elevenebb képet alkothatott az elbeszélte dolgokról, eseményekről. Quintilianus

szerint az *enargeia* akkor működik megfelelően, ha megteremti az érzetet, „mintha ott lennének maguk a dolgok (vagy *folyamatok*) között” (idézi Boehm uo., Kiem.: M. O.). A szónoki beszéd tehát akkor sikeres, ha azt az impressziót eredményezi a hallgatóban, hogy maga is részese az elbeszélte eseményeknek vagy pedig a leírt dolgok szemtanúja.⁹⁴ Amennyiben – mint az alábbiakban láthatjuk majd – az antik retorikai taxonómiák az ekphrasziszt olyan eleven, szemléletes megjelenítésként tartották számon, amely statikus objektumokra, de ’mozgó’ dolgokra, cselekvésekre, eseményekre is vonatkozhatott, annyiban bármely ’megelevenítő’ kép (tehát az ún. költői is) vagy szcena ekphraszisznak minősülhetett.

A görög forrásokat elektronikus formában feldolgozó adattáron futtatott keresés eredményeképpen Becker közli, hogy az *ekphraszisz* kifejezés először a halikarnasszoszi Dionüszosznak tulajdonított írásokban jelenik meg, de az i. sz. III-IV. század előtt csak szórványos jelleggel bukkan fel (Becker 2). Az ekphrasziszra vonatkozó első részletesebb értekezések az i.sz. I-V. századból, az Ailiosz Theón, tarszoszi Hermogenész, antióchiai Aphthoniosz⁹⁵ és műrai Nikolaosz tollából származó retorikai kézikönyvekben maradtak fenn, amelyek a szónoklat helyes szerkesztése alapvető készségeinek elsajátítását célozták.

Ezek közül a legkorábbiiban, Ailiosz Theón *progümnaszmatájában* (i. sz. I. század) az ekphraszisz a tíz retorikai gyakorlat⁹⁶ között szerepel, meghatározása szerint az ekphraszisz „olyan beszéd, ami körülvezeti (*periégematikósz*)⁹⁷ a hallgatót, és

⁹⁴ A „dolgok” vagy „folyamatok” közvetlen megtapasztalásának hasonló effektusához az ekphrasziszban lásd a *progümnaszmaták* jelen alfejezetben történő ismertetését.

⁹⁵ E három kézikönyv rendkívül népszerű volt a középkor és a reneszánsz idején: vö. Webb, 10.

⁹⁶ A tíz gyakorlat: fabula, elbeszélés, anekdota, közhely, dicséret és szidalmazás, hasonlat, mitológikus vagy történelmi személyről való beszéd, ekphraszisz, argumentáció és törvényszéki beszéd (Becker 24).

⁹⁷ Becker e szót „leírónak” fordítja. Jelzi ugyanakkor, hogy e szóval azt a beszédmódot jelölték, amely közönségének bemutatott valamit, azaz „körülvezette” (Becker 25) hallgatóit valami körül, vagyis:

elevenen (*enargósz*) állítja szeme elé a dolgot”.⁹⁸ Theón felsorolja az ekphrasztikus beszéd tárgyait: személyek (*proszopa*), helyek (*topoi*), idők vagy korszakok (*kronoi*) és események (*pragmata*). A *pragmata*-t nemcsak ’eseményekként’ vagy ’cselekvésekként’, hanem ’tárgyakként’ is szokás fordítani, azonban Theón idézett példáinak mindegyike csatajelenetekre vonatkozik, méghozzá úgy, hogy nemcsak a harc, hanem előzményeinek és utóhatásainak elbeszélése is hozzásorolódik, így e kontextusban a szó inkább az ’eseménynek’ vagy ’cselekvésnek’ felel meg. Témái szerint tehát az ekphrasziszt itt semmi sem választja el a leírástól; olyan gyűjtőfogalomnak látszik, amely magába foglalja a topográfiát, kronográfiát, prozopográfiát és a pragmatográfiát (események leírása) is. Nem véletlen, hogy a kifejezés latin megfelelői⁹⁹ közül a *descriptio* lett a legáltalánosabban használt. A görög szó latin fordítása már jelez egy jelentéseltolódást, a leírás/ismertetés és elbeszélés közt felállított határt, bizonyos értelemben az ekphraszisz első jelentésszűkítését. Feltűnő azonban, hogy az ekphraszisz itt prezentált fogalmában a cselekvések, cselekmények, „folyamatok” elmondása is szerepet kap: elbeszélés és ekphraszisz Theónnál nem válik el egymástól. A többi retorikai kézikönyv apróbb módosításokkal mind átveszi a theóni definíciót¹⁰⁰, az említett négy téma is változatlanul szerepel, noha a lista az egyes

részletekbe menően beszámolt valamiről. Itt mondok köszönetet Hajdu Péternek a görög szövegrészek fordításában és értésében nyújtott segítségéért.

⁹⁸ Idézi Becker 24. és Webb 11.

⁹⁹ Lásd még: *evidentia*, *illustratio*, *demonstratio*. Bár az ekphraszisz név szerint a Szörényi László és Szabó Zoltán által jegyzett *Kis Magyar Retorikában* nem fordul elő, az *evidentia* taglaló részben nemcsak az ekphraszisz retorikai tárgyalásaira jellemző leírást találunk, de az *evidentia* (*illustratio*, *demonstratio*, *descriptio*) alakzatának példázásában (Arany János: *Stanzák »Mátyás dalünnepe« eposzi kísérletből*), a magyar címer leírásában az ekphrasziszra ismerhetünk rá. Vö. Szabó G. Zoltán – Szörényi László: *Kis Magyar Retorika*. Helikon, Budapest, 1997. 159.

¹⁰⁰ A definíciók eredeti nyelven és angol fordításaikkal megtalálhatók Beckernél: 24-31. Az ekphraszisz témáit Hermogenész a következőképp jegyzi: „személyek, cselekvések, idők, helyek, évszakok és sok más dolog.” Hermogenészt idézi Jas Elsner: *Seeing and Saying: A Psychoanalytic Account of Ekphrasis*. In

szerzők szerint bővül: Aphthoniosz a növényeket és állatokat, Nikolaosz pedig az ünnepeket adja hozzá.

Az ekphraszisz modern definícióitól való eltérés jól látható: a vizuális reprezentációk vagy képzőművészeti tárgyak egyáltalán nem, vagy pedig csak mellékesen megemlítve jelennek meg. Webb szerint a „szobrok vagy festmények leírása” Nikolaosznál jelenik meg először, de itt sem sorolódik az ekphraszisz fő tárgyai közé (Webb 11). Míg jelenkori értésünkben a kifejezés meghatározásaiban kiemelt szerepet játszik a referencia vagy a tárgy, amelyre az illető szöveg vonatkozik (vizuális reprezentáció, illetve műtárgy), addig az antik retorikai kézikönyvek ennek nem tulajdonítottak elsődleges fontosságot. Theón definíciója olyan beszédmódként határozza meg az ekphraszisz, amely a hallgatónak a közvetlen, érzéki tapasztalat lehetőségét nyújtja: a beszéd milyensége, hogyanja és a közönségben kiváltott reakció fontosabb, mint a dolog, amelyre a beszéd vonatkozik. Az effektus megteremtése érdekében Theón két kritériumot, világosságot (*szaphéneia*) és szemléletességet vagy eleveniséget (*enargeia*) szab meg. Az ekphraszisz sajátosságát itt a megjelenítésre vonatkozó intenció és a hallgatóra tett emocionális hatás alkotja: a hallgatónak az elbeszél/leírt dolgok *szemtanújának* kell lennie; a beszéd nemcsak, hogy nem elsődlegesen vizuális objektumokra, hanem gyakorlatilag bármire vonatkozhat. Az ekphraszisznak nem az a jellegzetessége, hogy egy bizonyos típusú dolgot közvetít, hanem a közvetítés *milyensége*.

Ókori és újkori ekphraszisz-értékek eltéréseinek vonatkozásában a legkésőbbi (i. sz. V. század) szerző, műrai Nikolaosz felvetései a legérdekesebbek, aki az ekphraszisz és a *diegészis* különbségeiről is értekezik: a *diegészis* nála az események

Helios 2004/1-2. 157-186. 181. Elsner megjegyzi, hogy a „művészet” a „sok más dolog” egyike lehetett (uo.) – a ’műtárgy-témának’ Hermogenész sem tulajdonított nagy jelentőséget.

tömör, egyszerű elbeszélése¹⁰¹, míg az ekphraszisz teljes részletességgel számol be a történekről. A *diegészis* és az ekphraszisz közti különbség Nikolaosz szerint a szemléletességben, az *enargeia*-ban áll. Az ekphraszisz itt tehát – mai értésünkhöz igazítva – nem ’eleven, szemléletes leírás’, hanem ’eleven, szemléletes elbeszélés’: a fogalom modern koncepciójához viszonyított különbség nem is lehetne nyilvánvalóbb. Nikolaosz követelményei (elevenség, szemléletesség, világosság, részletezés) ugyanakkor az ekphraszisz etimológiai értéseihez is kitűnő adalékkal szolgálnak. Az *ek* (’ki’) és *phraszein* (’szól, mond’) összetételéből keletkezett ekphrasziszt a Világirodalmi Lexikon „kimondásként” adja meg, de az ekphrasztikus szakirodalomban bevett szokás „kiszólásként” is fordítani.¹⁰² Nikolaosz figyelembe vételével a „kimondás” változatot illene választanunk, hiszen amennyiben az ekphraszisz specialitása a dolog teljességre törekvő megragadása, ahol minden részletnek szerepe van, akkor Webb-bel egyet kell értenünk abban, hogy „az »ek« az »ekphrasziszban« a teljességet, az alaposágot jelöli. Ekphrasziszt fogalmazni így annyit tesz, mint teljesen/kimerítően (*ek*) elmondani (*phraszo*) valamit” (Webb 13). Nikolaosz elgondolásában az ekphraszisz nem a megállított elbeszélés, vagy a narrációban bekövetkező deskriptív szünet, illetve a késleltető momentum funkciójával bír, ellenkezőleg, éppen hogy olyan intenzifikált elbeszélés, amely a kimerítő részletezés sikerültsége által közvetlen hatást tesz a hallgatóságra.

¹⁰¹ A *narratio* (*diegészis*) antik „csupaszágához”, azaz rövid, kitérők nélküli formájához lásd Barthes, RR 153-154.

¹⁰² Az etimológia némely kritikai szövegben argumentumként funkcionál. „Kiszólásként” fordítja például Hagstrum, és ezzel összefüggésben állítja azt, hogy az ekphraszisz esetében a műtárgy mindig „megszólal” (Hagstrum 18). Philippe Hamon az „ek” igekötőt az ekphrasziszoknak a nagyobb textuális struktúrákon belüli szerepével kapcsolja össze: a műtárgyleírások szerinte az elkülönülő részlet formáját öltik (*kiszól*nak a szövegből), és ekként elkülönülnek narratív keretüktől (Philippe Hamon: *La description littéraire: de l'antiquité à Roland Barthes*. Seuil, Paris, 1991. 8.).

Az előző fejezetben említettem, hogy Barthes hogyan cseréli le a nikolaoszi elveknek megfelelő „cselekvések részletező leírását” (RR 154) a művészeti tárgyak deskripciójára (ER); gesztusa azonban korántsem egyedülálló. Az ekphraszisz, amely a görög retorikai kézikönyvekben még könnyedén jeleníthetett meg eseményeket, cselekményeket, azaz klasszikus lessingi elgondolásuk szerint temporalitást, mára – legalábbis irodalomtudományos kontextusában – olyan szövegtárhely leíró kategóriájává alakult át, amely statikus tárgyak reprezentációját viszi végbe, időbeliségét pedig nem referenciájához, hanem a verbális megfogalmazáshoz kapcsolják. Az időbeliség kiiktatása az ekphraszisz tárgyköréből és a gazdag antik tematika leszűkítése a – például Lessing szerint – csupán szpaciális létmóddal bíró vizuális reprezentációkra, feltevésem szerint azzal a narratológiai hipotézissel áll összefüggésben, amely a beszéd tárgya vagy a leírt tárgy ontológiai státusa alapján választ el elbeszélést és általában értett leírást. Mieke Bal-nak a strukturalizmus előtti elbeszélés-elmélet rövid összegzését nyújtó megjegyzése remekül foglalja össze ezt az elvet: „a tettek és események az elbeszélő, míg a dolgok, helyszínek és szereplők (irodalmi alakok) a leíró szöveghez tartoztak. A tárgy létmódja alapján hasonló megkülönböztetést tettek: a leíró szöveg tárgyai térben léteznek, míg az elbeszélő időben”.¹⁰³

Webb felvetései alapján az ekphraszisz görög forrásaival való kritikai bánásmódnak három formáját különíthetjük el: 1. egyáltalán nem veszik figyelembe a terminus antik jelentését (például Hollander, Spitzer, Hagstrum); 2. összemossák annak antik úzusát a kortárs koncepcióval (például Barthes, Dubois, Tar, és jelen fejezetben láthatjuk majd: Krieger); 3. azt állítják, hogy a fogalom használati köre már az antikvitásban leszűkült a műalkotások leírására. Ez utóbbi filológiai ténykedésre Scott

¹⁰³ Mieke Bal: A leírás mint narráció. Ford. Huszanagics Melinda. In *Narratívák 2. Történet és fikció*. Szerk. Thomka Beáta. Kijárat, Budapest, 1998. 135-173. 137.

példáját említem, aki kijelenti, hogy „az ekphraszisz kritikai vagy tudományos eredetét a retorika képezi, noha legkorábbi példái az eposzokból származnak” (SW 1). A *progümnaszmaták* ekphraszisz-értését összefoglalva Scott a cselekvéseket, eseményeket elhagyva, „helyek, személyek, vagy tárgyak” (uo.) leírását említi, majd közli, hogy az i. sz. I-IV. században „az ekphraszisz jelentése leszűkül és a műalkotások iránt elkötelezett, *specializálódott műfajj*á [*specialized genre*] válik” (uo., Kiem.: M. O.). Láthattuk, hogy a Scott által említett korszak retorikai írásaiban nem ez a felfogás jelentkezik: a jelentésmódosulás felmutatásának, továbbá a retorikai gyakorlat műfajként való elkönyvelésének filológiai pontatlansága félrevezető. Scott Webb-bel és Beckerrel ellentétben nem olvassa meg a hivatkozott forrásokat, tömör megfigyelését pedig a műfaj rendszerező igényű differenciálásához köthetjük. Ha ugyanis Scott abban érdekelt, hogy a klasszikus és a romantikus ekphraszisz korszakainak történeti tanulmányozása által körvonalazza a műforma poétikai és ideológiai sajátosságait, s ha a kutatásba bevont szövegek halmazát azok rokon sajátosságainak felismerése indokolja, akkor a műfajelvű megközelítésnek érdekében áll az antik gyakorlathoz képest szűkíteni a kánonba vont szövegek halmazát. Az alapító aktusok (*Akhilleusz pajzsa*, *progümnaszmaták*) Scott-i rögzítése lehetővé teszi, hogy az összeállított ekphrasztikus szövegkorpust Homérosztól Keats-ig egységes paradigmaként kezelje.¹⁰⁴ A fokozatos kialakulás és fejlődés tézise a formai változatok mögött szubsztanciális azonosságot tételez. Scott különböző történeti paradigmákra osztja ugyan, de egységes műfajnak tekinti az ekphrasziszt, fenti csúsztatása pedig lehetőséget ad az olyan kérdések

¹⁰⁴ A Cole Swensen *Try* című kötetét elemző Lynn Keller szerint az ekphraszisz nyugati irodalmi hagyománya szintén Homérosz pajzisleírására vezethető vissza, de szerinte ez az „alműfaj” „az angol irodalomban önálló, elkülönült versek formájában csak a romantika idején jelentkezett”. Lynn Keller: Poems Living with Paintings: Cole Swensen’s Ekphrastic *Try*. In *Contemporary Literature* 2005/2. 176-213. 178.

elkerülésére, mint: 'hogyan jelölhetőek ki a műfaj határai?'; 'hogyan kezelhető az *Akhilleusz pajzsa* az eposztól elkülönülő, önállósuló, műfajalapító textusként?'

Az ekphraszisz műfaji értésének Scott-i ellentmondásosságát Jaś Elsner-nél is tapasztalhatjuk. Elsner Theón és Hermogenész progümnaszmatái alapján „művészetleírásként” (GE 2) határozza meg az ekphraszisz. Ennek ellenére a „test ekphrasziszaira” (uo.), vagyis az emberi test deskriptív reprezentációira úgy hivatkozik, mint amelyek e kategória aleseteit alkotják. Elsner emellett kijelöli, hogy „semmi kétség nem fér ahhoz, hogy az antikvitásban egy, a műtárgyak leírásán alapuló külön műfaj fejlődött ki – amelyet elsősorban az *Íliászban* szereplő Akhilleusz pajzsának leírása inspirált. Ez a műfaj az ekphraszisz gyakorlatának csúcspontját képviseli. [...] A műtárgyak irodalmi leírásainak ilyen hatalmas és változatos osztálya mindig csak egy szeletét alkotja az ekphraszisz antik definíciója által jelölt jóval szélesebb tárgykörnek, de ezek ezzel együtt mindig speciális és kiemelkedő eseteknek számítanak” (uo.). A műfaji elgondolás mellett Elsner annak ellenére kitart, hogy maga is „rendkívül rugalmasnak” (uo.) nevezi az ekphraszisz kategóriáját, amely az antik irodalmat illetően „Homérosztól a késő antikvitásig versben és prózában, valamint az epigrammától az eposzig, a regénytől az epideiktikus szónoklatig különféle műfajokban jelentkezett” (uo.). Elsner rögzíti a tényt, hogy „az ilyen típusú leírások nem egy, hanem *több* műfajba tartoznak, és változatos irodalmi erővel [*literary force*], az eposztól a prózában írt fikcióig, a drámától az epigrammáig, a bemutató jellegű szónoklattól a vallásos vagy allegorikus egzegézisig nagyon sokszínű irodalmi formát képviselnek” (GE 3, Kiem: M. O.). Vagyis ezek az ekphrasziszok ellenállnak annak, hogy egyetlen totalitásként vagy egységes osztályként fogjuk fel őket.

Az ekphraszisz kifejezést nem, csak a „műtárgy-leírást” használó Szilágyi János György szerint ilyen leírások már Homérosznál előfordulnak, de „tárgyilagos,

pontos műtárgy-leírást először az i. e. V. században Hérodotosnál találunk; olyant, amely a tárgyi leírás mellett esztétikai méltatást és értékelést is ad, valójában csak Lukianosnál az i. sz. II. században. [...] A hellénizmus korában [...] megszületik a műtárgy-epigramma, mint irodalmi műfaj, amelynél a szerzők nem a műtárgy jellemzését tartják fő céljuknak, hanem az epigrammatikus fordulatoságú megfogalmazást, s igen gyakran egyáltalán nem látott, vagy már régen el is pusztult klasszikus műveket vesznek tárgyukul [...]. A római császárkorban a fiktív műtárgy-leírásnak emellett a műfaja mellett egy másik is divatba jött: a rhétoriskolák gyakorlataiból kinőtt prózai műtárgy-leírások, amelyeknél megint csak a leírás stílusa volt a fontos; eredetileg a szép és folyékony prózai kifejezés, az elegáns és választékos szó- és gondolatfűzés gyakorlására szolgáltak, s csak ritkán áll mögöttük szemtől-szemben látott klasszikus műalkotás élménye”¹⁰⁵.

Miként Szilágyi János György is rámutat, az antikvitásban ugyancsak gazdag ekphrasztikus tradícióról beszélhetünk, melynek kialakulásában egyáltalán nem hanyagolható el a „rhétoriskolák” szerepe. A fenti ellentmondások (az ekphraszisz tárgyának megjelölése; az antik definíció és a vele jelölt irodalmi művek közötti eltérés; a ’műfaj’ variabilitása) ellenére Elsner nem veti el a műfaj teoretikus keretét, és a retorikai kézikönyvekkel való (rövid) foglalatossága ellenére sem veszi számításba az *ekphraszisz mint gondolatalakzat vagy retorikai formula* differenciálását, amellyel a fenti kontradikciók, illetve a műfaji csapda kiküszöbölhető vagy legalábbis elkerülhető volna. A műfaj (f)elismeréséhez – és, tegyük hozzá, a műfaj (f)elismertetésének szándékához – való ragaszkodás Elsner az antik ekphraszisz két tradíciójának elkülönítésére juttatja. Ki kell emelnünk, hogy mindkét hagyományt, illetve a bennük

¹⁰⁵ Szilágyi János György: Művészettörténetírás. In Szerk., vál. és a jegyzeteket írta uő.: *A görög művészet világa. A görög képzőművészetek archaikus és klasszikus korának írott forrásaiból*. I-II. kötet. Gondolat, Budapest, 1962. II. kötet, 226-227.

jelentkező kétféle ekphraszisz-típust Elsner egy műfajba sorolja. *A művészet ekphraszisz* című alfejezetben Elsner a következő kijelentést teszi: „az ekphraszitikus írás [...] Homérosztól a késő antikvitásig alapvetően az önálló ekphraszisz és a nagyobb irodalmi alkotáson belül epizódként vagy közjátékként jelentkező ekphraszisz formáit öltötte. [...] A következőkben e két tradíció néhány aspektusát vázoló fel, nevezzük őket »önálló [*self-standing*] ekphraszisznak« és »beékelte [*interventive*] ekphraszisznak«; úgy vizsgálom őket, ahogyan versben és prózában, görögül és latinul az antikvitásban kifejlődtek” (uo.). Az „önálló” és a „beékelte” ekphraszisz elsneri kategóriái az ekphraszisz formájával, jelentkezésének körülményeivel kapcsolatban válhatnak érdekessé; a műfaj differenciálását illetően kevésbé meggyőző és sikerült érveknek számítanak. E két megjelenési forma létét nem vonom kétségbe, az erőfeszítést azonban, amely a nyilvánvaló ellentmondások ellenére mindkettőt egy műfaj aleteiként helyezi el, vitathatónak és vitatandónak tartom.

E hosszabb kitérő után visszakanyarodva a korábban felvetett kérdéshez és a magától értetődő válaszhoz, miszerint az *Akhilleusz pajzsa* azért minősülhet az ekphraszisz prototípusának, mert már antik kommentátorai is így nevezték meg, a görög források ismeretében láthatjuk, hogy a felelet pontosításra szorul. Tény, hogy e szövegrészt már akkor is ekphraszisznak tartották, de tény az is, hogy ennél sokkal több mindent definiáltak ekphrasziszként: az *Akhilleusz pajzsának* kiemelését ezek közül nem az antik, hanem az újkori ekphraszisz-értés határozza meg.

E vonatkozásban különösen figyelemreméltó, hogy Lessing, akit az *Akhilleusz pajzsának* értelmezéseiben az egyik legolvasottabb szerzőként tarthatunk számon, egyszer sem használja az 'ekphraszisz' kifejezést, sőt, az 'elbeszélés versus leírás' binaritásával összefüggésben a leírásról is leválasztani látszik azt. Lessing hallgatását Mitchell annak „ekphraszitikus rémületével”, a testvérművészetek koncepciójának

elutasításával indokolja. Lessing interpretációjában az *Akhilleusz pajzsának* kivételes megjelenítő ereje nem a dolgok pusztá leírása, hanem a dolgok készítésének cselekményébe ágyazottsága révén teremődik meg. Mitchell szerint Lessing tagadja, hogy a homéroszi szöveg ekphraszisz volna: „Lessing a pajzsot nem az ekphraszisz ősalakjaként, hanem ennek alternatívájaként kezeli. Szerinte a homéroszi leírás különlegessége, hogy ez egyáltalán nem deskriptív »megálló cselekmény«, hanem éppenséggel a narratíva folytatása” (EM 218). Ha a leíráshoz a statikusság és a festőiség fogalmi kapcsolódnak, s ha Lessing a leírások elszaporodását a költészetben meglehetősen pejoratív módon „leíró kórnak” (Lessing 9) tartja, mely ’betegséget’ a vizuális és verbális művészetek határainak szigorú tiszteletben tartásával vél gyógyítandónak, akkor az „időbeli művészet” sajátosságaként karakterizált cselekményességet, temporális folytonosságot kell kiemelnie, ezáltal pedig az *Akhilleusz pajzsát* nem deskripcióként, hanem narratívaként helyezi el. A Mitchell-t szemlélő Szőnyi megjegyzése felhívja a figyelmet arra, hogy a műfaji vagy szövegefeletti kategóriák hogyan befolyásolhatják megértésünket: „[Lessing] burkoltan mintegy tagadta, hogy itt egyáltalán ekphráziszról lenne szó, s egyúttal elkerülte, hogy Homérosz a költészetben – legalábbis Lessing és a klasszicisták szerint – problematikus, műfajt keverő leírás hibájába essék”.¹⁰⁶ Lessing szó-nem-használata legalább annyira ékesen beszél arról, hogy az ekphraszisz terminus úzusa nem volt mindig annyira eleven, mint napjainkban, mint amennyire jelzi azt is, hogy ez a teoretikus, leíró címke nem – vagy legalábbis nem mindig – fonódott olyan szorosán össze az *Akhilleusz pajzsával*, mint ahogyan az ekphraszisz mai szakirodalmából kitetszik. *Akhilleusz pajzsának* túldeterminált jelenléte ezekben a kritikai munkákban az autoritás elvével kapcsolható

¹⁰⁶ Szőnyi György Endre: *Pictura & Scriptura. Hagyományalapú kulturális reprezentációk huszadik századi elméletei*. Ikonológia és Műértelmezés sorozat 10. kötet, JATEPress, Szeged, 2004. 189. A továbbiakban: PS.

össze: a textus ekphraszisként való megnevezése az ekphraszisz antik eredetét igazolja; egy 'új műfaj' nagy elsőjéül vagy meghatározó modelljéül keresve sem lehetne jobb példát találni.

Nem vitatom, hogy a homéroszi szöveg ne határozta volna meg a rákövetkező, ekphrasztikusként értékelhető szöveghagyományt, ahogyan azt sem, hogy ne minősülhetne ekphraszisznak: jelen írásban való felbukkanása elsősorban annak exemplifikálására szolgált, hogy az ekphraszisszal kapcsolatban már az 'alapok' megközelítéseiben problémákba, a következetesség hiányába ütközhetünk. A görög mintadarabnak és első teoretikus felismeréseinek terhét valamilyen mértékben mindegyik stúdium magára veszi, de elenyésző esetben veszik figyelembe a fent vázolt eltéréseket, valamint az ebből fakadó ellentmondásokat terminus és a neki megfeleltetett korpusz között: többnyire inkább a Homérosz-ekphraszisz olvasataival foglalkoznak/vitatkoznak, mintsem annak a „műfajban” betöltött, pontosabban *kialakított* státusára kérdeznék rá. A fenti megjegyzések figyelembe vételével, amennyiben az ekphraszisz független műfajként való mibenléte a tét, tanácsosabb volna jobban hangsúlyozni a retorikai kézikönyvek szerepét: hiszen, ha ezek külön praxisként szerepeltették ezt a formát és szorgalmazták használatát, akkor jelentős mértékben elősegíthették az ekphrasziszok önálló szöveggé váló létrejöttét.

Az antik források szorosabb figyelembe vételének igényét nemcsak a filológiai pontosság követelménye indokolja: a meghatározások milyensége lényegi szerepet tölthet be akkor, ha egy hosszú tradíció vagy kontinuos hagyomány felrajzolása a tét. A fogalomhasználat veszélyeire az e ponton kissé szarkasztikus Webb is figyelmeztet: „egy antik kifejezést (mint az »ekphrasziszt«, vagy más területről hozva példát, a »demokráciát«) kölcsönvenni, és megváltozott jelentéssel ellátni egy dolog. Egészen más dolog viszont azt feltételezni, hogy a közös elnevezés egy valós történeti

hagyomány jele vagy bizonyítéka” (Webb 9). Webb itt különösen Svetlana Alpers Vasarival kapcsolatos kijelentéseit vitatja: Alpers szerint Vasari *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek életében* az „ekphraszisz retorikai tradícióját” (Alpers 194) követte, és tudatosan helyezte el művét ebben a klasszikus hagyományban.¹⁰⁷ Következtetését arra a feltevésre alapozza, hogy Vasari ismerhette Philosztratosz és Lukianosz munkáit, amelyekhez ’természetesen’ az ekphraszisz neve kapcsolódik. Webb azonban rámutat arra, hogy Vasari idején az ekphraszisz „retorikai tradícióját” nem képezhetette más, mint a terminus homályos értelme, amelyhez leginkább a tág értelmű antik jelentés társult. Alpers így nem tesz mást, mint visszavetíti az ekphraszisz jelenkori értelmét a reneszánsz idejére azért, hogy a hagyomány folytonosságának érzete megteremtődhessen. Webb kemény kritikája szerint Alpers „tradíciója” „az »ekphraszisz« szó hatalmában és ambiguitásában áll. [...] A modern kritikus összehasonlíthatja vagy összeütköztetheti Vasari leírásait Lukianoszéval vagy Philosztratoszéval, de ez nem jelenti azt, hogy ezek a munkák bármiféle folytonos hagyományt alkotnának: az árnyalatnyi különbséget azzal tünteti el, hogy mindegyiket az »ekphraszisz« antik címkéjével ruházza fel” (Webb uo.).

A fentiekben néhány exemplum erejéig láthattuk, hogy az Alpers-i bánásmód az ekphraszisszal kapcsolatos egyik jellegzetes ténykedésnek tartható: a kifejezés lobogója alatt látszólag békésen fér meg egymás mellett az antik retorikai fogalom és a kortárs irodalomban jelenlevő, de már az antikvitásban is létezett műfaj. A fentiekben megfigyelhettük, hogy az ekphraszisz mint hosszú életű irodalmi műfaj gondolata

¹⁰⁷ Alpers nemcsak egy tradíció követőjeként, de egy újnak az elindítójaként is számon tartja Vasarit. A festészet történetében Vasari nyomán szerinte elindul egy új folyamat, amelyben „az ekphraszisz mint összetett allegória a művészet motiváló erejévé válik és a művész folyton ezt az összetett jelentést próbálja megfesteni” (Svetlana Alpers: Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari’s Lives. In *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XXIII. évf., 1960. 190-215. 203.).

elsősorban nem a primer szövegekkel vagy a retorikai fogalommal, hanem azzal az intencióval függ össze, amely azokat összefüggőként kívánja kutatni.

Az ekphraszisz „műfaja” *nem* önmagában *van*, hanem *teremtődik*; a műfajt kreáló spekulációk pedig a fogalom tisztázása helyett inkább fokozzák a zűrzavart. A terminus értése körüli vitákból itt Scott példáját emelem ki, aki a különösen Heffernan és Mitchell által szorgalmazott „vizuális reprezentációk verbális reprezentációja”-definíciót vitatja azért, mivel annak megfelelően a műalkotások címeit vagy „a múzeumkatalógusok prózai leírásait” (SW 1) is ekphraszisznak kellene tartanunk. A kritika jogos, a Scott által javasolt megoldás („képzőművészetet verbális művészetté formálni” uo.) azonban az esztétika ideológiáját vonzza magához, s feloldja ugyan az általa megfigyelt ellentmondást, de egy hasonló léptékűt illeszt a helyére: definíciójából ki kell maradniuk a fiktív képek leírásainak; ennek megfelelően pedig (például) az általa is elemzett antik pajzisleírásokat sem tarthatná az ekphraszisz mintapéldáinak.

Megjegyzem, hogy az ekphraszisz alkalmazott definíciója Scottnál sem következetes, egyik írásról a másikra nála is apró(nak látszó) elmozdulásokat figyelhetünk meg. Így például a SW-nél korábban született, *Shelley, Medusa and the Perils of Ekphrasis* című tanulmányának¹⁰⁸ nyitó bekezdésében nemcsak a SW-höz, hanem az aktuális szöveghez is viszonyított többszörös hangsúlyeltolódást tapasztalunk. Scott itt az ekphraszisz „műfaját” (sic!) először „a műalkotás költői [*poetic*] leírásaként” (SMPE 315) határozza meg, majd kijelenti, hogy „formális értelemben az ekphraszisz olyan leírás, amely egy személyt, helyet vagy tárgyat elevenít meg lelki szemeink előtt” (uo.). Ez utóbbi értelmet Scott Aphthoniosztól eredezteti, s egyben jelzi, hogy ez túl

¹⁰⁸ Grant F. Scott: Shelley, Medusa and the Perils of Ekphrasis. In *The Romantic Imagination. Literature and Art in England and Germany*. Szerk. Frederick Burwick és Jürgen Klein. Rodopi, Amsterdam – Atlanta, GA, 1996. 315-335. A továbbiakban: SMPE. A tanulmánykötet először 1994-ben jelent meg, Scott az SW-ben maga is hivatkozik rá.

tágnak bizonyul. Immár talán szükségtelen megjegyezni, hogy Scott pontatlanul hivatkozik az antik forrásra. A következő mondatban a Scott „céljainak megfelelő” koncepció már nem a leírás, hanem az allúzió alakjába öltözteti az ekphrasziszt: „az ekphrasziszt érthetjük úgy, mint egyik műalkotásnak a másik általi idézését [*citing*]” (uo.), s végül lábjegyzetben jelzi, hogy felfogásához John Bender definíciója áll legközelebb, aki szerint az ekphraszisz „valóságos vagy képzeletbeli vizuális műalkotásoknak az irodalmi leírása”¹⁰⁹. Jól látható, hogy – jellegzetes módon – a retorikai eljárás (leírás) és a beszéd tárgya, illetve referenciája (műalkotás) alapján definiált *műfaj* – csaknem egyik mondatról a másikra – a lírai műfajról (antik) retorikai értelmének „formális” megközelítésén és az allúzió vagy intermediális idézetten át az „irodalmi leírásra” változik. Nem pusztán az irodalomtudományos szuperkonstrukciók gyorsmontázsa és részleges egymásra montírozása az érdekes itt, hanem a bizonyos értelemben körkörös struktúrát öltő meghatározási kísérlet-halmazban megképződő csúsztatás, amelyről Scott nagyvonalúan eltekint: megfeledeznek egyrészt arról, hogy a hozzá közel állónak ítélt benderi felfogás nem azonosítja műfajként az ekphrasziszt, illetőleg, hogy az „irodalmi” jelzője nem egyenértékű a Scott-i „költőivel”. A vállalt ’rokonság’ a konszenzus érzékelése helyett így jóval inkább a konceptuális differenciákra irányítja a figyelmet, különösen arra, hogy az ekphrasziszt Scott elsősorban (az epikus költészetből eredő) lírai műformaként tartja számon, kirekesztve ezzel az ekphrasztikus prózát és drámát, s az ennél jóval szélesebb és izgalmas kutatási témát képező területet, a kritikai diskurzusok (művészettörténet, irodalomtudomány, filozófia, etc.) képleírásait is.

E rövid, az ekphraszisz (műfaji) elgondolásainak zavarosságát példázni hivatott kitérő után visszakanyarodva jelen alfejezet témájához, kijelenthetjük, hogy

¹⁰⁹ John Bender *Spenser and Literary Pictorialism* című könyvének 51. jegyzetét (!) idézi Scott, SMPE 316.

amennyiben az ekphraszisz „retorikai tradíójáról” beszélünk, annyiban célszerű azt a retorikai taxonómia kontextusában kreált tág értelmének fényében (is) vizsgálni. A fogalom további retorikatörténeti vizsgálata hasznos adalékokkal szolgálhatna a tájékozódáshoz: egy ilyen munka, noha klasszika-filológiai részét Webb és Becker már nagyrészt elvégezte, és Webb utalásokat tesz a középkori, illetve a reneszánsz koncepcióikra is, még várat magára. Jelen írás nem ezt a feladatot vállalta magára, és egy ilyen történeti áttekintés minden érdekessége és hozadéka ellenére gyanakszik arra, hogy a fogalomhasználat vonatkozásában¹¹⁰ nemigen eredményezne más konklúziót, mint amelyet a görög források és a XX. századi értékek összevetése felkínál, mégpedig, hogy a műtárgyleírásra vagy vizuális reprezentációk leírására specifikált értelem ez utóbbi korban bukkan fel és válik széles körben (el)ismertté.

Még egyszer hangsúlyozom, hogy az oly sokszor hivatkozott görög forrásokban nem egyszerűen bármilyen tárgy leírásaként találkozunk az ekphraszisszal. Noha az *ut pictura poesis*-fejtegetések kapcsán és a klasszika-filológiai munkákban felfelbukkan a kifejezés, a fogalomnak a vizuális műtárgyakra specializált értelme Leo Spitzer és Murray Krieger az angolszász kritikai életben nagy hatású, vitákat is gerjesztő ekphrasziszra való fókuszálásának köszönhetően terjed el.

¹¹⁰ Az ekphraszisznak a retorikai felosztásokban feltárható ellentmondásokkal teli kezelésére annak a különféle alakzatokkal való összekapcsoltsága is utal; a tisztázás igénye elsősorban az összezavarodáshoz juttathat el. Az ekphraszisz retorikai szinonimáinak sorozatát a Világirodalmi Lexikon szócikke például így adja meg: „*hüpotüpszisz* <görög ’alátett jellemzés’>; *diatüpszisz* <görög ’közvetített jellemzés’>; *diatyposis*; *evidentia* <latin ’látás alapján’>; *demonstratio* <latin ’rámutatás’>; *illustratio* <latin ’megvilágítás’>; *descriptio* <latin ’leírás’>”. Világirodalmi Lexikon, II. kötet, 1022.

Az irodalomtudományos újraalapozás: Spitzer, Hagstrum, Krieger.

Leo Spitzer 1955-ös tanulmányáig¹¹¹ az ekphraszisz az irodalomtudományban olyan homályos kifejezésként funkcionált, mely elsősorban a klasszika-filológusok érdeklődésében jut(hat)ott többnyire mellékes szerephez.¹¹² Spitzer volt az, aki nemcsak felállított és írásában következetesen alkalmazott egy definíciót, de a „műfaj” egyik meghatározó darabjaként nevezte meg Keats *Óda egy görög vázához* című költeményét, és egyben tömören felvázolt egy generikus összekapcsolódást is. Lássuk a szóban forgó meghatározást:

„[az *Óda egy görög vázához*] legelőször is egy váza leírása, vagyis, az *ekphraszisz* – a nyugati irodalomban Homérosztól Theokritoszon és a parnasszistákon át Rilkéig ismert – műfajába tartozik, azaz egy festészeti vagy szobrászati műalkotás költői leírása, amely Théophile Gautier kifejezésével egy »művészet áttevődését« [une transposition d'art], az érzékileg felfogható műalkotásnak a szavak médiumán keresztüli reprodukcióját (»ut pictura poesis«) foglalja magába”. (Spitzer 72, Spitzer kiemelései)

¹¹¹ Leo Spitzer: The „Ode on a Grecian Urn”, or Content vs. Metagrammar. In *Essays on English and American Literature*. Szerk. Anna Hatcher. Princeton University Press, Princeton – New Jersey, 1968 [1962]. 67-98. A tanulmány első megjelenése In *Comparative Literature* 1955. VII. évf., 203-225.

¹¹² A szűkebb értelem létrejöttében nem feledkezhetünk meg Paul Friedländer munkásságáról sem, akit az antik és bizánci ekphrasziszokról az első átfogó képet adó szerzőként szokás számon tartani (Paul Friedländer: *Johannes von Gaza und Paulus Silentiarius: Kunstbeschreibungen Justinianischer Zeit*. Leipzig & Berlin, 1912.). Friedländer-nél az ekphraszisz kifejezés csak esetlegesen bukkan fel: miként könyvcíme is mutatja, ő inkább a „művészetleírás” [*Kunstbeschreibung*] kifejezést alkalmazza. Webb szerint Friedländer vitathatatlan érdeme, hogy elkülönítette azt a vizuális tárgyakra vonatkozó korpuszt, amelyet a későbbi kritika már az ekphraszisz klasszikus megjelenéseiként ismer el: „Friedländer körvonalazta az ekphraszisz »műfajának« eszméjét, anélkül, hogy néven nevezte volna” (Webb 10).

Ha ekphrasztikus vizsgálódásainkat Spitzer meghatározásánál kezdjük el, aligha tulajdonítunk jelentőséget e passzusnak: találkozunk a fogalommal, de korántsem értékeljük azt újradefiniálási aktusként. A terminus diakrón háttérének fényében azonban feltűnő, hogy Spitzernél az ekphraszisz retorikai származása egyáltalán nem kerül említésre: egyértelműen olyan „költői műfajként” határozza meg, amely képzőművészeti tárgyak leírására szakosodott. Műfaji besorolását Spitzer elsősorban a vers címével indokolja, argumentumának sajátosságát pedig számunkra az adja, hogy ezt „nyilvánvaló [*obvious*] »generikus« kijelentés”-nek (uo.) nevezi. A későbbiekben Spitzer a vers körkörös szerkezetét is a műfaj egyik formaelveként ismeri fel: „mivel a költői *ekphraszisz*t már az antikvitásban gyakorta kerek tárgyakként (pajzsok, csészek, stb.) szentelték, a költők számára csábítóvá vált, hogy *ekphraszisz*aikban verbálisan imitálják ezt a szerkezeti elvet. Mörike költeménye az antik lámpáról ugyanazt – a modell formája által indokolt – formai körköröséget mutatja, mint Keats ódája a vázához” (Spitzer 73, Spitzer kiemelései). Spitzer formalista feltételezése szerint tehát a vers, az ekphraszisz szimbolikusan/verbálisan megismétli azt a formát, amely a képzőművészeti tárgynak sajátja. Spitzer tanulmánya nagymértékben befolyásolta Krieger első ekphraszisszal kapcsolatos tanulmányát (*Ekphrasis and the Still Movement of Poetry; or Laokoön Revisited*); Krieger formalista hipotéziseiről és a spitzeri hatásról e fejezetben később részletesebben lesz szó.

A „generikus kijelentés” magától értetődősége Spitzer írását illetően kétségtelenül cím és szöveg nexusának a műfaji definíció itt prezentált kritériumainak való megfelelésére vonatkozik, számunkra azonban az a magabiztosság válik érdekessé, amellyel ezt az interpretatív megállapítást közismert ténynek nevezi. Spitzer nem szentel figyelmet az ekphraszisz retorikai kontextusának; a forrásokat, melyekből e kifejezés

kapcsán meríthetett, nem nevezi meg¹¹³, így verifikálhatatlanná válik, hogy határozott, a 'kész vagy köztudott tény' szerkezetével parafrázálható megnyilatkozása mennyiben tekinthető adottnak – azaz, hogy kialakult-e ekkorra az ekphraszisszal kapcsolatos olyan konszenzus, amelyre hivatkozik. A kifejezés adottsága, vagy annak Keats versével való magától értetődő összekapcsoltsága ellen szól, hogy Earl R. Wasserman, akinek Keats-ről adott értelmezését Spitzer vitatja, nem használja az ekphraszisz kifejezést (vö. Spitzer). Az *Óda egy görög vázához* értelmezésében Spitzer előzményeként számon tartható Cleanth Brooks – akire, ismét pontos forrásmegjelölés nélkül, Spitzer egyetértően hivatkozik –, noha figyelemmel van a szöveg művészetközi aspektusaira, nem alkalmazza a terminust.¹¹⁴

A spitzeri definíció a fogalom kritikai használatának történetében játszott meghatározó szerepét jelzi, hogy írása a téma szakirodalmának egyik leggyakrabban idézett vagy hivatkozott szövegének számít. Spitzer népszerűségét meghatározásának világosságával magyarázhatjuk, amellyel – vitatható módon – egy obskúrus, alig ismert retorikai kifejezéshez egy határozott jelentést társított, azaz bizonyos értelemben használhatóbbá tette azt. Nézetének széles körben való elterjedéséhez ugyanakkor kétségkívül hozzájárult a kortárs irodalomkritikai irányzat, az orosz formalizmus amerikai változatának, az újkritikának az irodalmi képalkotásra irányuló érdeklődése.¹¹⁵

¹¹³ Spitzer megnevezi ugyan Gautier-t, de nem jelöl meg pontos forrást. Forrásai visszakereshetőségének nehézségeit példázandó, megjegyzem, hogy a „*transposition d'art*” kifejezés Webb szerint nem Gautier-től, hanem Huysmans-tól származik (vö. Webb 16). Gautier képleírásaihoz lásd Alain Montandon tanulmányát: *Écritures de l'image chez Théophile Gautier*. In *Icons – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*. 105-121.

¹¹⁴ Vö. Cleanth Brooks: Keats erdei történetmondója. Ford. Vámosi Pál. In *A modern irodalomtudomány kialakulása*. Szerk. Bókay Antal – Vilcsek Béla. Osiris, Budapest, 2001. 391-401.

¹¹⁵ Vö. Szőnyi PS 148-150. és René Wellek – Austin Warren: *Az irodalom elmélete*. Ford. Szili József. Osiris, Budapest, 2002.; különösen: 187-217.

Különös módon azonban, a Spitzer cikkét három évvel később követő, az irodalmi „piktorializmus” elkötelezettjeként számon tartható Jean H. Hagstrum figyelmét minden bizonnyal elkerülte e tanulmány, hiszen nemcsak radikálisan más értelmet ad az ekphraszisznak, de a fogalom körüli tájékozódásának teljesen más, olasz, illetve enciklopédiákon alapuló hátterét adja meg. Hagstrum Julius Schlosser-Magnino-ra hivatkozik, aki a *La letteratura artistica* (1935) című munkájában Lukianosz és Philosztratosz műveit az „ekphraszisz» irodalmába” sorolja (idézi Hagstrum 18). Hagstrum szerint Schlosser-Magnino terminushasználata túl tág kört fed le, hiszen „Plinius és Pausanias irodalmi leírásait” (uo.) is magába foglalja. Hagstrum jelzi, hogy ő szűkebb értelmet ad a kifejezésnek, az ekphraszisz „szokásos” (uo.) definíciói közül pedig az alábbiakat citálja: „egy dolog egyszerű kimondása vagy interpretációja” (*The Oxford English Dictionary*, uo.); „egy műalkotás retorikai leírása” (*The Oxford Classical Dictionary*, uo.) „konvencióknak megfelelő leírás, amely egy személy, hely, kép [*picture*], stb. elképzeltetését célozza” (George Saintsbury, uo.). Hagstrum nem foglalkozik az idézett definíciók szembeötlő differenciáival, mindössze Saintsbury-vel kapcsolatban jegyzi meg, hogy nála az ekphraszisz „véghez viszi az *enargeia*-t” (uo.). Érdeemes megfigyelnünk azonban, hogy az ekphraszisz Hagstrum szerint bevett meghatározásainak mindegyike leírásként alapozza meg azt. Mivel Hagstrum az ekphraszisz *differentia specifica*-jának a műalkotás megszólal(tat)ását tartja, ahol a műalkotások a költői hang kölcsönzése által egyféle dramatikus monológ formáját öltve beszélnek, s mivel a leírás tradíció szerint nem a leírt dolog megszólalásának biztosít teret, állíthatjuk, hogy az ekphraszisz hagstrumi felfogásban implicit módon elkülönítődik a deskripciótól. Definíciójának etimológiai aspektusa szerint ekphraszisz az, ahol a műalkotás „kiszól” az olvasóhoz (l. például Keats görög vázájának szólamát). A textusokat, ahol a műalkotások nem szólalnak meg, nem beszélnek direkt módon az

olvasóhoz, hanem csak leírásuk prezentálódik, Hagstrum az „ikonikus költészethez” sorolja. *Akhilleusz pajzsa* így nála nem ekphraszisként, hanem ikonikus költeményként jegyződik (Hagstrum 18-29).

Spitzer és Hagstrum nézetei között a legfeltűnőbb különbség, hogy Hagstrum korántsem műfajként – és, meglepő módon, nem is leírásként –, hanem „sajátos tulajdonságként” [*special quality*] (Hagstrum 18) határozza meg az ekphrasziszt. A verbális és vizuális művészetek összefonódottságának bizonyítékát Hagstrum abban a költészeti hagyományban látja, ahol a beszéd tárgyává valamilyen vizuális műalkotás válik, ezt a tradíciót pedig „ikonikusnak” nevezi el (uo.). Az ekphrasztikus és az ikonikus hagstrumi elhatárolása egy lábjegyzetben olvasható:

„Az »ikonikus« szó ilyen használatával a grafikus műalkotásokra vonatkozó irodalmi leírásokra utalok, Lukianosz és Philosztratosz példáját követve, akik ilyen műfajú munkáikat *eikonesz*-nek nevezték. Ők saját prózájukra alkalmazták ezt; én kiterjesztem használatát a költészetre is. [...] Az »ekphraszisz« főnevet és az »ekphrasztikus« melléknevet szűkebb értelemben használom, a máskülönben néma műtárgynak hangot és nyelvet adás sajátos tulajdonságát jelölöm vele. Használatom etimológiailag következetes, hiszen a görög főnév és melléknév az *ekphrazein* (ἐκφράζειν) formából ered, amely »kiszólást«, »teljes kimondást« jelent”.

Hagstrum definíciójában az ekphraszisz egy nagyobb struktúra, az „ikonikus költészet” egyik variánsaként helyeződik el, sajátos megkülönböztető jegye pedig a „néma” műtárgy megszólaltatása, azaz a prozopopoeikus működés. Az „ikonikus költészet” fogalmának kifejtésében Hagstrum a leírást korántsem e költészet egyedüli lehetőségeként említi meg: „az ilyen költészetben a költő egy valós vagy képzeletbeli műalkotást szemlél, amelyet leír, vagy máshogyan válaszol rá” (uo.). A műtárgyra adott költői reakció más lehetőségeit Hagstrum tömören foglalja össze. Ezek a csodálat kifejezésének formáját ölthetik, ahol a költő részletesen kifejti, miért és milyen

pozícióból szemléli azt, amit lát, de prezentálódhatnak a nyelv működésére tett reflexiókként is, ahol a költő azzal ad kifejezést bámulatának, hogy a nyelv elégtelenségét hozza szóba, vagyis azt, hogy szavai képtelenek az illető műalkotás tökéletességét közvetíteni. A képzőművészetekre adott irodalmi válaszok milyenségének feltárásában Hagstrumot egyértelműen az *ut pictura poesis*-elv mozgatja, nála a testvérművészetek ellentmondásmentesen élnek együtt: az „ikonikus költészet” fogalmának hagstrumi használatában a szavak akadálytalanul átadják helyüket a képnek.¹¹⁶

A leírás Hagstrumnál nem az ekphraszisz, hanem az ikonikus költészet sajátossága: az ekphraszisz alkategóriája számára Hagstrum a műtárgyknak beszéddel való felruházását tartja fenn. Az ekphraszisz helyi értékű használatának exemplifikálására három oldalszámot ad meg (49-50, 53), ahol, bár valóban ’beszélő’ tárgyakról esik szó¹¹⁷, az ekphraszisz kifejezés helyett csak az „ikonikus művészet” szintagmájával találkozhatunk. Hagstrum tehát bevezeti az ekphraszisznak egy, a Spitzerénél jóval szűkebb értelmét, de különös módon, a fentiekben idézett lábjegyzettől eltekintve meg is feledkezik róla. A terminus újraértései kísérletének hatékonysága így megkérdőjeleződik: mi szükség lehet egy kifejezés értelmének módosítására, amennyiben maga az újradefiniáló sem érvényesíti azt? A kérdés megválaszolása csak találgatásokban, spekulációkban merülhet ki, Hagstrum munkája azonban két dolgot pontosan jelez, mégpedig, hogy: 1. amennyiben az ekphraszisz kifejezés felbukkanását

¹¹⁶ Hagstrum nem figyel fel a ’néma tárgynak való hangot adás’ ideológiai implikációira: ő csak a hangadás aktusára hívja fel a figyelmet, az ekphrasztikus beszédszituáció sajátosságaival (kép-mediátor-beszéd; mediátor-szöveg-olvasó) és az ezekben a szituációkban mondottaknak a szó hatalmi törekvéseivel való összefonódottságával nem foglalkozik. Éppen ezért remekül felkínálja magát a mitchelli kritikának: lásd Mitchell, EM.

¹¹⁷ Hagstrum a keresztény „ikonikus költészetet”, valamint az *Isteni színjáték* Purgatóriumának Tizedik énekét interpretálja itt. Ez utóbbit Hagstrum óta egyértelműen az ekphrasztikus irodalom mintapéldájaként szokás említeni, lásd például Becker 2; Dubois 52-71; Heffernan, MW 37-47.

nála az indokolja, hogy a képzőművészetek és irodalom viszonyának témájában íródkönyv számára e fogalom megkerülhetetlennek látszott, akkor ez arra utal, hogy a terminus eddigre már (újra) bekerült az irodalomkritikai köztudatba; 2. a fogalom homályos, nem egzakt definíciói megengedték az ilyen megközelítést.

Az ekphraszisz kifejezés következetlen használata és mindössze egyetlen lábjegyzet erejéig történő említése okozhatta, hogy Hagstrum nézete nemhogy elfogadottá nem vált, de ha egyáltalán említésre kerül, akkor is inkább az ekphraszisz-definíciók zavarosságának és önkényességének mintapéldájaként emlegetik. Hagstrum definíciója minden tetszőlegessége mellett tartalmaz azonban egy megfontolandó megfigyelést, melyről kritizálói hajlamosak megfeledkezni, mégpedig, hogy bár meghatározása több szempontból vitatható, de figyelmeztet az ekphrasziszok egyik meghatározó működésére, az alaköltés és alakvesztés figurájaként számon tartott alakzattal, a prozopopoeiával¹¹⁸ való összefonódottságukra.

Leo Spitzer meghatározásának a Hagstruménál hatékonyabb és alkalmazhatóbb volta meggyőző módon mutatkozik meg a további szakirodalomban: említettem már, hogy a szakirodalmi hivatkozások alapján Spitzer tanulmánya alapk munkának számít. A pusztá megemlékés vagy definíciójának idézései mellett lelkes követőjeként tarthatjuk számon Murray Krieger-t, akinek *Ekphrasis and the Still Movement of Poetry; or Laokoon Revisited* című, 1967-es tanulmánya erősen magán hordja Spitzer ekphraszisz-felfogásának hatását. Krieger 1992-ben egy terjedelmesebb munkát szánt e témának, vizsgálódását kép és szöveg viszonyának gazdag filozófiai és

¹¹⁸ A prozopopoeiához lásd elsősorban Paul de Man sokat hivatkozott tanulmányát: Paul de Man: Az önéletrajz mint arcrongálás. Ford. Fogarasi György. In *Pompeji* 1997/2-3. 93-108., illetve Cynthia Chase és Bettine Menke továbbgondolásait: Cynthia Chase: Arcot adni a névnek. De Man figurái. Ford. Vástyán Rita és Z. Kovács Zoltán. In *Pompeji* 1997/2-3. 108-148. és Bettine Menke: Ki beszél? A beszélő én alakzata a retorika történetében. Ford. Török Ervin. In *Figurák. Retorikai füzetek I.* Szerk. Füzi Izabella. Gondolat – Pompeji, Budapest – Szeged, 2004. 87-119.

irodalmi tradícióira szélesítve ki. Az *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*-ban Krieger finomítja a korábbi tanulmányában kifejtett, formalista hipotézisekkel teli álláspontját: revíziója legfontosabb aspektusának tarthatjuk, hogy kiküszöböli az ismétléses szerkezeti elv, mint az irodalom térbelisége fő létrehozójának gondolatát.¹¹⁹ Mivel célom itt az ekphraszisz-értés és használat kriegeri sajátosságának, jelesül az ún. „ekphrasztikus elv”-nek [*ecphrastic principle*] (Krieger 266) a vizsgálata, amelyet az 1967-es tanulmány alapoz meg, későbbi könyve pedig itteni koncipiálásán lényegében véve nem módosít, a kötettel részletekbe menően nem foglalkozom, az alábbiakban az alapozó textusra fókuszálok.

Krieger, későbbi könyvével szemben, ahol saját használatmódjában „irodalmi elvvé” (Krieger 9) felduzzasztott fogalomként fogja kezelni, 1967-es írásában először „klasszikus műfajként” (Krieger 265) definiálja az ekphraszisz. Spitzernek Kriegerre tett hatása nemcsak az ekphraszisz kezdeti „műfaji” megítélésében tükröződik, de elemzéseiben is, ahol átveszi annak formalizmusát. Az irodalom „ekphrasztikus dimenzióját” (Krieger 266) nála sem csak a vizuális jelenség verbális megragadása, hanem annak formai imitációja is képezi: „így tehát a vers »alakjának« térbeli metaforája nem pusztán metaforikus, bizonyos értelemben szó szerinti is” (Krieger 268). Szövegelemzéseiben Krieger célja egy univerzális költészeti formaelvnek a feltárása, melyet itt abban a körkörös, ismétlődések által létrehozott poétikus formában, a „körkörös csábító eljárásában” (Krieger 277) talál meg, amely az irodalmi textusok lineárisan szerveződő struktúrájában megbújik, és egyben meg is bomlasztja ezt a linearitást. Krieger az ismétlődések által létrehozott körkörös szerkezettel kapcsolatban tárja fel az irodalom, mint „időbeli művészet” (Krieger 285) „különleges tér-idő hatalmát” (uo.): az ismétlésként értett „visszatérés azonossága” [*the identity of*

¹¹⁹ Röviden jegyzem meg, hogy itt már a prózát sem rekeszti ki az ekphrasztikus elv működése alól, noha elemzéseiben a próza továbbra is alulreprezentált marad.

recurrence] (Krieger 284) statikus jelleget kölcsönöz a versnek, miközben az időbeli mozgás korántsem áll le. Röviden jegyzem meg, hogy az ismétlés efféle működését Krieger a prózában kizártnak tartja (Krieger 284), a drámai műnemmél pedig egyáltalán nem foglalkozik: eszerint az e tanulmányában kifejtendő ekphrasztikus elv koncepciója csak a költészetre érvényes. Kérdéses, hogy az ismétléses kompozíció önmagában mennyire garantálja a vers plasztikusságát vagy térbeliségét. Krieger megfigyelése helytálló lehet némely vers esetén¹²⁰, kijelentéseit a költészet egészére vonatkozóan azonban túlzónak tartom. Krieger univerzáléra törekvésének túlzó jellegét talán elégséges arra vonatkozó felvetésével példáznom, hogy az ekphrasztikus elv szerinte a refrén és a versmérték alkalmazásában is tetten érhető; ez utóbbi kettő mögött szerinte „lényegében véve” (Krieger 284) ugyanazon, általa „ekphrasztikusnak” nevezett elv húzódik meg. Érdeemes megfigyelnünk, hogy az ’ekphraszisz’ címkét Krieger a „kis” (uo.) műfajról olyan terület megnevezésére vezeti át, amely direkt módon sem a képzőművészeti tárgyak „imitációjához”, sem a térbeliség/időbeliség kérdésköréhez nem kapcsolódik: amennyiben a versmérték használata mögött szintén az ekphrasztikus törekvés áll, annyiban az ekphraszisz kongruenssé kezd válni (szinte) mindennel, ami költészet.

Krieger interpretációinak részletekbe menő kommentárja eltérítene a fő iránytól, így csak rövid kommentárra szorítokozom: az *Ecphrasis and the Still Movement of Poetry; or Laokoön Revisited* című tanulmányában Krieger nem pusztán spitzeri értelemben vett ekphrasztikus szövegeket (elsősorban urnákat, vázákat és porcelántárgyakat leíró textusokat) vizsgál, példái között olyan szövegrészek is helyet kapnak, ahol nem valamely műtárgy leírása bukkan fel, hanem ahol – szó szerinti vagy metaforikus értelemben – az irodalmi szöveg a képzőművészetek tárgy- és

¹²⁰ A kalligramokkal kapcsolatban tartom tarthatónak ezt az álláspontot, ezt a területet azonban Krieger nem vizsgálja.

fogalomköréből meríti kifejezéseit. A választott korpusz szükségszerűen átírja a kezdetekben megadott definíciót: ha nem csak a műtárgyleírások minősülnek ekphraszisznak, hanem azok a verbális eljárások is, ahol „a vers átveszi a plasztikus formák olyan »álló« [*still*] elemeit, amelyeket rendes körülmények között a térbeli művészeteknek tartunk fenn” (Krieger 266), akkor itt egy, a műfaj elméleti kereteit meghaladó szövegfeletti kategória működtetéséről lesz szó.

Krieger az „ekphrasztikus elv” (uo.) koncepciójának bevezetésével kapcsolatban nyíltan megfogalmazza ezt a változtatási szándékot: „ha kiszélesíthetem [*if I may broaden*] az ekphrasztikus dimenziót, meghaladva annak legszűkebb és szó szerinti alkalmazását – és be kell vallanom, pontosan ezt fogom tenni” (uo., Kiem.: M. O.). Krieger bizonytalankodása a terminus használati körének tágításában amolyan udvarias *captatio benevolentiae*, hiszen újraalapozó gesztusának indoklását itt mindössze személyes érdeklődésében, pontosabban érdekltségében (l. például: „az ekphraszisz annyiban érdekel [...]”, Krieger 265, Krieger kiemelése) lehetjük fel. Krieger ekphrasziszra vonatkozó kritikai nyelvezetét¹²¹ itt a szubjektivitás szövi át, későbbi, kötetté bővített munkájában (szintén) alkalmazott érzelmi metaforikáját pedig remekül elemzi Scott (SW xii-xiii.), aki szerint Krieger érvelése „pszichologizálja és líraivá teszi az ekphrasztikus üldözést”, miközben „szembeszegül a történeti tényekkel” (SW xiii). Scott szoros olvasásában az ekphrasziszhoz kapcsolt, az „örjítően meghatározhatatlan” (Krieger 1), a „végtelenül csábító” (uo.), a „hívogató” (uo.) és a „csábító” (uo.) kriegeri jelzői a „vonzalom” (Krieger 10) és az „averzió” (uo.) együttesének ambivalens érzetével függnek össze, ezek pedig a kritikai szöveg és az

¹²¹ Krieger öntörvényűségére kötetében is bőven akad példa. Lásd például a következő, szerénynek aligha nevezhető (1992-ben tett!) megállapítását: „a kurziválás megszüntetésével bevezettem az »ekphraszisz« a diszkurzusba” (Krieger 8).

ekphraszisz paragonóját hívják életre, amelyben a „kritikai nyelv *lebirkózhatja* az ekphrasziszt” (uo., Kiem.: M. O.).

A kriegeri redefiniáló intenció kinyilvánításában a kifejezés homályossága nem szerepel argumentumként. Ez az érv az utóbbi évtizedek kritikai fogalomhasználatában olyan közhelyes formula lett, amellyel az ekphraszisznak az aktuális stúdiumhoz fazonírozott meghatározását vezetik be (így többek közt Heffernan, Mitchell, Wagner, Bruhn). Ennek alkalmazása megfelelő alátámasztással talán megengedné a kriegeri használatot. A kritikai érvelés hasonló hiányát tapasztalhatjuk ott is, ahol vitahelyzet teremthető, vagyis lehetőség nyílna az argumentumok felsorakoztatására: így a sajátjától jelentősen eltérő hagstrumi felfogással kapcsolatban Krieger mindössze annyit jegyez meg, hogy ő „tágabb” (Krieger 267) értelemben használja az ekphraszisz kifejezést, amely Hagstrum „ikonikus” és „ekphrasztikus” költészetét egyaránt le fogja fedni. Krieger az ekphraszisz-definíciók közül csak Hagstrumét és Spitzerét említi, Spitzer koncepciójától való eltéréseinek kérdését megkerülve azonban Spitzernak a Keats versével kapcsolatos megfigyeléseire fókuszál, amelyeket – különösen a körkörös szerkezet vonatkozásában – generalizálni igyekszik.

Itt kell megjegyezni, hogy Krieger is észlelte tanulmányának hiányosságait, hiszen könyvnyi anyaggá bővített ekphrasztikus fejtegetésében már reflektál 1967-es tanulmányának önkényes gesztusára. Az *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*-ban a terminus használatának vonatkozásában Hagstrum mintegy érdekes adalékként emlíődik, Spitzer definíciójára pedig Krieger úgy hivatkozik, mint amely a „szó jelentésének lényege lesz” (Krieger 266) nála is. Érdekes módon azonban az ekphraszisz „szűkebb értelmének kezdeti” (uo.) elfogadását felidézve Spitzert úgy parafrázálja, mint aki az ekphrasziszt „irodalmi műfajnak, vagy legalábbis *toposznak* tekintette” (uo., Krieger kiemelése). Spitzernél a „toposz”-definíció nem fordul elő: Krieger

pontatlansága valószínűleg a terminus körüli – az angolszász kritikai életben 1992-re, a kötet publikálásának idejére igencsak meghonosodott – vitákra vezethető vissza. A terminus értelme bővítésének alátámasztására kötetében Krieger a kifejezés történeti háttérét hozza fel, kevésbé meglepő módon a „hellenisztikus retorikát, különösen a »második szofisztikát«” (Krieger 7). Kriegernél is a korábbiakban már megfigyelt antik forráshasználattal szembesülhetünk: az ekphraszisz szerinte akkoriban bármilyen „létező vagy művészeti” (uo.) tárgy „retorikai vagy költői” (uo.) leírása volt, melynek célja a „diskurzus temporalitásának megszakítása, lefagyasztása volt, miközben elmerült a térbeli felfedezésében” (uo.). Az időbeli és a térbeli fogalmainak efféle visszavetítését az ekphraszisz tárgyhoz kötöttsége teszi lehetővé, és éppen az antik – pontosan nem megnevezett – források ilyen interpretációja teszi lehetővé Krieger számára, hogy – mint az alábbiakban láthatjuk majd – az ekphrasziszt e fogalompár viszonylatában helyezze el, és az irodalmi szöveg térbeliségének kulcsmetaforájává tegye. A terminus használati köre tágításának aktusa azonban továbbra sem mentes az önkényességtől, hiszen Krieger saját bevallása szerint a kifejezés tisztázatlansága jogosítja fel erre a cselekedetre: „a terminus használata részletesebb történetének ismeretében *úgy éreztem*, jogomban áll *játszani* az ekphraszisz jelentésének és alkalmazásának kiterjedtségével” (uo., Kiem.: M. O.).

Krieger 1967-es tanulmánya az ekphraszisz műfaji koncepciójától az irodalmi szöveg temporalitásának metaforájaként, illetve szimbólumaként elkönyvelt működésén át az ekphraszisz mint „általános poétikai elv” [*general principle of poetics*] (Krieger 284) felmutatásáig ível. Az írásának elején megadott ekphraszisz-definícióban nem a leíró gyakorlatot, hanem a mimetikus potenciált emeli ki: az ekphraszisz e helyütt „egy képzőművészeti alkotás irodalmi imitációjaként” (Krieger 265) szerepel. Tanulmányának kontextusában a spitzeri „leírásnak” az imitációra való cserélését az

ekphraszisz képe és az ekphraszisz közti kapcsolatnak mimetikusként való elgondolása indokolja, ahol a szöveg a minél hűségesebb utánzás érdekében a térbeli tárgy alakjához igazodik. Krieger – Lessing-gel vitatkozva – tarthatatlannak ítéli térbeli és időbeli művészetek határozott elkülönítését, a kettő összefonódottságát az irodalmon belül pedig azzal támasztja alá, hogy a térbeli és plasztikus művészetek alkotásainak megidézései mindig az irodalmi szöveg temporalitásának szpacialitását szimbolizálják. Az irodalmi szöveg, amely megkísérli megragadni a térbelit, szükségszerűen temporalizálja is azt, ugyanakkor maga is részesül a képzőművészeti alkotás térbeli stabilitásából. Kulcsár-Szabó Zoltán ezt a működést Krieger könyvével kapcsolatban a következőképpen foglalja össze: „Krieger a költői nyelv teremtőerejének azon összetevőjére hívja fel a figyelmet, hogy az – legyűrve a nyelvi közlés szekvencialitását és így az idő, a jelen elmúlásának antropológiai alaptapasztalatát – képes a képek plasztikus, térbeli, statikus létmódját magára öltetni” (Kulcsár-Szabó, 396.).

Kriegernél nem pusztán formai hasonlóságról van szó: az „imitáció térbeli tárgya” (Krieger 265) annak az időbeli ténykedésnek a „metaforájává” (uo.), illetve „szimbólumává” (uo.) válik, „amely a saját temporalitásában akarja megragadni azt” (uo.). A térbeli tárgy és temporális kiterjesztése imitációs viszonyának sarkkövét Krieger abban látja, hogy a (mű)tárgy sajátos hatással van időbeli leképeződésére: „még akkor is megfagyasztja az időbeli munkálkodását, amikor az éppen a térbeliből szeretné kiszabadítani” (uo.). A nyelv szpacialitása Kriegernél „térbeli metaforák” (Krieger 263) alkalmazásával, vagy „explicit módon” (Krieger 266), eleve rögzítettként létező dolgok ecsetelésével jöhet létre. Kétségtávol az utóbbi alternatíva szolgáltatja a lehetőséget arra, hogy Krieger az ekphraszisz kifejezést mozgásba hozhassa, a nevezett használati körön való túllépés azonban helyi értékű használatán kívül kérdésessé teszi a fogalom ilyen alkalmazásának hatékonyságát.

A költészet verbális folytonosságának megakasztását és térbelivé alakulását Krieger a „mozdulatlan mozgás” (Krieger 268) paradoxonával jelöli, ahol a vers szükségszerűen kontinuos időbeli kibomlása ellenére egy sajátos, örökre megállított pillanat létmódját ölti magára.¹²² Mozgás és sztázis szimultán megjelenésében Krieger az előbbit az időbeliséghez, az utóbbit pedig a térbeliséghez köti, e két minőséget pedig nyíltan a két különböző médium, a verbalitás, illetve a vizualitás jellemzőjeként tartja számon. Krieger Lessing-kritikája így nem a Lessing által élesen elkülönített mediális meghatározottságok/tulajdonságok bináris oppozíciójának felszámolásában áll: amennyiben egyrészt átveszi a térbeli-időbeli művészetek dualizmusát, másrészt a jellemzők egymáshoz közelítésében csak a verbális médiummal kapcsolatos következtetésekre szorítkozik, annyiban tanulmánya nem felszámolja a lessingi elméletet, hanem újratermeli azt. Radikálisabb megfogalmazással élve: az, hogy a revízióból csak a költészet részesül, a képzőművészet pedig nem, a Scott által az ekphraszisz kriegeri bánásmódjával kapcsolatban megfigyelt paragone-szituációt teremt. A képzőművészet térhez kötöttsége érvényességének meg nem kérdőjelezése a költészet fensőbbségének koncepcióját vonja maga után, hiszen itt a költészet az, amelyik képes a másik médium létmódját magára öltetni, miközben a mediális tulajdonságok kölcsönzéséből, átvételéből a ’másik’ nem részesül. A vers karakterisztikuma Kriegernél a „nyelv és az idő” (Krieger 267), míg a műtárgyaké a „térbeli szimultaneitás” (uo.). Ha

¹²² Heffernan találóan jegyzi meg, hogy Krieger tanulmányát „Joseph Frank revíziójaként” vagy „W. J. T. Mitchell előzményeként” (MW 2) tarthatjuk számon abban, ahogyan az irodalmi szöveg térbeliségének kérdését tárgyalja. Joseph Frank *Spatial Form in Modern Literature* című írására Krieger is hivatkozik (ESMP 2). Frank állítása szerint a modernizmus (különösen Eliot, Joyce, Pound) „térbeli”, mivel a narratív folytonosságot egyféle mitikus szimultaneitásra cseréli le. Frank téziseinek összefoglalásához lásd: W. J. Thomas Mitchell: *Spatial Form in Literature: Toward a General Theory*. In *Critical Inquiry* 1980/5. 539-567. 541. A továbbiakban: SFL. Krieger és Mitchell nézeteinek összevetéséhez a szöveg-kép viszonyok szempontjából lásd: Varga Tünde: *Képtelen képzelet: Kép és képzelőerő az ekphraszisz trópusában*. In *(Tév)eszmék bővölete*. Szerk. Jeney Éva – Szegedy-Maszák Mihály. Akadémiai Kiadó, Budapest, 2004. 11-37.

az azonnaliság a vizuális, térbeli médiumok jellemzője, és Kriegernél a vers az ismétlések által „kronológiai folyamatosságát szimultaneitásba forgatja át” (Krieger 263), akkor a költészet térbelisége az időbeli egyidejűség révén jön létre. A költészet „visszhangjai” (Krieger 285), azaz ismétlései és „textúrája” (uo.) Krieger szerint olyan mintát hoznak létre, amely az előre haladó mozgásba egy szervezett, strukturált szimultaneitást szőnek be, azaz egy „térbeli sztázist” (uo.) teremtenek meg. A költészet tehát *formális mintái* révén nemcsak temporalitással rendelkezik, de „kisajátíthatja a szobrászat plasztikusságát is” (uo.). A „mozdulatlan mozgás” paradoxonában azonban, mivel e minta maga csak a temporális szukcesszivitás révén juthat el hozzánk, a vers mindig ’még’ mozgásban marad, azaz térbeliségében is egy, az „örökké tartó most mozgását” [*forever-now movement*] (Krieger 268) viszi színre.

Érdeemes néhány szót szánunk a kriegeri nyelvezet metaforikájára: a plasztikussággal kapcsolatban Krieger következetesen a „fagyott” [*frozen*] és „megmerevített, álló” [*stilled, still*] kifejezéseit alkalmazza. Ez utóbbi szó Kriegernél szinte terminusértékkel bír. A *still* nemcsak ’nyugodtságot’, de a kimerevített filmkép esetében ’állóképet’ is jelent. Krieger a kifejezés magyarázatokor a csendélet [*still-life*] festészeti műfaját is mozgásba hozza, ahol ez leginkább a mozdulatlanságot, az „időtleniséget” (Krieger 267) jelöli. Krieger a szójátékra ugyancsak lehetőséget biztosító homonímiát a költészet „álló mozgásának” [*still movement*] (Krieger 268) megragadására használja fel.¹²³ A költészet tételezett térbelisége tehát az 1967-es tanulmány (és a kötet) kritikai nyelvezetében maga is a térbeliség metaforikájával szövődik át: a Krieger által használt kifejezéseknek („álló”, „fagyott”, „szimultán”,

¹²³ A szó főnévként a folyamatból kiragadott, ’megmerevített, megállított pillanatkép’, melléknévként a ’csendes, halk, nyugodt’, időhatározószóként a ’még’, illetve igeiként a ’lecsendesít, megnyugtat, kimerevít’ jelentést hordozza. Mivel Krieger a „mozdulatlan mozgás” paradoxonának jelölésére használja, ezért a szó jelentései közül az ’álló/megmerevített’ verziót tartom a legpontosabb fordítói megoldásnak.

„sztázis”) a fentieknél részletesebb szoros olvasása igazolhatná, hogy a térbeli és időbeli művészetek oppozíciójának intencionált meghaladása éppen annak fenntartását, illetve megerősítését viszi véghez. Mitchell a következőképpen figyelmeztet a – különösen a formalista – kritikai nyelvezet ilyen retorikai csapdájára: „a tér és az idő egymással ellentétes modalitásként való megítélésének jellegzetes tévedését tükrözi az irodalmárok hajlama arra, hogy a térbeli formát »statikusnak«, »fagyottnak« nevezzék [...]” (SFL 542).

Noha Krieger az idő- és térbeli dimenziókkal kapcsolatban nem figyelmeztet ezek megragadásának festészeti lehetőségeire, és Lessing ezzel kapcsolatos elgondolásait sem vonja be írásába, térbeli metaforikája mégis a „termékeny pillanat” lessingi fogalmát idézi fel. Lessing szerint a festészet a folyamatoknak csak egyetlen pillanatát ragadhatja meg, ezért „a legjellemzőbbet kell választania, amelyből az előzőket is, a következőket is a legjobban lehet érteni” (Lessing 62), és „az egyetlen pillanatnak ezt az egyetlen nézőpontját nem lehet elég termékenyen megválasztani” (Lessing 18). A festészet eszerint a folyamatot mindig csak annak egy elkülönített, jól megválasztott pillanatának, a megállított momentumnak ábrázolásán keresztül érzékeltetheti. A megállított mozgás lessingi ideáját Krieger a költészet „mozdulatlan mozgásában” látszik visszhangozni, ahol a költészet a térbeli tárgyak ’egyidejű’ egységének formáját ölti fel, maga is mintegy „rögzített tárggyá” (Krieger 284) válik.

A kriegeri szövegbe visszaíródó lessingi elvek részletekbe menő felfejtése messzire vezetne, de nem érdektelen megfigyelnünk, hogy míg Krieger az ekphraszisszal, illetve az ekphrasztikus elvvel kapcsolatban Lessing festészetelméleti megfigyeléseit figyelmen kívül hagyja, addig Wendy Steiner éppen a rögzített pillanat és a folyamatszerűség megjelenítésének festészeti lehetőségeivel hozza összefüggésbe az ekphrasziszt. Steiner szerint a termékeny pillanat lessingi elve „idézte elő az

ekphraszisz irodalmi toposzát, ahol a vers a megállított cselekményű festmény időtlen »örökkévalóságára« tör, vagy arról panaszkodik, hogy képtelen elérni ezt” (Steiner kiemelése).¹²⁴ Steiner lakonikus megjegyzése újra átírja az *ekphraszisz* ’történetét’ és ’kezdetét’: ő a „toposz” (sic!) születését egyértelműen a *Laokoón*hoz köti.

Steiner a *PR*-ben lábjegyzetben¹²⁵ jelzi, hogy itt korábbi, a *The Colors of Rhetoric*-ban¹²⁶ részletesebben kifejtett elgondolására utal (CR 41-48), ahol az „irodalmi toposzt” egyértelműen a képzőművészetből eredezteti: „a festészet termékeny pillanata egy irodalmi toposzt hívott életre, ahol a költészet¹²⁷ úgy imitálja a képzőművészetet, hogy megállítja az időt, vagy pontosabban, az azt magába foglaló rögzített pillanaton keresztül jelenít meg egy cselekvést. A vonatkozó szakkifejezés itt az *ekphraszisz*, a cselekvésnek egyetlen energiával telített pillanatba való sűrítése, ez pedig egyenes kölcsönzés a képzőművészetektől” (CR 41, Steiner kiemelése). Az *ekphraszisz* Steinernél tehát nem műfaj, hanem toposz, amelyet nem leíró jellege, hanem a cselekvésnek egyetlen, rögzített pillanaton keresztüli megragadása különböztet meg. Bár Steiner nem hivatkozik Krieger 1967-es munkájára, állítását alátámasztandó olyan forrást idéz, amelyben annak az irodalom térbeliségéről alkotott koncepciója és Spitzertől örökölt formalizmusa visszhangzik: „folyamat és sztázis, mozgás és állandóság, idő és tér összhangba hozása eredményezi a potenciális energiának azt a relatív állapotát, hogy az álló mozgás szituációjában mindig ott lebeg a mozgás vagy

¹²⁴ Wendy Steiner: Narrativitás a festészetben. Ford. Milián Orsolya. In *Vizuális és irodalmi narráció. Szöveggyűjtemény.* Szerk. Füzi Izabella. szabadbolcseszlet.elte.hu/szabadbolcseszlet/mediatar/vir/szovegyujtemeny/steiner/index.html Hozzáférés: 2007-10-31. A fejezet eredeti nyelven: *Pictures of Romance. Form against Context in Painting and Literature.* The University of Chicago Press, Chicago and London, 1988. 7-43. A továbbiakban: *PR*.

¹²⁵ *PR* 22. jegyzet.

¹²⁶ Wendy Steiner: *The Colors of Rhetoric. Problems in the Relation between Modern Literature and Painting.* The University of Chicago Press, Chicago and London, 1982. A továbbiakban: *CR*.

¹²⁷ Figyelmeztetek arra, hogy a „toposz” használati körét Steiner csak a „költészetre” vonatkozóan adja meg.

cselekvés. [...] A költészetben ennek a legkézenfekvőbb példái Keats híres vázája és T. S. Eliot kínai vázája; ezek olyan ovális szimbólumok, amelyek az állandóság és változás, a körkörösség és a szekvencialitás feszültségteli összeolvadását foglalják magukba.”¹²⁸ Steiner pontosan ebben a kettősségben látja az ekphraszisz sajátosságát, miszerint az egy statikus, kimerevített pillanat által jeleníti meg a mozgást. Ezt a paradoxont Kriegerrel ellentétben Steiner nem oldja fel a képzőművészettől némely ’sajátosságot’ átvevő költészet ideájával, ellenkezőleg, éppen ennek lehetetlensége mellett érvel: „[a versek] kudarcot vallanak ott, ahol a képzőművészet láthatóan sikeres; a toposz azt példázza, amire pusztán csak vágyakozhatnak” (CR 42).

Kettejük homlokegyenest ütköző végkövetkeztetései jól mutatják, hogy az ekphraszisz esetében még a hasonló szempontok követése (itt: térbeliség és időbeliség) sem eredményez konszenzust: ugyanaz a kifejezés Kriegernél az irodalom térbeli létmódját, Steinernél pedig a költészet térbeliségre való törekvésének *vágyát*, egy bevált(hat)atlan ígéretet jelöl. Míg Krieger az irodalom ’térbeliesülését’ vagy térbeliesíthetőségét emeli ki, addig Steiner éppen ennek lehetetlensége mellett érvel: mivel a verbális művészet nem rendelkezik „térbeli kiterjedéssel és a festészetre jellemző esztétikai tapasztalat azonnalóságával” (CR 42), a térbeli az ekphrasztikus költészet számára mindig elérhetetlen marad. Bár a költészet olykor az állandóság és sztázis megteremtése érdekében „ikonikusan” (CR 41) megkísérli leképezni a műtárgyat¹²⁹, a „toposz” irodalma (tehát az ekphrasztikus irodalom) időbeli kibomlása miatt sosem válik plasztikussá, s ilyenként Steiner szerint nem vall másról, mint az „irodalomnak a képzőművészetek iránti nosztalgiájáról” (CR 42). Ezt a „nosztalgiát”

¹²⁸ James Bunn: Circle and Sequence in the Conjectural Lyric. In *New Literary History* 1973/1. 511-526. 514.

¹²⁹ Steiner a képzőművészet térbeliségének átvételét, illetve az irodalom térbeliségét csak különleges esetekben tartja megvalósíthatónak. Ilyenként tartja számon a konkrét költészetet (CR 50).

ugyanakkor Steiner ekphraszisszal kapcsolatos eljárása is színre viszi: a kifejezést ritkán alkalmazza, sokkal inkább a „rögzített pillanat (irodalmi) toposza” [*the (literary) topos of the stopped moment*] megfogalmazást preferálja (CR 41, 42), amelyben a Lessing-től eredeztetett szintagmát nyilvánvaló módon összevonja az irodalomtudományos fogalommal, alig burkoltan jelezve ezzel a nála echte irodalmiként számon tartott terminussal szembeni idegenkedést.

Steineri elgondolásban tehát az ekphraszisz nem az *Akhilleusz pajzsával*, hanem Lessing *Laokoónjával* veszi kezdetét. Steiner ekphraszisszal való bánásmódját Alpers alternáló feltételezéséhez (miszerint Vasari képleírásai egy új festészeti tradíciót indítottak volna el) közel állónak tekinthetjük: mindketten egy hagyomány alapjainak kijelölését intencionálják. Az *eredetek* kutatása és határozott, a szó szoros értelmében vett *feltalálása* e két szerzőnél az ekphrasziszt a művészetelmélet és a festészeti praxis következményeként helyezi el, illetve éppen fordítva, egy új festői gyakorlat elindítójaként nevezi meg. E koncepciók révén óhatatlanul előidéződő, ekphraszisszal kapcsolatos tanácstalanságunk nemcsak a Steinernél és Alpersnél is tapasztalható argumentációs hiányból, de a kettejük által felvázolt tradíciók világosan érzékelhető ellentmondásosságából fakad. Ha ugyanis az ekphraszitikus irodalom Lessing hatására jött létre, akkor nemcsak a Lessing előtti ekphraszitikus irodalmat (például Philosztratoszt vagy Dantét), de Vasarit, és az általa Alpers szerint képviselt ekphraszitikus „retorikai tradíciót” is ki kellene rekesztenünk a steineri alapokon konstruálódó ’toposztörténetből’.

A művészetközi áttevődések vizsgálatának nagy narratívák létrehozása iránti hajlama Kriegernél nem egy, a fentiekhez hasonló obskúrus történeti hipotézis konstruálásában jelentkezik; az irodalmi univerzálé megfogalmazására való törekvés viszont a „nagy elbeszélés” koncepciójának háttérben való működéséről vall. Krieger és

Steiner megközelítései ugyanakkor egy másik, az ekphraszisznál jóval nagyobb, a médiumok megosztottságának, ha tetszik, a művészetek 'örök vitájának' problémáját is magukkal sodorják. Az időbeli és a térbeli (médiumok) fogalmi mentén strukturálódó interpretációs stratégiáik alig burkoltan az *ut pictura poesis* sokat tárgyalt – és sokat vitatott¹³⁰ – terepére vezetik át az ekphraszisz vizsgálatát. Az ilyen kontextualizálás kétségkívül izgalmas és számos hozadékkal bír, de eredményeik az ekphraszisz kutatásában a fent tárgyalt esetekben nem bizonyulnak sem elég meggyőzőnek, sem elég hatékonyak. Talán elégséges mindössze arra utalnom, hogy Steiner a *Laokoón*ból eredő toposzra szűkíti le a terminus értelmét, míg Krieger egy általános poétikai elvvé duzzasztja fel azt (a módosítások természetesen mindkét esetben érintik a kanonikus szövegek halmazát is). Az ekphrasziszon – és jelen íráson – túlvezető problémát képez továbbá, hogy a térbeli és az időbeli kategóriáit a szövegértelmezésekben jellegzetesen következtelenül alkalmazzák: hol a műalkotás fizikai megjelenésére (ti. 'két- vagy háromdimenziós' vagy 'érzékelhető' versus 'képzeletbeli' vagy 'gondolati'), hol a befogadói percepcióra (ti. a 'látható' képzőművészet versus a 'hallható' irodalom; 'azonnali' versus 'folyamatszerű' befogadás), hol pedig a referencia milyenségére (ti. tárgy vagy cselekvés, azaz sztázis vagy folyamat) utalnak velük, sok esetben anélkül, hogy a 'szintek' közötti váltásra minimális reflexiót tennének.

E két (talán túl) sokat használt kifejezés természetesen a *paragone*¹³¹ figurációját, a művészetek egymás közti vetélkedését is magával sodorja. A *paragone*

¹³⁰ Az *ut pictura poesis* elvének hosszú történetéhez lásd Szőnyi György Endre: *Ut pictura poesis*. Rövid poétikatörténeti vázlat. In *Allegro con brio. Írások Zemplényi Ferenc 60. születésnapjára*. Szerk. Bánki Éva – Tóth Tünde. Palimpszeszt, Budapest, 2002. 282-292.

¹³¹ A *paragone* kérdéskörének tárgyalásához Jean H. Hagstrum és W. J. T. Mitchell idézett munkái mellett lásd Leonardo da Vinci: *A festészetről*. Ford. Gulyás Dénes. Corvina, Budapest, 1967. és John Dixon Hunt: Shakespeare és a 'paragone': *Athéni Timon*. Ford. Novák György. In *A reneszánsz szimbolizmus*. 35-55.

működése mind Steinernél vagy Alpers-nél, mind pedig Kriegernél megfigyelhető: előbbiek (Steiner „rögzített pillanat”-topozásával burkoltan, Alpers festészeti műfajával nyíltan) a képzőművészet utolérhetetlensége, utóbbi a kiegyenlítettség (burkoltan viszont az irodalom primátusa) mellett teszi le voksát. Érdekes e vonatkozásban megfigyelnünk, hogy a festmény „örökkévalóságára” törő vers steineri koncepciója (PR) hogyan jelentkezik Kriegernél. A körkörös struktúra „végső jelentése” [*final meaning*] (Krieger 284) nála nem más, mint a vers „örökkévaló, mesterséges tökéletessége” (uo.), amelyről az éppen térbelisége révén ad számot. A térbeli mintázat megtöri az „egyszerű, lineáris temporalitást” (uo.), a vers „kerek egysége” (uo.) mégis éppen ezáltal jön létre, e térbeliség elnyerésének legegyszerűbb módja pedig a térbeli, szimultán, egységes képzőművészeti alkotások imitációja, melyek révén a vers az időtlen egyidejűségéből – s talán nem túlzás azt állítanunk, hogy a művészet halhatatlanságából – részesedik.

Amennyiben a vers térbelisége révén saját totalitását vagy teljességét jelenti be, annyiban a költészet „ekphrasztikus elve” már nemcsak a költői nyelv szpacialitásával, a lessingi szilárd oppozíció megbontási kísérletével, hanem a költészet önlétrehozó és önmagát ekként bejelentő potenciáljával is összefüggésben áll. Az ekphraszisz így alkothat Kriegernél „már nem egy, imitációs tárgya által definiált kis költészeti műfajt; a *poétika általános elvévé* bővül, amelyet minden vers integritásának kijelentésével bejelent” (Krieger 284, Kiem.: M. O.). A „poétikát” arisztotelészi értelemben véve itt olyan elvről esik szó, amely az irodalom, illetve Kriegernél: a költészet mibenlétének és nyelvi működésének megértéséhez visz közelebb. Krieger „poétikája” alatt azonban nemcsak egy költészettani elméletet vagy a szövegek poetizáltságát kell értenünk, hanem egyféle attitűdöt is, a versnek saját magához való viszonyát. Az előbbi értelemben vett „poétikai elvhez” a költészetnek a fentiekben kifejtett temporális térbeliségét kapcsolhatjuk, de Krieger emellett az önreflexivitással is

összefüggésbe hozza az „ekphrasztikus elvet”: ez a vers egyik lehetősége arra, hogy „saját poétikáját implicit módon létrehozza” (Krieger 263).

Az „ekphrasztikus elv” ilyen értelemben nem más, mint egyféle poétikus metabeszéd, ahol a térbeliséghez való fordulás révén a vers saját működéséről, strukturáltságáról, „formai szükségszerűségéről” (Krieger 266) ad számot. Kriegernél ez az önreflexivitás két módon következhet be: 1. a „térbeli nyelv” (uo.) vagy az ismétlések által megképződő körkörös minta révén, amely a vers „mozgásait” (uo.) követi nyomon vagy merevíti ezeket szilárd formává és (formai) egységgé; 2. a verbális imitáció és az imitált tárgy közti reflexív viszony révén, ahol az „ekphrasztikus tárgy [a vers] igazi emblémájává válik” (Krieger 267). Krieger későbbi kötetében a „verbális embléma” fogalmát a reneszánsz, romantika és modernizmus korszakai reprezentációs módjainak leíró kategóriájaként használja, ahol ez a vizuális és a verbális kölcsönös egymásrautaltságára vonatkozik (Krieger 197-233), egyben el is határolva azt a „természeti jel” által fémjelzett görög-római esztétikának a reprezentációs közvetlenségre, a hű utánzásra törekvő jellegétől, 1967-es írásában azonban az emblémát nem egy történeti paradigma jelölőjeként, hanem literális értelemben használja. Ilyen értelemben az imitációs, vagy inkább: reflexív reláció következtében az ekphraszisz (mű)tárgyát a vers saját formációjának jelképeként használja, a térbeli leképezésével, magába olvasztásával pedig a temporális és a szpaciális koegzisztenciájáról ad számot.

A jelen alfejezetben tárgyalt ekphraszisz-definíciók közül kétségkívül a Kriegeré a legmerészebb ’újraalapozás’, terminushasználata azonban ugyancsak vitatható: kétséges, hogy az elismerten a mediális átjárások területeként számon tartott ekphraszisz határhelyzete és homályossága elégséges indok-e a fogalomnak az irodalom idő-térbeliségét lefedő általános princípiummá való kiterjesztésére. A terminus

értelmének ilyen bővítési kísérlete könnyen a kifejezés alkalmazhatóságának ellehetetlenítésével jár. Heffernan vádja joggal éri Krieger: „az ekphrasziszt valójában a töréspontig feszíti, a pontig, ahol az megszűnik valamilyen irodalmi korpuszt jelölni, lényegében véve a formalizmus új nevévé lép elő” (MW 2). A túlságosan tág értelemmel magyarázhatjuk, hogy bár Krieger munkái már-már kötelességszerűen hivatkoztak, az „ekphrasztikus elv” mégsem talált követőkre, sőt, Hagstrumhoz hasonlóan, inkább elrettentő példaként említik. Tanulságosak e vonatkozásban a Krieger könyvét recenzáló Raymond A. Macdonald megjegyzései, aki többek közt azt rója fel Kriegernek, hogy a terminust nem „neologizmusként”, hanem „hosszú történettel rendelkező antik fogalomként”¹³² kezeli, miközben egyáltalán nem figyelmez a kifejezés retorikatörténeti változásaira. Krieger így Macdonald szerint „meghamisítja” (uo.) a vizuális művészetekre vonatkozó klasszikus kritikai hagyomány retorikai és poétikai alapjait.

A korábbiakban láthattuk, hogy ez a „hamisítás” korántsem egyedülálló: úgy tűnik, az ekphraszisz különösen felkínálja magát a kritikai mismásolásoknak. Krieger „ekphrasztikus elve” minden bizonnyal nagyobb szerephez juthat a térbeliséggel és időbeliséggel kapcsolatos esztétikai fejtegetésekben, mint az ekphraszisz és az ekphraszisz körüli diszkurzusok tisztázásában. Noha az ekphraszisz újradefiniálásai (vagy, mint Heffernannál és Scottnál láthattuk, többszörös újradefiniálásai) megengedni látszanak – a terminus devalváltsága miatt az utóbbi években meg is kívánják – az egyes szerző ’saját’ használatának kialakítását és pontos rögzítését, a túlságosan „kiszélesített” kriegeri jelentés inkább árt, mint használ: az *ut pictura poesis*-kutatásokkal való összevegyítés ahelyett, hogy tisztázná, még zavarosabbá teszi az ekphraszisz névvel fémjelezhető korpusz(oka)t. A kriegeri bánásmód jellegzetességeként, ha tetszik,

¹³² Raymond A. Macdonald: Review Essay (On Murray Krieger: Ekphrasis). In *Word & Image* 1993/1. 81-86. 85.

elszólásként tarthatjuk számon, hogy az *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*-ban Krieger a szó szoros értelmében vett – és 1992-re ugyancsak elszaporodott – ekphrasztikus szakirodalommal nem foglalkozik: háttéranyagként Spitzert, és főként Hagstrumot valamint a fentiekben egy lábjegyzet erejéig említett Joseph Frank-et használja, azaz szembeötlő módon csak az „ekphrasztikus elv” előőrseiként számon tartható teóriákra támaszkodik. „Hamisítása” így nemcsak az ekphraszisz antik, de modern kori használatát is érinti.

Krieger ekphrasztikus írásai kétségkívül vitathatóak, az *Ekphrasis and the Still Movement of Poetry; or Laokoön Revisited* című tanulmányában felvetett, az ekphrasziszt az irodalmi szöveg potenciális önreflexív struktúrájaként elhelyező teóriája azonban máig érvényes hipotézisnek bizonyult. Az ekphraszisz képe és az ekphraszisz közti tükrös viszony, amely által a textus önnön szerveződésére mutat rá, elméleti jellegű munkákban említés szintjén, interpretációs munkákban¹³³ pedig akár az értelmezést kitüntetetten irányító elvként jelentkezik. Megjegyzendő, hogy a spekuláris struktúra szempontja ezekben nem a kriegeeri körkörösség, illetve a műtárgy köralakját imitáló formában, hanem a diegézis, a nyelvi figuráció, illetve az irodalmi szöveg recepciójának szintjén érvényesül. Így Dubois az eposzi hagyomány beékel

¹³³ Az ekphraszisz metafikciós olvashatóságára jelzésszerűen reflektál Dánél Mónika, aki Gogol *Az arckép* című kisregényével kapcsolatban jegyzi meg, hogy „minthogyha az elbeszélés kép és szöveg fordíthatóságáról is szólna. [...] A festmény eltűnével maga a szöveg, az elbeszélés lesz a portré” (Dánél Mónika: Szöveg és kép viszonyában. Az intermedialitás szerepe két orosz hasonmás történetben [Gogol: Az arckép és Dosztojevszkij: A hasonmás]. In *Képvitelek. Tanulmányok az intermedialitás tárgyköréből*. 125-145. 134.), illetve Megyaszai Kinga, aki Kleist drámájának elemzésében a képleíró és emblemikus nyelvi stratégiáknak a „fikció leleplezésében” játszott önreflexivitását emeli ki (Megyaszai, 162). Az ekphraszisz ilyen olvasásához lásd még két korábbi írást: Az arckép reprezentációs csapdái (Ekphraszisz és descriptio). In *Alföld* 2004/10. 86-95.; kötetben Egy híres mozgó kép In *Serta Pacifica. Tanulmányok Fried István 70. születésnapjára*. Szerk. Ármeán Otília – Kürtösi Katalin – Odorics Ferenc – Szörényi László. Pompeji, Szeged, 2004. 93-101.; illetve „... mit radíroz ki” egy kép. In *Literatura* 2005/2. 228-240.

ekphrasziszainak kapcsán emeli ki ezek „szinekdochikus funkcióját” (Dubois 7), ahol a rész az ekphrasztikus kép révén reprezentálja az epikus egység egészét (l. *Akhilleusz pajzsa*); Kulcsár-Szabó Zoltán a *Self-Portrait in a Convex Mirror*-t olvasva a deskriptív nyelvnek a poéma öntükrözést szervező és visszavonó kettős mozgására hívja fel a figyelmet (Kulcsár-Szabó, különösen 59-60); Becker pedig az *Akhilleusz pajzsa* kapcsán az ekphrasziszt a befogadónak a költészetre adott reakciójának „metaforájaként” könyveli el: „az ekphraszisz és (képzeletbeli) képzőművészeti tárgy közötti viszony a költemény és az olvasó (vagy hallgató) közti viszonyal analóg” (Becker 4).¹³⁴

A fentiek alapján belátható, hogy a szakirodalom teljes körű, vagy egy, pusztán az összes forgalomban levő vagy mára elavultnak tartott definíció körültekintő (és szoros) olvasására törekvő ismertetés önmagában doktori disszertációt kívánna meg: jelen munka ezt a feladatot úgy oldja meg, hogy a jellegzetesnek nevezhető kritikai téveszmékre fókuszál. A fejezetben tárgyalt koncepciók az alábbi vakfoltokra világítottak rá: az antik források obskúrus kezelése; a „műfaji” (ős)apa kérdése; az újradefiniálási kísérletek részleges sikere vagy totális kudarca; az antik és a kortárs fogalomértés közti differenciák eltörlése. A redefiniáló próbálkozások részleges összefoglalása ugyanakkor jelezte azt is, hogy az ekphrasztikus vizsgálódások – kvantitatíve – megkerülik a retorikai tradíciót, s ezzel együtt (vagy talán éppen ezért) az

¹³⁴ Samuel Daniel *Complaint of Rosamond* (1592), Shakespeare *Lukrécia meggyalázása* (1594) és Michael Drayton *Mortimeriados* (1596) című textusainak interpretációja során Kelly A. Quinn a beckeri metafiktív olvasásmódot követi. Vö.: „Danielnél, Shakespeare-nél és Draytonnál a leírt műalkotások az általában értett művészetet, pontosabban az irodalmi alkotásokat helyettesítik. Szereplőik az olvasó modelljei, az ekphraszisz pedig egy eszköz arra, hogy bemutassák, megvizsgálják és kritizálják az olvasó tevékenységét. Olvasó alatt nem bármilyen, hanem specifikusan az Erzsébet-kori olvasót kell értenünk [...]”. (Kelly A. Quinn: *Ecphrasis and Reading Practices in Elizabethan Narrative Verse*. In *Studies in English Literature 1500-1900*. 2004/1. 19-35. 20.)

ekphraszisz értéseiből is eltűnik a retorikai értelem, és átadja helyét a műfaj, a lírai beszéd „sajátos minősége” vagy az „irodalmi elv” koncepcióinak.

Heffernannal egyet kell értenünk abban, hogy „ha az ekphrasziszt [irodalmi] módként [*mode*] határozzuk meg, akkor a definíciónak megfelelően szorosnak kell lennie ahhoz, hogy egy elkülöníthető irodalmi korpuszt azonosítsunk vele, másrészt megfelelően rugalmasnak kell lennie ahhoz, hogy a klasszikusoktól a posztmodernig, Homérosztól Ashbery-ig terjedjen” (MW 3). A korábbiakban már jelzett problémák miatt a disszertáció arra az álláspontra helyezkedik, hogy a műfaj kategóriája sem elég „szorosnak”, sem elég „rugalmasnak” nem bizonyul: ez nem jelent megoldást a mindhárom műnemben jelentkező ekphrasziszra, továbbá – az irodalmi diszkurzushoz kötöttsége által – megkerüli az úgynevezett „kritikai ekphrasziszok”¹³⁵ kérdését is.

¹³⁵ Bernadette Fort kifejezése. „Kritikai ekphraszisz” alatt olyan hibrid művészetkritikai diskurzust ért, ahol az ekphraszisz „irodalomból” kölcsönzött eljárásai nemcsak az ekphraszisz képét és ennek nézőjére tett hatását közvetítik, de a hatást kiváltó művészi technikákat is részletesen taglalják. (Bernadette Fort: Ekphrasis as Art Criticism: Diderot and Fragonard’s „Coresus and Callirhoe”. In *Icons – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*. 58-78.) Peter Wagner kitágítja a terminus értelmét: ő nemcsak a művészettörténeti, hanem bármilyen kritikai (tehát irodalomtudományos, filozófiai, antropológiai, stb.) diszkurzusra vonatkozóan érti ezt. (Peter Wagner: Introduction: Ekphrasis, Iconotexts and Intermediality – the State(s) of the Arts(s). In *Icons – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*. 1-43. 13.) Átvételemben magam is a wagneri alkalmazást követem, azzal a megszorítással, hogy itt a „kritikai” nem valamely nyelvi, retorikai, hanem diszciplináris/intézményes különbséget jelöl.

Allegorikus alak(zat)ok

„[...] mindenféle átjárás hang és kép között csak figurális lehet”

(Paul de Man: *Hipogramma és inskripció*)

Az ekphraszisz részleges retorikatörténeti alakulásainak, irodalomtudományos újraélesztésének teljességre nem törekvő tárgyalása után az ekphraszisz körüli diszkurzusok másik, egyre szélesebb spektrumon ható területére, a kultúratudományi és ideológiakritikai megközelítésre térek ki, bemutatva egyben az ekphraszisz performanciájának egyik egészen sajátos értelmezését is. Az alábbiakban az értekezés első fejezetében alkalmazott stratégiával élve, egy teoretikus és interpretációs jellegű tanulmány elemzésével mutatom be a megközelítést, amely kép és szó ideológiai és kulturális csatározásának metadiszkurzív és allegorikus területén tanulmányozza az ekphrasziszt.

Az ekphraszisz Pügmalión- és Medúza-pillanata

Frederick Burwick Thomas de Quincey *Egy angol ópiumevő vallomásai és Az angol postakocsi* című írásait elemezve jut arra a következtetésre, hogy az ekphraszisz de Quincey-nél az önéletrajzi diszkurzus, illetve a narratív szöveg szerveződésének centrális alakzata. Burwick szerint az ekphraszisz de Quincey-nél nem egyszerűen egy képzőművészeti tárgy leírására, jóval inkább egy „sajátos vallomásos cél” (Burwick 79) megvalósítására szolgál.

Amennyiben elfogadjuk, hogy az ekphraszisz de Quincey-nél valóban olyan “személyes trópus” (uo.), amely vallomásainak fő textuális stratégiája, s amely az ópium által gerjesztett víziók elsődleges közvetítő eszköze, akkor nem fog meglepetést okozni annak felismerése, hogy a de Quincey szerint az ópium hatásmechanizmusában működő ambivalencia a vizuális tárgyak leírásában szintén tetten érhető. Az ópiumszívás ambivalens hatását de Quincey a bénult test és az életre keltett hallucinációk együttes tapasztalatából eredezteti. Ez az antagonizmus különösen azokban a krízispillanatokban nyilvánul meg, amikor a szkopofil élvezethez egy paranoid halálfélelem kapcsolódik. De Quincey szerint ezekben a momentumokban minden gyönyörkeltő képhez valamilyen fenyegető látomás társul, e víziók elől pedig menekülne az ópiumfogyasztó, de testét képtelen megmozdítani. A víziók szekvencialitásának tapasztalata a testi paralízis tapasztalatával jár együtt, vagyis, ahogyan Burwick a görög mítoszok világából merítve megjegyzi, az életre hívott képek Pügmalión-pillanata elválaszthatatlanná válik az őket és nézőjüket veszélyeztető Medúza-pillanattól: “Így tehát abban a pillanatban, amikor a vágy életre kelti a szobrot, és Pügmalión elindulna felé, hogy magához ölelhesse, a megelevenedett szobor Medúzává alakul, és kővé változtatja őt” (Burwick

91). Noha Burwick Pügmalión és Medúza allegorikus alakját elsősorban de Quincey ópiummal kapcsolatos ambivalens, vággyal és rémülettel teli viszonyának leírására használja, egy rövid megjegyzés erejéig utal arra, hogy az e két figura által jelölt működés az ekphraszisz sajátja is: „De Quincey álomszerű látomásaiban a feltámadás és a halál képei hasonlóan működnek, mint az ekphrasztikus reprezentáció Pügmalion- és Medúza-pillanatai” (Burwick 102-103). Mivel Burwick az idézett szöveghelyen ugyan nem, de tanulmánya elején Mitchell hármastagozódású ekphraszisz-konceptiójára, mint hozzá közel álló elméletre hivatkozik, releváns megközelítést képezhet az, hogy lakonikus megjegyzését ahhoz a mitchelli elgondoláshoz kapcsoljam, amely szerint az ekphrasziszban kép és szöveg viszonyát a félelem és vágy ambivalenciája strukturálja, s az „ekphrasztikus ambivalencia ilyen »feldolgozása« az ekphrasztikus költészet egyik legfőbb témája” (EM 205).

Mitchell ekphraszisz-értésének főbb tétjei kétségtelenül a beszélő szubjektum és a szótlán, statikus műtárgy közötti manipulációs, illetve hierarchikus viszony felmutatása, valamint annak belátása, hogy az ekphraszisz azokhoz az ideológiai struktúrákhoz hasonlóan működik, amelyek a hatalom/tudás/vágy összefüggésrendszerében a nem [*gender*], a faj, a nemzetiség stb. szerint osztják meg a kulturális reprezentációk különböző formáit. Mitchell célja az ekphraszisz kapcsán annak hangsúlyozása, hogy a nyelv képpé alakításának vágya a képnek való ellenszegüléssel jár együtt, amely a képi dimenzióknak a szó általi elnyomására vonatkozó törekvést eredményez.¹³⁶ Mitchell az ekphrasztikus nyelv efféle működését, valamint az ekphraszisz megértését három felismeréshez kapcsolja, amelyeket

¹³⁶ Szavak és képek viszonyának átpolitizáltságához lásd Ottlik Géza *Hajnali háztetők* című kisregényét elemző tanulmányomat: Verbális és vizuális összeütközései a *Hajnali háztetők*-ben. In *Tiszatáj* 2008/9. 84-92.

ekphrasztikus szkepszisnek, ekphrasztikus reménynek és ekphrasztikus félelemnek nevez. Az alábbiakban ezt a mitchelli felvetést foglalom össze, kiegészítve azokkal a nyelvszemléleti előfeltevésekkel, amelyek az így tételezett értelmezői pozíciók mögött rejlenek.

Úgy tűnik, hogy az ekphrasztikus illúzió létrejötté már a Mitchell által elsőként említett mozzanat vagy „fázis” során ellehetetlenül. Az ekphraszisz működtethetősége ugyanis elméletileg attól függ, hogy sikerül-e olvasóját nézővé transzformálnia, azaz képes-e olyan erőteljes és szemléletes képet előidézni az olvasóban, mint amilyen a biológiai szem retináján jelenik meg egy műalkotás láttán. A belátás, hogy egy vizuális műtárgy nyelv által meglevenítése vagy az olvasó elé állítása abszurd és teljesíthetetlen feladat, képezi az ekphraszisz iránti közömbösség kognitív mozzanatát: a verbális reprezentáció „utalhat egy tárgyra, leírhatja, megidézheti, de soha nem állíthatja elének olyan látható jelenlétként, mint a képek. A szavak »megidézhetik« [*cite*] de soha nem »láttathatják« [*sight*] tárgyukat” (EM 194). Az ekphrasztikus szkepszis mögött ily módon az a nyelvvel szembeni bizalmatlanság előfeltevése húzódik meg, amely szerint a verbalitás soha nem közvetítheti tökéletesen az érzéket, a szavak nem ragadhatják meg a világot. A problémának pontosan ez a gyanakvó megközelítése teszi lehetővé ugyanakkor az ekphraszisz metapoétikus elgondolását, ahol az ekphraszisz a költői beszéd olyan allegorikus alakzataként tételezhető, amely a nyelv rámutató erejének, deiktikus potenciáljának, tágabban értve a megnevezésnek, a néven nevezésnek, vagy Boehm kifejezésével élve a „találó szó” (Boehm 26) meg- vagy feltalálásának illuzórikus jellegét mutatja fel.

Mitchell az ekphrasztikus hagyomány meglétére hivatkozva állítja, hogy e demisztifikált nyelvkoncepció ellenére az ekphrasztikus nyelv folyamatosan megkísérel elfeledkezni a világ szavak általi hozzáféréseinek lehetetlenségéről. Ahogyan tehát a

költő mégis magára vállalja a sikeres ekphraszisz megvalósíthatatlan feladatát, az ekphrasztikus remény jelentkezik, amely a nyelv megjelenítő erejében bíz, abban, hogy ez képes olyan mértékben stimulálni az olvasói képzeletet, hogy az megfélemedezik a verbalitás és vizualitás között tételezett mediális határokról és különbségekről. Ez a fázis az ekphraszisz mechanizmusában akkor következik be, amikor az olvasó úgy véli, az ekphrasztikus beszélő nyelvével „láttatni tud”. Az ekphrasztikus reményt tápláló nyelvszemlélet ennek megfelelően a nyelvi transzparencia elvét alkalmazza: eszerint az ekphraszisz nyelve áttetszővé válhat, és saját médiumát jelöltjéért áldozza fel. Ez a felfogás azt várna el a nyelvtől, hogy az térbelivé alakuljon, hogy a szövegbeli szavak összessége egy érzéki és közvetlen azonnaliságba egyesüljön. Ennek a materiális jelenlétet tükröző vagy reprezentációs nyelvszemléletnek az utópikus reménye azonban Mitchell szerint hamar elenyészik, és átadja helyét az ekphrasztikus félelemnek, amely abból adódik, hogy a költő előre látja annak lehetséges következményeit, amit a statikus vizualitás elérése, azaz a sikeres ekphraszisz elkészítése jelent. Ugyanis, ha az irodalomnak sikerül megteremtenie, elérnie a képzőművészet „rögzített pillanatát” (Krieger), akkor elveszíti az időbeli mozgásból eredő dinamikus erejét. A tárgyak kiszabadítása mozdulatlanságukból és némaságukból eszerint a költői nyelv s ezzel együtt a képek és szavak közötti erősen artikulált különbség eltörlésének veszélyével jár. Ezt a veszélyt számolja fel az ekphraszisz azzal, hogy a nyelv transzparenciája helyett annak performatív és tropologikus működéséhez ragaszkodik: a végzetes elhallgatás helyett a leírt tárgyat áthelyezi vagy eltünteti az általa létrehozott textuális tárgy érdekében.

Mitchell egyik legfigyelemreméltóbb felvetése az ekphraszisszal kapcsolatban, hogy az ekphraszisz esetében kép és szöveg csatározása „tisztán figuratív jellegű” (EM 199): az ekphraszisz eszerint szükségszerűen mindig olyan képet hoz létre, amely rajta

kívül nem létezik, még akkor sem, ha egy valóban létező tárgyat ír le.¹³⁷ Az ekphraszisznak a képhez való alkalmazkodása tehát nem valamilyen analogikus felcserélődés útján történik, hanem egy olyan radikális kisajátítás révén, ami igazából veszteséget hordoz magában, mégpedig azt, hogy a leírt kép megszűnik képnek lenni, s hogy a transzparens reprezentáció ígérletét hordozó ekphraszisz éppen saját reprezentációs képességét, erejét vonja vissza. A kép eszerint a láthatatlanság értelmében vett ott-nem-léttel tüntet, mégis meghatározza azt a környezetet, amelyből hiányzik. Az ekphraszisz így a leírt tárgyat egy kettős meghatározottságban, a hiány és a tropologikus, verbális 'jelenlét' köztes és tünékeny terében helyezi el.

Úgy tűnik, Mitchell pszichológiai szempontból nem kifejezetten igazolható módon ad nevet az előbbieken említett három felismerésnek vagy megértési fázisnak. Kifogásolható, hogy ezeket a momentumokat nem különíti el eléggé az ekphraszisz produkciójának és recepciójának viszonylatában, megkérdőjelezhetjük az általa vázolt ekphrasztikus megértés közöny–remény–félelem sorozatának lineáris rendjét, azonban, ha az ekphraszisz olvasási aktusának modelljeként nem is fogadjuk el maradéktalanul ezt a triászt, a felvetett szempontok rendkívül izgalmas kutatási irányt jelölnek ki az ekphraszisz elméleteinek vizsgálatában.

Idézzük fel, hogy Burwick De Quincey-nél éppen ennek az ambivalenciának a jelenlétét mutatja ki abban, hogy a képekkel való találkozás jeleneit a „vágyódás” valamint az „elutasító rémület” kettőse által átszövédként mutatja fel, ahol a víziók elelensége, illúziójuk realizmus-effektusa az ópiumfogyasztót egy halállal fenyegető

¹³⁷ Hasonló következtetésre jut a Philoztratosz írásait Lacan tekintet-fogalmának segítségével elemző Jaś Elsner: „[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, annál kevésbé éri el célját [...] Miközben elfedné a hiányt, az ekphrasztikus impulzus éppen a hiányt leplezi le.” Jaś Elsner: Seeing and Saying: A Psychoanalytic Account of Ekphrasis. In *Helios* 2004/1-2. 157-186. 175-176.

csapdába ejti. Azáltal, hogy Burwick a testi paralízis Medúza-mozzanatának és a képi mozgás Pügmalión-mozzanatának az ópiumszívó tapasztalatában feltárt antagonizmusát az ekphrasztikus reprezentációra is átvezeti, a kép és a hallucináló közötti viszonyt a kép és a szöveg viszonyával írja felül, s ekképp az ópiumfogyasztás paralitikus csapdáját az ekphrasziszra költözteti át. Az ekphrasztikus törekvés csapdája abban áll, hogy az ekphraszisz a narratív cselekvés vagy cselekedtetés által egyrészt a képet hanggal, aktivitással és dinamizmussal ruházza fel; másrészt a térbeli leírás által a költői hangot dermedtté és ikonikussá teszi. A kép alaköltése tehát a költői hang elvesztésével, a megnémulással fenyeget.

Könnyen vádolhatnánk Burwicket azzal, hogy allegorézise, továbbá az előbb említett analogikus megfeleltetése egy, a „remény és vágy” illetve „félelem és iszony” mitchelli koncepciójának minden távolságtartástól mentes átvételén alapul, s hogy Burwick végképp önkényes akkor, amikor kitermelt olvasatát a szöveget szervező eljárás leírásába forgatja vissza. Burwick használatában az alakzat definíciója maga is egy alakzat, amelynek az ekphraszisz működésével kapcsolatos teljes hozadékát Medúza és Pügmalión mitikus alakjainak és mítoszvariánsainak tüzetes szemügyre vételével bonthatnánk ki, terjedelmi okokból azonban ezekre részletekbe menően nem térek ki. Most tehát e történeteknek csak két alapmozzanatát, az életre kelő statikus tárgyat és az élettől megfosztó, merev tárgygyá formáló erőt emelem ki.

Burwick allegóriájának tétje az, hogy ez képes-e azt a működést prezentálni, amelynek meghatározására vállalkozik. Burwick kifejezései egyrészt az ekphrasztikus szépirodalom Medúza és Pügmalión toposzhasználatát idézik, másrészt alkalmazásukkal Burwick az *ut pictura poesis*-tradíció teoretikus szövegeiben jelentkező tipikus „élet – halál” metaforikára is utal, amellyel azok a nyelv folyamatszerű megjelenítő erejét és a térbeli kép, illetve az ekphrasztikus szöveg rögzítettségét jelölik. Ennek jellegzetes

alakzatpárjait a kritikai nyelvben a „halott, passzív kép megelevenítése”, a képnek való „hangkölsönzés” valamint a „megdermedés” és „elnémulás” kifejezései képezik. A hang-adás és hangvesztés, az életre kelés és a mozgás képességének elvesztése egymással ellentétes folyamatait Burwicznél a Medúza- és a Pügmalion-történet leegyszerűsített sémája jeleníti meg, amennyiben e narratívákból csak azt őrzik meg, ami által e történetek az ekphraszisz egy kezdetleges allegóriáját képviselhetik.

A megelevenedő szobor és az élőket kőszoborrá változtató erő egymással homlokegyenest ütköző jellegének, azaz a burwiczki felvetés szerint az ekphrasztikus működésben általuk képviselt előrehaladó és megtorpanó, „megfagyó” mozgásnak a gondolata egyáltalán nem újszerű, gondoljunk csak a mitchelli ekphrasztikus félelemre és az ekphrasztikus reményre. Burwick azzal az eltolással, amellyel az értelmezést beépíti a figura meghatározásába, implicit módon úgy alapozza meg az ekphraszisz, mint két, egymást kioltó működésnek a paradoxikus együttállását. Az allegória, amelyet használ, azonban éppen az ekphraszisz efféle felfogása ellen dolgozik. Burwick allegóriájának története egy lineáris és totálisan zárt folyamatot képez meg, ahol a megjelenő kép szoborrá változtatja megelevenítőjét, megszüntetve ezzel azt a feltételt, amely konstituálódását egyáltalán lehetővé tette, s nézőjének elpusztításával önmagát is felszámolja. Burwick allegóriájának története nem vihető át teljességgel arra a meta-szintre, azaz kép és szöveg viszonylatára, amelynek leírására hivatott, hiszen - legalábbis a mitchelli kidolgozásában - az ekphraszisz nem marad meg a Pügmalióntörténet szobra és Medúza közötti felcserélődésben, a halál vagy az elnémulás jelenetében, hanem meghaladja ezt. A mitchelli ekphrasztikus félelem koncepciója alapján ugyanis a képnek leírójára, vagy az ekphraszisz által éppenséggel az olvasóra irányuló dermesztő hatalma nem a kép eltűnésével, hanem diszlokációjával jár együtt, ahol az alakzat visszavonja az alakítás gesztusát. Az ekphraszisz esetében kép és szöveg

egymás számára nélkülözhetetlen, egymásra utaltságuk azonban nem jelenti felcserélhetőségüket is: az ekphrasztikus nyelv figurativitása ellenszegül e két entitás egymásba fordíthatóságának, s az ekphraszisz, de Man-i kifejezéssel élve, „referenciális termelékenysége” csakis a figuratív illúzió és a defiguratív mozgás együttes működésében, s ezek egymást aláásó hatásában ragadható meg.¹³⁸

¹³⁸ Véleményem szerint ilyen működéseket tár fel Bán Zsófia William Carlos Williams, Bán által a „de-skripció költészetének” nevezett kései lírájában. A „de-skripcióval” a szerző egyrészt Williams képleírásaira, a „parafrazeálhatatlan parafrazeálásának” kísérletére, másrészt a költészet tropológiájának lecsupaszítására, az írás ’visszavonására’ utal. Bán Zsófia: *Desire and De-scription. Words and Images of Postmodernism in the Late Poetry of William Carlos Williams*. Rodopi, Amsterdam – Atlanta, 1999. 20.

Vendégségben a társtudományoknál: az ekphraszisz a művészet- történetben, a média-, film- és zenetudományban

„Az ekphraszisz a formák változékonyságát állítja előtérbe,
hiszen ez definíció szerint egyik reprezentációs formának
a másikban való kifejezése.”

(Mai Al-Nakib: *Assia Djebar's Musical Ekphrasis*)

A következőkben rövid kitérőt teszek a művészet-történet ekphraszisz-értése, illetve a túlságosan „rugalmasan”, a médiumköziség szinonimájaként értett ekphraszisz kutatása felé. A művészet-történeti és a művészetközi átjárások kutatásának diszkurzusaiban az ekphrasziszhoz az irodalomtudományban már részben megfigyelt zavarosság társul: a következő két rövid fejtegetés itt arra szolgál, hogy az ekphraszisznak az irodalomtudományon kívül eső metanyelvi megközelítését, a mögötte megbúvó nyelvszemléletet, ennek az irodalomtudományban is jelentkező leképeződését, illetve az irodalmi szövegek vizsgálatán túlvezető, használhatatlanságig tágított értését példázza. Megjegyzendő, hogy az itt (méltatlanul) rövid ideig tartózkodó ’vendégek’ újabb, termékenynek bizonyulható vizsgálódási irányokat jelölnek ki.

Forrás és/vagy interpretációs stratégia?

A művészettörténeti diszkurzusban az ekphrasziszok a forráskutatásban játszanak hangsúlyos szerepet, vagyis dokumentációs értékük itt gyakran elsődleges fontossággal bír. Beszédes megfogalmazása ennek a következő heffernani mondat: „az antik festmények többsége csak verbális formában létezik”.¹³⁹ Történeti forrásként való hasznosíthatóságuk ugyanakkor itt sem pusztán a múlt tárgyainak feltárhatóságát jelenti: az elveszett vagy elveszettnek hitt¹⁴⁰ műalkotások rekonstrukciója mellett a hermeneutikai szituációként megközelített képleírások a néző – kép viszony révén az aktuális kor művészettapasztalatáról és -elgondolásáról is számot adnak.

Az ekphraszisz a művészettörténeti diszkurzusban nemcsak forrás; értelmezői módszer, interpretációs stratégia¹⁴¹ is. Heffernan az ekphraszisznak a művészettörténeti diszkurzussal való szoros összefonódottságára a következőképpen utal: „a művészet történetét nem mondhatjuk el az ekphraszisz, a vizuális reprezentáció verbális

¹³⁹ James A. W. Heffernan: *Speaking for Pictures: the Rhetoric of Art Criticism*. In *Word & Image* 1999/1. 19-40. 19. A továbbiakban: SP.

¹⁴⁰ Az ekphraszisz természetes jelként való megközelítése itt jellegzetes kritikai ténykedésnek minősül. Az ekphraszisz nyelvi transzparenciával ruházódik fel: példaképpen az Akhilleusz pajzsa, illetve a Philosztratosz *Képmásai* körüli vitákat említhetjük. Mindkét esetben megfigyelhető a történeti forrásként való kezelés, illetve az erre való rákérdezés, azaz az 'eredeti' (mű)tárgy létezésének kétségbe vonása. A nyelvi fordulat ugyanakkor a művészettörténetet sem hagyta érintetlenül: Alpers 1960-as, a fentiekben már idézett munkájának hatására a forráskutatás mellett egyre több, a nyelvi megformáltságra is tekintettel levő, bizonyos mértékig szöveginterpretációnak nevezhető munka lát napvilágot. Boehm Vasari kapcsán erről így nyilatkozik: „a művészettörténet a képleírásokat (mint a szöveg egyéb részeit is) mindenekelőtt történeti forrásként olvasta és kritizálta. Csak a legutóbbi időben merült fel a kérdés, milyen premisszákat fogad el a szerző, milyen nyelvi eszközöket alkalmaz, és mi ezzel a szándéka” (Boehm 28).

¹⁴¹ Érdekes adalékot jelent ehhez, hogy a magyarországi felsőoktatásban a művészettörténetet hallgatóknak az első félév során el kell sajátítaniuk a képleírás gyakorlatát. Köszönöm Horányi Attila szóbeli közlését.

representációja nélkül” (SP uo.). Interpretációs, közvetítő jellege által kritikai funkciója mellett az ekphraszisz a metakritikai kérdések feltevését is előhívja: a képleírásokat kutató, s közben folyamatosan újabb képleírásokat termelő diszkurzust önmagára, az alkalmazott módszerre, a módszer helyességére és a módszer eredményeinek verifikálhatóságára kérdezteti rá. A módszerként értett leírás¹⁴² tanulmányozása a művészettörténeti diszkurzusban természetesen hatalmas hagyománnyal rendelkezik, felveti az objektiválhatóság, a verbális megfogalmazás ellenőrizhetőségének, a közvetítői pozíciót felöltő tudós szubjektív látásmódjának kérdéseit, de a képek helyett való beszéd logocentrikus ideológiáját¹⁴³ is; e messzire vezető kérdések tárgyalása helyett az alábbiakban néhány metadiszkurzív koncepciót vizsgállok meg. Ezekben az ekphraszisz pozicionálása és megértése mögött megbúvó nyelvszemléletre fókuszálok, elsősorban a kép-szöveg viszony és a szövegnek a képhez viszonyított interpretatív beállítódásának szempontja felől, acélból, hogy az irodalomtudományban is jelentkező, az ekphraszisz meghatározásával kapcsolatos egyik rendre vissza-visszatérő téveszmére mutassak rá.

¹⁴² A művészettörténeti „leírás” és az ekphraszisz fogalma természetesen nem mindig esik egybe. Ezzel a kérdéssel részletesen itt nem foglalkozom; az olvasott szakirodalom vonatkozásában jelen kitérőben egyedül Panofskyval kapcsolatban merülhetne fel ez a kérdés, az idézett részletek szövegkörnyezetéből azonban világos, hogy a „leírás” ezekben a módszerként is értett képleírásra vonatkozik. A művészettörténeti és/vagy tudományos leírás kérdéséhez lásd Boehm 19-22.; a „tudományos leírás” és a „művészi leírás” (vitatható) differenciálásához lásd Adamik – A. Jászó – Aczél 547-548.

¹⁴³ A kép szavak általi „elnyomásának” legerősebb kritizálójaként Mitchell-t tarthatjuk számon. A művészettörténet kisajátító, a képeket sajátlagos tulajdonságaikon túlvezető, perszonifikáló interpretatív beállítódására a *What Do Pictures Really Want?* című írásában így utal: „a művészettörténészek látszólag »tudják«, hogy a tanulmányozott képek [*pictures*] olyan materiális tárgyak, melyeket színekkel és formákkal láttak el, de gyakran úgy tesznek és úgy beszélnek, mintha a képek akarattal, tudattal, cselekvőképességgel és vágygal rendelkeznének” (idézi Heffernan, SP 31). Az ’önmagukért’ beszélő képek diszkurzusának elemzéséhez lásd a *Metapictures* fejezetet: Mitchell, PT 35-83. A technikai képek korában ugyanakkor jogosan merül fel a kérdés az ekphraszisz művészettörténeti státusával kapcsolatban: a reprodukciók jó minősége és sokszorosíthatósága nem teszi-e redundánssá vagy éppen fölöslegessé a képleíró gyakorlatot? E kérdés taglalásához lásd Heffernan, SP 20-21.

Erwin Panofsky 1932-es, *A képzőművészeti alkotások leírásának és tartalomelemzésének problémájához* című írásában¹⁴⁴ megemlíti a „tisztán »formális«” és a „tárgyas” leírás közötti különbségtevést, ahol előbbinek pusztán a színekre, formákra és ezek összefüggéseire, utóbbinak pedig az ábrázolt tárgyiasságokra kell fókuszálnia. Panofsky ezt a művészettörténeti diszkurzusban honos – a forma és a tartalom differenciálásán alapuló – megkülönböztetést tarthatatlannak ítéli, hiszen már a formai alkotóelemek felsorolása óhatatlanul együtt jár az értelemtulajdonítással, azaz szerinte tisztán a formára, az ábrázolóelvekre vonatkozó épület-, szobor- vagy képleírás nem létezik. Tanulmánya elsősorban az ikonológia módszerét és az abban alkalmazott értelemszinteket (jelenségértelem, jelentésértelem, illetve dokumentumértelem) mutatja be, itt azonban az emelendő ki, hogy Panofsky a képleírást elválaszthatatlannak tartja az interpretációtól: „már egy műalkotás primitív leírása is [...] valójában alakítástörténeti interpretáció, vagy legalábbis magában foglal egy ilyen interpretációt” (Panofsky 253). Belátva, hogy látásunk, így a vizuális jelenségekre és reprezentációkra vonatkozó megértésünk nem velünk született képesség, hanem elsajátított, kultúrafüggő készség, a kijelentést szigorú értelemben vett stílustörténeti implikációján túlvezetve, nemcsak a professzionális művészettörténeti, hanem a „primitív” hétköznapi, illetve bármilyen képleírásra érvényesnek tartom.

Amennyiben a képleírás mindig egy hermeneutikai szituációt, azaz valamely nézőnek valamely műtárgyhoz való közelítését prezentálja, magától értetődőnek tűnhet ennek interpretatív jellege. Különös módon azonban, a Panofskynál mintegy fél évszázaddal későbbi művészettörténész, David Carrier éppen a kettő elválasztása mellett érvel. Carrier az ekphrasziszt „*festmények* verbális újraalkotásaként”¹⁴⁵ (Kiem.: M. O.)

¹⁴⁴ Erwin Panofsky: *A jelentés a vizuális művészetekben*, 249-262.

¹⁴⁵ David Carrier: Ekphrasis and Interpretation: Two Modes of Art History Writing. In *British Journal of Aesthetics* 1987/4. 20-32. 20.

tartja számon, és elsősorban a reneszánsz művészeti tárgyú írásokkal, kiemelten Vasarival hozza összefüggésbe. Érdeemes megjegyeznünk, hogy Carrier 1987-ben állítja, hogy az „ekphraszisz» kifejezés nincs jelen a kortárs használatban” (Carrier 21); figyelmét minden bizonnyal elkerülte az irodalomtudományos ’újraélesztés’. A Carrier-i ellentétpárban, amelyet a tanulmány címe beszédes módon „a művészettörténet-írás két módjának” nevez, az „interpretáció” a kompozíció olyan szisztematikus elemzésének felel meg, amely a stílustörténeti hagyományra is figyelmez; az ekphraszisz ezzel szemben a képen ábrázolt történetet mondja el, és csak „ritkán írja le a festői kompozíciót” (Carrier 21). Carrier a két kifejezéssel egy metadiszkurzív mozgást ír le: szerinte a művészettörténet-írás az implicit módon naivnak és szubjektívnek tételezett ekphraszisztól a nyíltan objektívnek, argumentáltnak tartott professzionális „interpretációig” ível; előbbit Vasarival, utóbbit Leo Steinberggel példázza.

Látható, hogy az ekphraszisz ismét a nagy narratívák, itt egy *diszciplína* nagy elbeszélésének létrehozásában kap szerepet. Az ekphraszisz ilyen tárgyalására Boehm-nél is találunk példát; nála az „ekphraszisz hosszú és bonyolult története” kevéssé meglepő módon Homérosszal veszi kezdetét, s a XX. századi művészettörténetig ível, „bármennyi funkcionális és strukturális változás következett is be Akhilleusz pajzsának homéroszi leírása, a késő római philosztratoszi eikónok, a bizánci ekphrasziszok, Vasari visszanyúló és megújító törekvései és Winckelmann, Burckhardt vagy Panofsky művészettörténeti képleírásai között” (Boehm 19). Boehm példája jól jelzi az ekphraszisznak a művészettörténetben megképzett, az irodalomtudományos tradícióktól jelentősen eltérő voltát; e hagyomány lokális sajátossága, hogy a művészettörténet-írás eredeteként olykor Philosztratosz képleírásait jelölik meg. Jóllehet Jan Białostocki is az ókori ekphrasziszokban látja a művészettörténet-írás kezdetét (Szilágyi János György a korábbiakban idézett felvetésével összhangban), Philosztratosz munkáit ennek egyik

ágától, az „értelmező ikonográfiától” el is különbözteti: „Az »értelmező ikonográfia« eredete a klasszikus irodalom műalkotásainak leírásaiban (*ekphrasisz*) található. E leírások azonban, akár az idősebb Philoztratoszé akár Lukianoszé valóban pusztán leírások, értelmezést nem adnak. Mi több, még azt sem lehet eldönteni, hogy egyáltalán valóságos avagy fiktív műalkotást írnak-e le; a vélemények megoszlanak a kérdésben”.¹⁴⁶

Az interpretáció és az ekphrasisz között megképzett oppozíciót¹⁴⁷ emellett Carrier az alábbi tulajdonságokban látja: előbbi érveken alapul, „mélyebb jelentéseket” (Carrier 25) tár fel, míg az utóbbi a szubjektív tapasztalatra hagyatkozik, és a festmény felszínét, az ábrázolt dolgokat ragadja meg. Carrier tehát a művészettörténet kontextusán belül is marginalizálja az ekphrasiszt: egyrészt elkülöníti a szobrok és épületek leírásaitól, másrészt a forma – tartalom dualizmusában inkább ez utóbbi felfejtéséhez utalja, harmadrészt pedig elkülöníti az interpretációtól.

Az ekphrasisznak a reprezentált dolgokhoz való kötöttsége eredményezheti Carriernél azt, hogy bevezesse a „szándékosan hamis [*deliberately false*] ekphrasisz” (Carrier 28) kategóriáját. A „hamis ekphrasisz” a festményen ábrázolt dolgok helytelen azonosítását és ecsetelését fedi, „szándékosságát” pedig a professzionális interpretátor ismeri fel: „ahhoz, hogy kijelenthessük, szándékosan félre-ecsetelte [*mis-described*] a műalkotást, először is szükséges azt helyesen interpretálnunk; majd rá kell mutatnunk

¹⁴⁶ Jan Białostocki: Ikonográfia. Ford. Rác Margit. In *Az ikonológia elmélete*. Szerk. Pál József. Ikonológia és Műértelmezés sorozat, 1. kötet. JATEPress, Szeged, 1997. 227-253. 242.

¹⁴⁷ A különbségtevést kérdőre vonja a tény, hogy a művészettörténeti diszkurzusban az ekphrasiszt gyakran interpretációs stratégiaként tartják számon, azaz a képleírást eleve interpretációként értik. Ahogyan például Ernst Osterkamp megjegyzi, „minden képleírás a kép értelmezését előfeltételezi, ami a benne reprezentált képi minőségekkel együtt a szemlélő hermeneutikai teljesítményét is rögzíti”. (Osterkamp, idézi Orosz Magdolna: „A nyelv elégtelensége”. Képleírás a német romantikában. In *Jelenkor* 2004/7-8. 765-779. 776.) Panofsky idézett munkája mellett lásd még Max Imdahl-nak a képleírással kapcsolatos módszerkritikai fejtegetését: Max Imdahl: *Giotto. Arénafreskók. Ikonográfia – Ikonológia – Ikonika*. Ford. Kerekes Amália. Kijárat, Budapest, 2003. Különösen: 13-16.

tévedéseire; s végül fel kell tárunk, mi célból hazudott” (uo.). Az interpretációk verifikálhatósága, a „helyesnek” elfogadott értelmezés messzire vezető kérdésénél számunkra itt tanulságosabb lehet az ekphraszisz Carrier-i ’igazság-diszkurzusát’ vizsgálni. Az ekphraszisz „hamissága” ugyanis előfeltételezi az ’igaz’ vagy ’helyes’ ekphraszisz létezését: a Carrier-i logikában ez nyilvánvalóan a kanonizált „történetek” elmondását, az ábrázolt dolgok korrekt felismerését jelentené. Egy korábbi fejezet példájához visszakanyarodva, e kontextusban Barthes interpretációja nem azért minősülne tévesnek, mert az ekphrasztikus kódot közvetettségével szemben közvetlennek vagy transzparensnek érzékeli, hanem mert az akadémikus ifjúábrázolások ikonográfiáját helytelenül alkalmazva ismer rá Adonisban Endümionra.

Carrier figyelmét nyilvánvalóan elkerüli, hogy a „félre-ecsetelést” is – noha itt: a kanonikussal nem egybeeső – interpretáció hozza létre, az ekphraszisz és az interpretáció között megképzett opozíciója így tarthatatlannak bizonyul. Carrier az ekphrasziszok nyelvi megformáltságával nem, pusztán azok igazságértékével foglalkozik, az ’igaz/hamis’ kategóriáinak működtethetőségét pedig egyértelműen az ekphrasziszok dokumentumjellege, történeti forrásként való kezelése teszi lehetővé. Carriert az ekphrasziszok nyelve csak annyiban érdekli, amennyiben ezek az ekphraszisz „hamisságáról” adnak számot; a nyelv félresiklása azonban nála nem a retoricitás vagy a tropologikus működés, hanem az újrafelismerő látás¹⁴⁸ tévedésének, azaz az ábrázolt entitások helytelen identifikálásának függvénye. Azaz: a nyelv mimetikus potenciálja nála nem ’hűtlen’, a reprezentáció valósága nyelvileg hozzáférhető, a kisiklás nem a verbalitás, hanem a látás következtében jön létre.

¹⁴⁸ Konrad Fiedler kifejezése. Az újrafelismerő látás a kép olyan szemlélésmódját jelöli, amellyel az ábrázolt tárgyakat azonosítjuk; ez az értelmezési mozzanat jórészt Panofsky preikonográfiai leírásának felel meg. Fiedler elméletének ismertetéséhez lásd Imdahl, 25-26. és 81-86.

Az ekphrasztikus nyelv valóság-hűségének és az ekphraszisz valamely pontosan azonosítható vizuális tárgyhoz kötöttségének képzete nemcsak a művészettörténet terepén jelentkezik. E kontextusban a nyelvi transzparencia hipotézisét (háttérben) működtető definíciókként tarthatjuk számon az ekphraszisz olyan megközelítéseit, amelyek ennek lényegét egy előzetesség-struktúrában, az ekphraszisz képe és a rákövetkező szöveg egymásutániságában ragadják meg. Kibédi Varga Áron *A szó-és-kép viszonyok leírásának ismérvei* című írásában kijelöli, hogy „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” (Kibédi Varga kiemelései).¹⁴⁹ Figyelemre méltó, hogy Kibédi Varga az antikvitásból eredő *műfaj*ként azonosítja az ekphrasziszot, s hogy a leírás „pontossága” által határolja el a *Bildgedicht*-től; ez utóbbi az ekphraszisszal szemben „szabad nyelvi variációnak” (uo.) tekintendő. Az ekphraszisznak a keletkezés sorrendje, azaz a szöveget megelőző kép feltevése alapján történő meghatározása magával vonja a feltevést, hogy a nyelvi variativitás és a nyelvi „pontosság” vagy hűség nem az ekphrasztikus szöveg tropológiai mozgásának, hanem a képi referenciának a függvénye. Belátható, hogy a „pontosság” szempontja csakis valamely, a szövegen kívüli háttérismeret, egy előzetes (kép)tapasztalat felől érvényesíthető; az ekphrasztikus kép itt nem a (szöveg)megértési folyamat, hanem egy megelőlegezett mozzanat újrafelismerésének eredményeként keletkezik; a képnek így nemcsak az ekphrasztikus szöveget, de az olvasást is meg kell(ene) előznie. Belátható ugyanakkor az is, hogy az ilyen definíció implicite mindig ténylegesen létező műalkotásokra vonatkozó beszédként helyezi el az ekphrasziszot, ahol a beszéd tétjét az

¹⁴⁹ Kibédi Varga Áron: A szó-és-kép viszonyok leírásának ismérvei. Ford. Somlyó Bálint. In *Kép – Fenomén – Valóság*. Szerk. Bacsó Béla. Kijárat, Budapest, 1997. 300-321. 311. A továbbiakban: SZVLI.

képezi, hogy a (textuális) ekphrasztikus kép és az ekphraszisz képe „pontosan” fedje egymást, más szóval, a tökéletes ’mimézist’ vigyék színre.

Ez a mimetikus nyelvszemlélet uralja John Hollander sokat vitatott felvetését is: ő elkülöníti a „valóságos [*actual*]” ekphrasziszot a „képzeletbelitől [*notional*]” (Hollander 209), ahol az előbbi létező, az utóbbi pedig fiktív műtárgyak leírásával szolgál. A szövegen kívül eső valóság kritériuma alapján történő differenciálásból eredő egyik problémát, a vitatott létezésű műtárgyakra vonatkozó ekphraszisz felmerülő kérdését Hollander azzal oldja meg, hogy a „képzeletbeliekhez” sorolja az olyan ekphrasztikus költeményeket is, melyekről feltehető, hogy „valóságos, de mára elveszett műalkotásokra” (uo.) vonatkoznak. A „valószínűleg képzeletbeli” [*virtually notional*] ekphraszisz alkategóriájának felvetése jelzi, hogy Hollander maga is érzékeli különbségtevésének ingatagságát; nem figyelmez azonban arra, hogy nem a valóságra vonatkozó (művészet)történeti ismereteink eseti megkérdőjelezhetősége, hanem megközelítésmódja okozza a labilitást. Mitchell kritikáját itt egyetértően idézhetjük: „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. Még az ekphraszisz olyan előfordulásai is, amelyek a leírt kép jelenlétében keletkeznek, arról a tendenciáról árulkodnak, hogy elidegenítsék vagy helyéből kimozdítsák a tárgyat, hogy eltüntessék azt az ekphraszisz által létrehozott textuális kép érdekében. A diavetítéssel kísért művészettörténeti előadás tökéletes példája ennek. Ilyenkor bevett szokás megjegyzést tenni arra, hogy a vászonra vetített kép egyáltalán nem a megfelelő reprezentáció: fakók a színek, rosszak a fény-árnyék viszonyok, érzékelhetetlen a textúra” (EM 199).

Hollander és Kibédi Varga ekphraszisz-értésében a Carrier-i „hamisságot” működtető elgondolás köszön vissza: mindkettejük koncepcióját a fizikai kép előd-

jellegének és az ezt reprezentáló, a valóságos tárgyhoz 'egyenesen' visszavezető szövegnek a képzete határozza meg. Az ekphrasziszt valamely kép-szöveg előzetesség-struktúra felől definiálni azzal jár, hogy a meghatározás hatékonysága ismét megkérdőjeleződik: szigorú vizsgálata ugyanis vagy a hollanderi különbségtevés szükségességét vonja maga után, vagy pedig a fiktív és/vagy vitatott létezésű műalkotások leírásának az ekphrasztikus korpuszból való kizárását eredményezi.

Mindemellett sajátos ellentmondás keletkezik abból, hogy az ekphrasziszt mindkét irodalomtudós mimetikus refigurációként és interpretációként *egyszerre* tárgyalja. A kép-szöveg viszonynak a létrejövés sorrendje szerinti szempontja felől ugyanis az ekphraszisz nemcsak hű reprezentálóként, de a (fizikai) kép metakódjaként is tematizálódik: mind Kibédi Varga, mind Hollander a szövegnek a képet interpretáló, tehát azt nem hüen leképező ténykedését hangsúlyozza. Kibédi Varga kijelöli, hogy az ekphraszisz „*értelmezési* metódus” (SZVLI 311, Kibédi Varga kiemelése), s jelzi azt is, hogy az interpretatív szöveg szükségszerűen megmásítja tárgyát: „az értelmező sosem pontos fordító: válogat és ítél” (uo.). Hollandernél ez a két felvetés a következőképpen bukkan fel: „[a műalkotásokon] erőteljes interpretatív konstrukciókat alkalmaznak” (Hollander 209); illetve „[a költői ekphraszisz] különösségét éppannyira eredményezi az, amit nem vesz észre, mint amennyire az, amit az interpretáció tárgyaként kiemel” (Hollander 212). Az interpretáció aktusának minden bizonnyal az előzetesség-struktúra révén létrejövő, az ekphraszisszal való összekapcsolása éppen a választott szemponton (kép és szöveg egymásra következése) keresztül kérdőjelezi meg a szempont érvényesíthetőségét: ha az ekphraszisz mindig egy interpretációs aktust visz színre, akkor szükségszerűen megmásítja tárgyát, vagyis, prezentál, és nem reprezentál¹⁵⁰; ha

¹⁵⁰ Az interpretáció ilyen létrehozó, „konstruktív” ténykedésére Hollander is utal (l. a fenti idézetet), de az ekphrasziszt a kép-szöveg egymásutániságában elgondolható voltát megkérdőjelező performanciáját már nem veszi figyelembe.

pedig inkább létrehoz, mintsem leképez, akkor reprezentációs hűségének kérdése, illetve az ezen alapuló meghatározása megkérdőjelezhetővé válik. A leírás „pontosságának” megítélése csakis valamely, az ekphrasziszon kívül eső valóság felől lehetséges, az ekphraszisz interpretációként való azonosítása azonban éppen a szövegen kívüli valóság hű tükrözhetőségét vonja kétségbe. Az ekphraszisznak az ekphraszisz képéhez, azaz az egy bizonyos – és e definíciókban implicite pontosan azonosíthatónak (fel)tételezett – referenciához való kötöttsége/hűsége az ekphraszisz hermeneutikai – és, tegyük hozzá: nyelvi – performanciájával szegül szembe. Más szavakkal, mind Hollander, mind pedig Kibédi Varga esetében a szövegből rekonstruálhatónak tételezett képi referencia mimetikus, reprezentációs nyelvszemlélete kerül összeütközésbe a verbalitás ténykedésének egyféle nyelvi szkepszisről és az interpretációs aktus lezár(hat)atlanságáról árulkodó megfigyelésével. Ez az ellentmondás természetesen megkérdőjelezi az ekphraszisz ilyen szempont alapján történő meghatározásának hatékonyságát.¹⁵¹ Kibédi Varga, a magyarországi ekphrasztikus szakirodalomban az egyik legismertebbként számon tartható írásában, *A realizmus alakzataiban* szintén az itt megfigyelt csúsztatások érvényesülnek: „[a]z epikus és drámai költők által használatos leíró jellegű alakzatok mellett már az ókorban is létezett a valóságos vagy képzelt festmények nyelvi »átültetésére« szolgáló sajátos irodalmi műfaj, az *ekphraszisz*.”¹⁵² Kibédi Varga itt összemosza az „alakzat” és a „műfaj” fogalmait, de tanulmányát továbbolvasva, ismét a „valóságos vs. képzelt” képek kapcsán esünk igazán zavarba.

¹⁵¹ Nem állítom, hogy az ekphrasziszt ne lehetne a kép-szöveg viszony (és ennek tipológiája) szempontjából megítélni és vizsgálni. Az itt vázolt önellentmondás miatt azonban szerencsésebbnek tartom Szőnyi György Endre megközelítését, aki a verbális és a vizuális szemiotikai kódjainak egymásra vonatkozása felől helyezi el tipológiájában az ekphrasziszt. Vö. Szőnyi, PS 19-22.

¹⁵² Kibédi Varga Áron: *A realizmus alakzatai. (Zeuxisztól Warholig)*. Ford. Házás Nikoletta. In *Az irodalom elméletei IV*. Szerk. Thomka Beáta. Jelenkor, Pécs, 1997. 131-149. 139. Kiem. Kibéditől. A továbbiakban: RA.

Hiszen, bár Kibédi Varga maga is jelzi az ekphraszisz „műfajának” „ellentmondásosságát”, amelyet a „kép hű »fordítására«, pontos leírásra” törekvés, valamint az ekphraszisz „nyelvi játék”-jellege közti feszültség eredményez, azzal, hogy az ekphraszisz hallgatója/olvasója részére nem pusztán a leíró, hanem a képet készítő művészetének „csodálatát” is fenntartja, implicit módon újfent *transzparens* ’ablakként’ különíti el az ekphrasziszt (RA 141).

A fentiekben láthattuk, hogy az ekphraszisz (a forráskutatás mellett) interpretációs stratégiaként való elgondolása a művészettörténeti diskurzuson belül megengedi ennek az interpretációtól való megkülönböztetését, továbbá az ’igaz/hamis’ ekphraszisz kategóriáinak (fel)tételezését, s hogy mindkettőt elsősorban az ekphraszisz ’valóságosságának’, illetve a verbalitás áttetszőségének feltételezése mozgatja. Rövid bemutatásra került az is, hogy ez a nyelvszemlélet nemcsak az ekphraszisz művészettörténeti megközelítéseiben jelentkezik, s hogy az irodalomtudományban éppen nem a (professzionális) interpretációtól való elválasztása, hanem az ezzel való szoros összefonódottsága kelti a(z újabb) zavart. Megjegyzendő, hogy a művészettörténeti diszciplínát illetően az utóbbi években egyre intenzívebben érvényesül a nyelvkritikai attitűd: egyre több, a képleírások, illetve a művészettörténet-írás nyelvi megformáltságát vizsgáló munka lát napvilágot; talán nem túlzás ezt egyféle retorikai és/vagy nyelvi fordulatként számon tartani. Heffernannál például – az alakzat néven nevezése nélkül – a *protopopoeia* (az ekphraszisz működésében Hagstrum által is sejtetett) a művészettörténet metadiszkurzív kritikájával fonódik össze: „a képnek való hangtulajdonítás nemcsak szubjektív és fetisizista, de retorikai is – olyan (minden értelmében vett) alakzat, amelynek a művészettörténészek képtelenek ellenállni” (Heffernan, SP 20). A művészettörténész beszédének és írásának, mint a képet szavakkal, illetve hanggal felruházó aktusának a kérdése nemcsak az ekphraszitikus

'megszólalás' vagy a szó-kép reláció ideológiai implikációinak vizsgálatában válhat érdekessé; mint egyféle sajátos, a diszciplínát meghatározó retorikai eljárás (ismereteim szerint) még nem elemzett területet jelenthet az utóbbi években élénk érdeklődést kiváltó 'prozopopoeikus' kutatások számára.

Ekphraszisz és/vagy intermedialitás?

Mindeddig úgy tűnhetett, az ekphraszisz kérdését csak az irodalomtudományban és a művészettörténetben vagy -elméletben problematizálják. Minden bizonnyal az utóbbi években rendkívül népszerűvé vált interdiszciplináris kutatásoknak köszönhetően, a kifejezés azonban – egyelőre szórványos jelleggel – a film- és zenetudomány, illetve a digitális médium kutatásaiban is használatos lett.

(Sőt, az ekphraszisz bevezetésével újabban a pedagógia területén is kísérleteznek. Nem a képleíró gyakorlatoknak az idegen nyelv oktatásában játszott szerepéről van azonban szó. Monica Prendergast szerint az „ekphrasztikus tudósítás” [*ekphrastic inquiry*] a művészeti oktatásban olyan módszer lehet, amellyel színházi előadásokat vagy performanszokat hatékonyan lehet közvetíteni. A felvetés érdekessége, hogy ezt verses formában tartja megvalósítandónak, hiszen állítása szerint így „harmonikus összhang jön létre a módszer és a vizsgált téma között”¹⁵³. Az ekphraszisz használatának ilyen javaslata a művészettörténet interpretációs stratégiájához áll közel, sajátosságát pedig az adja, hogy tárgyát nem statikus reprezentációk, hanem folyamatok, illetve cselekvéssorozatok képezik.)

Az internetre, illetve a virtuális valóságokra irányuló multimediális kutatások az ekphraszisz elsősorban a kép-szöveg viszony révén kapcsolják össze kutatási területükkel. Itt a verbalitás primátusának ideológiáját képviselő ekphraszisz gondolatával találkozunk: az ekphrasztikus szöveg alárendeli a szavaknak a képet, azaz a beszéd, illetve az írás dominanciájának allegóriáját viszi színre. A szimulációs

¹⁵³ Monica Prendergast: *Ekphrasis and Inquiry: Artful Writing on Arts-Based Topics in Educational Research*. http://www.ierg.net/confs/2004/Proceedings/Prendergast_Monica.pdf (Hozzáférés: 2007-10-31)

médiumok esetén viszont a hierarchikus viszonyban a hangsúly nemcsak, hogy eltolódik, de meg is fordul, vagyis ezekben az „*ekphraszisz* klasszikus eszközének megfordításáról”¹⁵⁴ beszélnek: „manapság, amikor a vizuális és a szenzuális kiemelkedik az írott kommunikációból [...] a képekre hárul az a szerep [...], hogy a szavakat magyarázzák” (Bolter 359). A fordított ekphraszisz jelensége itt a vizuális térhódítását jelöli, mivel azonban az interneten a kép-szöveg relációk rendkívül gazdag tárházával találkozunk, kérdéses, hogy pontosan milyen kapcsolatformákat fed e kontextusban a terminus. Bolter adós marad a válasszal; tisztázatlan marad továbbá, hogy a szövegek és képek összeütközésének az ekphraszisszal kapcsolatos, jól ismert megfigyelése önmagában elégséges alapot szolgáltat-e a kifejezés ilyen kontextusban való használatára. A Bolter felvetését továbbgondoló John Tolva a digitális médium, az internetes írásbeliség ekphrasztikus jellegét az ekphraszisz „formális, strukturális és észlelési tapasztalatának” „tisztán *technikai*” színrevitelében látja. A digitális médium szerinte eleve „ekphrasztikusan” működik: „[a]z ekphraszisz többé nem egy irodalmi eljárás vagy trópus; a számítógéppel csatlakozva gyakorlati leírása lesz azoknak a vizuális módozatoknak, amelyekkel az olvasó a verbális szöveget befogadja”.¹⁵⁵ Tolvánál tehát az ekphraszisz már nem is egyszerűen valamely műformára, hanem a digitális közegben publikált szöveg percepciójára vonatkozik.

Ezek a kuriózumjellegű alkalmazások egyrészt jelzik az ekphraszisz kifejezés (különösen nemzetközi szinten tapasztalható) divatosságát, másrészt remekül példázzák

¹⁵⁴ Jay David Bolter: Ekphraszisz, virtuális valóság és az írás jövője. Ford. Krommer Balázs. In *Helikon* 2004/3. 349-366. 359. Röviden jegyzem meg, hogy a „klasszikus eszköz” Bolternél is az ekphraszisz modern kori értelmét, és nem az eredeti antik retorikai koncepciókat fedi: „Az ekphraszisz egy művészi objektum vagy egy szembetűnő képi jelenet prózai vagy verses leírása: olyan erőfeszítés, mely a vizuálisat igyekszik szavak által megragadni” (uo.).

¹⁵⁵ Az idézetek mind innen: John Tolva: *The Heresy of Hypertext: Fear and Anxiety in the Late Age of Print*. <http://www.ascentstage.com/papers/heresy.html> (Hozzáférés: 2008-11-20).

a vele fémjelezett korpuszok és jelenségek egyre bővülő körét. Az alábbiakban két – szintén újabb keletű – fejleményre, a filmes és a zenei ekphraszisz fogalmaira térek ki; előrebocsátható, hogy mindkét esetben az ekphraszisznak a mediális átjárások terepeként való (félre)értése, az intermedialitás¹⁵⁶ szinonimájaként való használata érvényesül. Mint a fejezet rövid bevezetőjében jeleztem, noha az intermedialitás-alapú vizsgálódás nem kevés hozadékkal szolgálhat az ekphraszisz-kutatások számára¹⁵⁷, jelen disszertáció ezt az irányt nem követi: az alábbi fejtegetés így elsősorban (ismét) a terminus definíciójára, alkalmazására és ezek jogosultságára fókuszál.

Pethő Ágnes az ekphraszisznak a filmtudományban való alkalmazáshatóságát a fogalom tág értelmével indokolja: „[az antik retorikából származó eljárás] egy festmény vagy egy szoborcsoport részletes, a képzőművészeti ábrázolás érzékletességével versengő szemléletes leírását jelentette, és mára egyfajta gyűjtőnévévé vált mindazoknak a próbálkozásoknak, amelyekben az egyik művészetbeli alkotás egy másik

¹⁵⁶ Az intermedialitás fogalmát itt a legszűkebb értelmében használom, azaz, amennyiben ez a kifejezés a médiumok közötti kapcsolódásokat és közlekedéseket jelöli. Az intermedialitás fogalmának problematikuságához és elméleteihez magyarul lásd Irene Rübberdt: A szöveg félrelépései. A versek multi- és intermedialitásáról. In *Szöveg – tér – kép. Írások Gécz János műveiről*. Szerk. H. Nagy Péter. Orpheusz, Budapest, 2001. 44-58.; illetve Sándor Katalin: Közelítések a médiumköziség kérdéseihez I. In *Iskolakultúra* 2006/1. 17-37. és Sándor Katalin: Közelítések a médiumköziség kérdéseihez 2. In *Iskolakultúra* 2006/2. 65-75.

¹⁵⁷ Az intermedialitást az ekphraszisszal kapcsolatban azon szövegek elemzésénél tartom rendkívül hatékony megközelítésmódnak, ahol a verbális szöveg *egyszerre* reprezentál és létrehoz, azaz ikonikusan, a kalligram stratégiájával élve leképez egy vizuális formát, s egyben ekphrasztikusan le is írja azt, azaz textuális képet is termel. A vegyes 'kalligramo-ekphraszisz' formáját Gisbert Kranz *Der Blindensturz* című versével példázhatjuk. Mivel ezek vizsgálata megköveteli az intermedialitás, a kalligram és a konkrét költészet jelen disszertáció kereteit meghaladó taglalását, így ekphraszisz és kalligram ilyen összeforrott képszovegeinek feltárása és elemzésük jövőbeni kutatás tárgyát képezi. Ez a kettős szerveződés egyrészt az ekphraszisz „utópiájának” megvalósulásaként fogható fel, másrészt a verbalitás/vizualitás összeütközéseként számon tartott, a verbalitás primátusára apelláló ekphrasziszt, ha nem is a békés egymásmellettiség, de az *egyenlő* felek küzdelmének terepévé alakítja át. Az említett verset lásd a *Függelékben*.

műalkotás tárgyává válik”.¹⁵⁸ Az ekphraszisz retorikatörténeti nagy elbeszélése Pethónél is visszaköszön, ugyanakkor eldönthetetlen marad, hogy a ’korábbiként’ hivatkozott jelentés az antik, vagy az általában értett irodalomtudományos megközelítésre vonatkozik-e.¹⁵⁹ (Noha, láthattuk, sem a retorikai tradícióban, sem az irodalomtudományban nem beszélhetünk az ekphraszisznak egy bizonyos *szilárd* értelméről.) Megjegyzendő, hogy a művészetközi áttevődések „gyűjtőnévénél” – jellemzőnek ítélt – felvetésekor Pethó Kriegerre, Mitchell-re és Heffernanra hivatkozik. Megfeledkezik azonban egyrészt a három szerző definícióinak jelentős különbségeiről (Mitchell és Heffernan konszenzusával szemben a kriegeri „ekphrasztikus elv”), másrészt arról, hogy egyikük sem bármilyen „művészet” (sőt, Mitchell és Heffernan esetében nem művészet, hanem „representáció”) bármilyen áttevődéséről, hanem *vizuális* és *verbális* reprezentációk relációjáról beszél. Pontosan ez a csúsztatás, a vizuális/verbális viszonyának a bármely két (vagy több) médium viszonyára, pontosabban viszonyba helyeződésére való átvezetése teszi lehetővé, hogy Pethó a terminust a „filmre alkalmazza” (uo.). Az ekphraszisz kifejezés filmes használata óhatatlanul maga után vonja a leírás, az irodalomtudományos diszkurzusban sok esetben a meghatározás alapját képező eljárásának, s egyúttal a verbális megfogalmazásnak az eltüntetését az újabb definícióból; a leírás és a verbalitás helyett itt a médiumközi játék lesz a *differentia specifica*: „bármely más művészet kifejezőmódjának imitációja a

¹⁵⁸ Pethó Ágnes: *Múzsák tükre. Az intermedialitás és az önreflexió poétikája a filmben*. Pro-Print, Csíkszereda, 2003. 237.

¹⁵⁹ Néhány oldallal korábban ugyan az ekphraszisz szó szerint megegyező definícióját az antikvitásból eredezteti a szerző, a korábbi fejtegetéseink fényében azonban kijelenthetjük, hogy itt az antik és modern kori értés vegyítésével találkozunk: „Az *ekphraszisz* eredetileg a *hipotipózis* rokon fogalma, ugyancsak az antik retorikából származó eljárás: egy festmény vagy szoborcsoport részletes, a képzőművészeti ábrázolás érzékletességével versengő szemléletes leírását jelentette”. Pethó 216, Kiem. Pethótól. Ugyanitt az ekphrasziszt a „képkeveredés” egyik „módozataként” jelöli meg – az ekphraszisznak a verbális médiumtól való elválasztása így jól kitapintható

filmben [...] egyik lehetséges »kapuja« egy több médiumot bevonó viszonyrendszerbe való belépésnek, amelyben az egyik médium azt is lehetővé teheti, hogy a mozgóképi kifejezésmód *ekphrasztikusan asszimiláljon* egy másikat” (uo. Kiem: M. O.).

Az „asszimiláció” lokális és a verbális ekphrasziszra jellemző értékének vizsgálata előtt megjegyzem, hogy az ekphraszisz koncepciója Pethőnél egy újító jellegű mozgásba hozáson alapul, mégpedig azon, hogy az ekphrasziszt *nem leírásként*, hanem a legtágabb értelemben vett, bármilyen mediális közlekedést vagy művészetközi áttevődést lefedő kategóriaként fogja fel: „az egyik művészetbeli alkotás egy másik műalkotás tárgyává válik” (uo.). Az ekphraszisz specifikumát azonban nem egyszerűen a beszéd tárgya vagy a művészetközikiént aposztrofálható viszony, hanem *bemutató* jellege, azaz a beszéd *hogyanja* adja. Számításba véve azt is, hogy egyik médium ugyancsak sokféleképpen lehet egy másik médium „tárgya” - az intermediális és/vagy művészetközi kapcsolatok gazdagsága, e kapcsolatok különböző rendszerezései jól ismertek -, véleményem szerint a művészetközi áttevődés szempontja önmagában nem indokolja az ekphraszisznak a filmes médiumközi utalások vagy játékok megnevezésére való átvezetését.

Az ekphrasztikus film elkülönítésekor a médiumközi átjárás stratégiája mellett Pethő egy másik szempontot, a paragone-effektust is sajátos jellemzőként tart számon: „a fogalom mai használata alapján egy filmet akkor tekinthetünk ekphrasztikusnak, ha az nemcsak egy másik műalkotást jelenít meg, hanem versenyre is próbál kelni egy másik művészeti formával azáltal, hogy egy másik médium hatáslehetőségeinek megközelítésére tesz kísérletet” (uo.). A versengésnek a meghatározásban való határozott szerepeltetése arra utal, hogy az ekphrasziszt Pethő elsősorban a mediális ’csatározások’ színhelyeként tartja számon. Az argumentum helyi érdekességét különösen az adja, hogy a film bizonyos értelemben kezdettől fogva ’parazita’ médium:

az irodalomtól, színház- és képzőművészettől kölcsönzött vagy 'eltanult' eszközök léte, s a fotográfiával való többszörös – technikai és esztétikai – kapcsolata közismert. Az ekphraszisszal kapcsolatban Pethő érvelése így könnyen járhat a veszéllyel, hogy – kis túlzással – a filmművészet egészét eleve „ekphrasztikusnak” tekintsük.¹⁶⁰

Az „ekphrasztikus” film paragone-alapú és a „mozgóképi kifejezőmód” fentiekben már idézett, a másik médiumot ekphrasztikusan „asszimiláló” elgondolása sajátos (ön)ellentmondást teremt: a művészetek és/vagy médiumok rivalizálásaként definiált paragone ugyanis egyáltalán nem vetélytársának szerves beépítésében, épp ellenkezőleg, a művészetek/médiumok összevetésekor az éppen adottként feltüntetett művészeti/mediális különbségek megkonstruálásában érdekelt. Mivel jól ismert a verbális ekphraszisz paragone-alapú megközelítése, érdemes röviden kitérnünk arra, hogy ez a bekebelező stratégia hogyan működik a verbális ekphraszisz esetében. A verbális ekphraszisznál az „asszimilációs” eljárás úgy következik be, hogy a szöveg nemcsak, hogy nem veszi fel/át a vizuális műtárgyak mediális sajátosságait¹⁶¹, hanem

¹⁶⁰ Ismeretes, hogy a filmet történetének első néhány évtizedében a többi művészethez képest, azokkal szemben vagy azok mellett helyezték el, azaz a köréje szerveződő diszkurzus kezdettől a paragone jegyében állt. A filmnek a társművészetekkel való összefonódottságát, s ennek a filmelméletben való taglalását a *Műzsák tükre* első két fejezete tárgyalja (Pethő 17-121); megjegyzendő, hogy az irodalmi adaptációkat, melyeket az „ekphrasztikus film” pethői koncepciója szerint szintén ilyenként tarthatnánk számon, Pethő nem „ekphrasztikusként”, hanem „mediális fölülírásként” (Pethő 99) határozza meg.

¹⁶¹ Itt a szó szoros értelmében vett ikonikusságra utalok. A verbális ekphraszisz ugyanis épp *asszimilációs jellege/stratégiája* különbözteti meg a kalligramtól, képarchitektúrától, vagy más kevert médiumú formáktól, mégpedig, hogy nem alapoz a tipográfia vagy az írásképek ikonikus termelékenységére. Kriegerrel és az ekphraszisz formalista elgondolásaival szembehelyezkedve állítom, hogy – mivel az ekphraszisz textuális, tropológiai szerveződése mindig elmismásolja a képet – nem beszélhetünk tulajdonságok átvételéről: az ekphraszisz nem kölcsönöz, hanem felruház. Nem részesül a „másik” médium 'sajátosságaiból', ezeket különböző tropológikus munkálkodásokkal (különösen: prozopopoeia, aposztrophé, antropomorfizáció) maga tételezi. Ténykedésének álságossága a különösen érdekes: miközben olyan alakzatokkal dolgozik, amelyek épp nem a „másik” 'jellegzetességeivel' operálnak (azaz: hangadás, életre keltés), inverz módon mégis épp ezekkel érzékelteti a „másik” másságát, azaz: a hangadással a némaságot, az életre keltéssel a stázist, mi több, épp ezek által hozza

magá hozza ezeket létre, azaz, *nem tulajdonságokat kölcsönöz, hanem eredendően tulajdonít*, s jellegzetes módon reflektál a közvetítés aktusára (például az odafordulás vagy megszólítás gesztusával) és annak médiumára is (például a „nyelv elégtelenségének” toposzával). A Pethő által elemzett példa (Jean-Luc Godard: *Éli az életét*) ezzel szemben nem a tulajdonságoknak a filmes eszközök általi megkonstruálásában, illetve a ’sajátlagos’ tulajdonságokkal való felruházásban, hanem a tulajdonságoknak az átvételében, hatáslehetőségeik kölcsönzésében az érdekelt: „ennek a fajta többszörösen ekphrasztikus intermedialitásnak a dinamikája abban áll, hogy a film médiuma elmozdul az állókép irányába [...] végső soron pedig az írott szöveg [...] és az irodalom nyelvi világa felé egészen a szerzői narrátori hang szó szerint vett jelenlétéig [...]” (Pethő 241-242). Bár a többszörös mediális allúziók szerves részei az elemzett jelenetnek, s ennyiben asszimilációnak tekinthetőek, mégsem értékelhetjük őket a pethői – a verbális ekphraszisz formájából átemelt – „ekphrasztikus asszimilációként”. Itt sokkal inkább idézetről és direkt allúzióról van szó, mintsem tulajdonításról vagy tételezésről: a verbális ekphraszisz esetében megfigyelhető, a ’másik’ bekebelezését a létrehozás és az eltörl(őd)és kettős munkálkodásával végrehajtó strukturálódás helyett itt jóval inkább a megmutatás/megjelenítés és a ’másikkal’ való egyidejű jelenlét paralelizmusa vagy szinkretizmusa működik. Vagyis, – literálisan, a felszámolódás értelmében vett – asszimiláció helyett a film esetében – literálisan, a hozzáidomulás értelmében vett – (mediális) adaptációról vagy adaptálódásról kell beszélnünk. Ez természetesen a film esetében sem jelenti a médiumok problémátlan egymásmellettségét; de sem a többi művészet megidézésének toposza, sem a

létre a „másikat”, ezzel hozza létre a (textuális) képet. A nyelv ’rosszindulatú’ ténykedését figyelhetjük meg az ekphraszisz ökonómiájában: látszólag egy ’kölcsönző’ aktivitásra épít, de voltaképpen a ’kölcsönzött’ entitásokat maga helyezi el a ’kölcsönzőnél’, s vonja is vissza tőle. Vö. ehhez Mitchell elgondolását a médiumok nem létező „inherens” tulajdonságairól: Mitchell, EM, 199-202.

médiumkonkurencia felvetése nem bizonyul elég meggyőzőnek ahhoz, hogy az „ekphrasztikus” film típusát más filmes intermediális kapcsolatformáktól elkülönítsük.

Különösen érvényessé válik ez a kijelentés akkor, amikor Pethőnél is egyféle elbizonytalanodást tapasztalunk: „mindebben [ti. a film ekphrasztikus tendenciáiban] pedig elsősorban nem az ironizáló versengés a meghatározó, hanem a médiumhatárok folytonos átjárhatóvá tétele” (Pethő 237). A korábbiakban a művészetközi áttevődés mellett Pethő éppen a „versengést” szabta meg az „ekphrasztikus” film sajátos jellemzőjeként. Ha itt már nem ez, hanem a „médiumhatárok folytonos átjárhatóvá tétele” képezi elsődlegesen a differenciálás alapját, akkor belátható, hogy, még ha el is fogadnánk az „ekphrasztikus” film létezését, ezzel – mint korábban már jeleztem – óriási filmes korpuszt nevezhetnénk meg. Az „ekphrasztikus” film kategóriájában a direkt idézettől az alluzív viszonyon és adaptáción át a film és művészetek szoros összefonódásáig (vö. például a német expresszionizmus irányzata) szinte minden helyet érdemelne. A címke alá vonható primer anyag nagysága és variativitása mellett a fenti kitétel az ekphraszisz terminus alkalmazásának jogosságát is megkérdőjelezi: a mediális átjárások területének kutatásában ugyanez a működés lényegében véve az intermedialitás, illetve a multimedialitás meghatározásainak alapját képezi. Fölmerül tehát a kérdés: szükséges-e egyáltalán az ekphrasziszt bevezetni a filmtudományba? Pethő innovatív gesztusa¹⁶², lévén, hogy a terminus alkalmazásának jogosságát csak a

¹⁶² Vö. „Tudomásom szerint a terminus filmre alkalmazásával még nem foglalkoztak, noha nyilvánvalóan vannak olyan aspektusai a mozinak, amelyek kapcsolatba hozhatók azzal, amit az elméletírók a művészetek ekphrasztikus »impulzusának« neveznek” (MT 237). Érdemes ismét megfigyelnünk a pethői csúsztatásokat: az „ekphrasztikus impulzus” feltehetően Krieger ekphrasztikus elvének felel meg, ő azonban az ekphraszisz szakirodalmában eléggé egyedülálló álláspontot képvisel; az „elméletírók” többes száma így nem indokolt; nem indokolt a „művészetek” többes száma sem, hiszen az ekphraszisz az irodalomtudományban – láhattuk – kiemelten irodalmiságában vagy nyelviségében érdekes. Továbbá az, hogy a filmek némely „aspektusa” összefüggésbe hozható az „ekphrasztikus impulzussal”, amit Pethő végső soron – és Krieger alapján helyesen – paragonéként ért, nem jelenti szükségszerűen azt, hogy az

fentiekben már tárgyalt és vitatott érvekkel támasztja alá, kevésbé meggyőző kísérlet marad: az ekphraszisznak az irodalomtudományból való 'átvezetése' komolyabb elméleti megalapozást követel meg. Újítása a filmek világára nézve is vitatható, az ekphraszisz szakirodalmában pedig voltaképp egyetlen hozadékkal bír: tovább hígítja az eddig sem kifejezetten egységes diszkurzust.

Az ekphraszisz ilyen kezelését kétségkívül a terminus körüli zűrzavaros, hol szűkebb, hol tágabb definíciók teszik lehetővé, a reprezentációk reprezentációjaként vagy a mediális átjárásokként való értés pedig Siglind Bruhn zenei ekphrasziszt körvonalazó elméletének is alapját képezi: „[ez] egy üzenet, ábrázolás és sugallt szimbolikus jelentés *egyik médiumból a másikba* történő – tartalmi és formai – transzformációjának esete. A jelenségre nincs vonatkozó szakkifejezésünk; zenei ekphraszisznak [*musical ekphrasis*] nevezem el” (Bruhn xvi, Kiem.: M. O.). Bruhn később pontosítja a médiumok megnevezését: zenei ekphraszisz alatt az „irodalmi művekre” és/vagy a „képzőművészeti tárgyakra” komponált (Bruhn xvii) műveket érti.

A kifejezés alkalmazásának „bővítését” (Bruhn 7) elsősorban a kifejezésnek az utóbbi időkben tapasztalható egyre tágabb jelentésével indokolja: míg az ekphraszisz modern értelme eredendően a statikus vizuális műtárgyak leírását és/vagy

ekphraszisz terminus a filmes diszkurzusokban sikerrel érvényesíthető. Seymour Chatman például eleve kétségbe vonja a filmi médium leíró képességét: Alain Resnais Picasso *Guernicáját* feldolgozó filmjét, illetve Maupassant *Kirándulás* című novellájának filmadaptációját vizsgálva állítja, hogy a film nem tud leírni olyan értelemben, ahogyan azt a regény teszi. Ezt azzal magyarázza, hogy a filmkép nem képes állítani valamit, csakis a bemutatás módusában képes megjeleníteni valamit, a befogadói oldalról nézve pedig ezt a bemutatást is a történet részeként, késleltetésként vagy az információk visszatartásaként érzékeljük: „egyszóval a film a maga vizuális módján egyáltalán nem ír le semmit, hanem pusztán bemutat, vagy még inkább: ábrázol a szó eredeti etimológiai értelmében, azaz képi formában bemutat” (Seymour Chatman: Amire a regény képes, de a film nem [és fordítva]. Ford. Sággy Miklós. In *Vizuális és irodalmi narráció*. Szöveggyűjtemény.

szabadbolcseszet.elte.hu/szabadbolcseszet/mediatar/vir/szovegygyujtemeny/chatman/index.html.

Hozzáférés: 2007-10-31). Pethő koncepciójában tanácsosabb volna a vizsgált jelenségre az ekphraszisz helyett a paragone és az inter- vagy multimedialitás kifejezéseit alkalmazni.

reprezentációját fedte, a terminussal utóbb a „fénykép, film, tánc, pantomim és zenei kompozíciók”, azaz szinte bármely másik művészet „irodalmi reprezentációját” (uo.) is jelölik. A Bruhn terminológiai újítás tulajdonképpen nem tesz mást, mint hogy megfordítja ezt a vonatkozási viszonyt; az „irodalmi reprezentációt” a zeneire cseréli le. Furcsállhatjuk azonban, hogy Bruhn – a filmet, táncot, fotót, pantomimet kirekesztve – csak az irodalomhoz és a képzőművészetéhez köti a zenei ekphraszisz formáját: az irodalomtudományban megfigyelt tág jelentés megengedné a vonatkozási mező teljes átvitelét. Vagyis, miközben az ekphraszisznak az irodalomtudományban a lehető legtágabb értelmében vett, gyakorlatilag az irodalmi szöveg bármely művészetközi kapcsolatát lefedő koncepciójára hivatkozik, ő maga mégsem érvényesíti ezt a ’liberális’ szemléletet. Gesztusának interpretációja – klasszikus zenei műveltségem hiányosságai miatt – mindössze spekulációkban merülne ki, így csak a terminológiai átvezetés azon sajátosságára hívom fel a figyelmet, hogy az eleve fellazított definíciókat Bruhn csak annyiban gondolja tovább, amennyiben azok a saját szakterületére lesznek alkalmazhatók; az (irodalomtudományban kialakított) ekphrasztikus korpusz bővítése mellett pedig a zene kontextusára vonatkozóan – vitatható módon – le is szűkíti azt. A Bruhn átvétel ugyanis olyan, a heffernani definíciót pontosítani igyekvő meghatározáson alapul, amely önmagában kérdéses ugyan, de a végső soron művészet- vagy médiumközi átjárásként meghatározott (verbális) ekphrasziszt nem köti egy (vagy több) kiemelt médiumhoz. Claus Clüver meghatározásában az ekphraszisz „egy nem-nyelvi jelrendszerben megalkotott valós [*real*] vagy fiktív szöveg verbális reprezentációja” (idézi Bruhn 5). Nyilvánvaló, hogy Clüver 1997-es definíciója a heffernani „vizuális reprezentáció” szintagmájának problematikuságát igyekszik csökkenteni, reflektálva az ekphrasziszt eredetileg csak a képzőművészet és irodalom nexusának egyik lehetőségét leíró kategóriaként való számon tartás módosulásaira. A

clüveri definíció „nem-nyelvi jelrendszere” a fentiekben már felsorakoztatott műalkotásokra, illetve a bármely ’szöveggént’ strukturálódó entitásra vonatkozó beszédet vezeti be az ekphraszisz kategóriájába; ezek vitathatósága mellett a heffernani „verbális reprezentáció” szintagmájának kérdésessége (ti. hogy ez a leírason túl a bármilyen kommentárt, akár a műalkotás címét is jelölheti) megoldatlan marad.

Az ekphraszisz teoretikus diszkurzusainak egyik jellemző ténykedését mutatva, Bruhn a lehetőségek meglehetősen gazdag tárházából olyan ekphraszisz-definíciót szelektál, amely megengedi a saját teóriájához szabott módosítás megkonstruálását, azaz az ekphraszisz definíciójának továbbvariálását. Az ő megfogalmazásában az ekphraszisz nem más, mint „az egyik médiumban megalkotott szövegnek a másik médiumban való reprezentációja” (Bruhn 8). A bruhni szövegfogalom, a reprezentációs aktus hogyanjának vagy milyenségének tisztázatlansága miatt felvetődő kérdések messzire vezető taglalását megkerülve, arra hívom fel a figyelmet, hogy ez a definíció alig burkoltan az intermedialitással teszi egyenlővé az ekphrasziszt.

A kifejezés kölcsönözhetőségének érveként Bruhn-nál másodsorban a művészetek hasonlóságának képzete jelenik meg: „a festménytől annak költői tolmácsolásáig [*rendering*] és a versnek vagy festménynek azok zenei tolmácsolásáig vezető alkotó folyamatok [*creative processes*] véleményem szerint hasonlóak” (uo.). A transzformációs, alkotói processzusok hasonlóságának támadhatósága mellett Bruhn elgondolását különösen a Kibédi Vargánál és Hollandernél korábban már megfigyelt előzetesség-struktúrára való apellálás kérdőjelezi meg. Az „újraalkotás médiuma nem szükségszerűen a verbális: bármely másik lehet, a megszorítással, hogy különböznie kell attól, amelyben az eredeti [*primary*] »szöveg« megjelenik” (Bruhn 7) kitétele ugyanis ékesen jelzi, hogy Bruhn az ekphrasziszt valamely elődre következő, azt „rekreáló”,

„reprezentáló” ténykedésként fogja fel. Az előd vagy az ’eredeti’ felismerhetősége a zeneművek esetén egyértelműen a paratextuális környezet függvénye: belátható, hogy ez pusztán a zene által nem, csak a hozzá kapcsolódó jelek (cím, szerzői nyilatkozat stb.) vagy éppen szöveg (opera esetén a librettó) felől ítélhető meg.

Bruhn zenei ekphrasziszának zenetudományi implikációira nincs rálátásom; az ekphrasztikus filmmel (és az eredendően irodalomtudományos, ha tetszik retorikai használat) összevetve azonban jól jelzi az ekphraszisz interdiszciplináris kölcsönzéseinek és újradefiniálásainak veszélyeit. A szilárd, konszenzusos meghatározás hiánya minden kritikus számára lehetővé teszi, hogy saját érdekeinek megfelelően átalakítsa a terminus értelmét, a terminus és a vele megnevezhető korpusz ’tradícióit’, s ezek révén természetesen az ekphrasztikus korpuszt is.

A jelen alfejezetben tárgyalt koncepciók közössége, hogy nem az ekphrasziszra, hanem a mediális összeütközések vagy – semlegesebb megfogalmazással élve – viszonyba állások és egymásra vonatkozások ekphrasztikusként (f)elismerettendenciájára épülnek, s tegyük hozzá, meg is maradnak e vonatkozások vizsgálatánál. Vagyis, kissé leegyszerűsítve: a (verbális) ekphrasziszt nem performanciájában, nyelvi strukturálódásában ragadják meg, műtárgy és szöveg összekapcsolódásában látják lényegét. Természetesen ez az elképzelés teszi lehetővé, hogy a fogalmat egyéb mediális ’csatározások’ terepére átvezessék. A fent tárgyalt elképzelések egyike sem tér ki továbbá arra, hogy a láthatóan a médiumköziség különféle jelenségeinek leírására használt kifejezést mi választja el az intermedialitás fogalmától. Tudva azt, hogy az intermedialitás szintén túlterhelt terminus, joggal merül fel a kérdés: nem éppen az intermedialitás homályosságától és a túlságosan széles korpuszra alkalmazhatóságától való kritikai ódzkodás áll-e az efféle új teóriák mögött? E nézőpontból az ekphraszisz az intermedialitás pontosításának eszközeként funkcionál, az efelől tisztázónak, a

diszciplínák vonatkozásában pedig újítónak nevezhető kritikai munkák eredményessége azonban kétséges; jelen disszertáció e vonatkozásban arra az álláspontra helyezkedik, hogy a fenti jelenségek esetén – mivel ezek elkülönítésekor pusztán a definíció átszabása látszik igazolni az ekphraszisz kifejezés használatát – kissé konzervatív módon, inkább az intermedialitás fogalmát tanácsos érvényesíteni.¹⁶³

Belátható, hogy minél több területen jelentkezik, minél több jelenségre alkalmazzák, az ekphraszisz jelentése annál homályosabbá válik, s az efféle kritikai ténykedések következtében lassacskán teljesen elértéktelenedik. Clüver és Bruhn újraértő törekvései az ekphraszisz teóriáinak nyelvi burjánzását is remekül példázzák. A heffernani meghatározással összeolvasva, figyelmeztetnek egyrészt a „reprezentáció” kifejezéssel elkövethető visszaélésekre, másrészt implicit módon kérdésessé teszik a heffernani definíciót. A „vizuális reprezentációk verbális reprezentációjától” (Heffernan) a „nem-nyelvi jelrendszerben megalkotott valós [*real*] vagy fiktív szöveg verbális reprezentációján át” (Clüver) „az egyik médiumban megalkotott szövegnek a másik médiumban való reprezentációjáig” (Bruhn) haladó módosulás az olvasóban azt a benyomást kelti, hogy az ekphraszisz újabb és újabb meghatározásai nem többek, mint egyéni játékok a definíció(k) szavaival. A játék következtében a kifejezés heurisztikus értéke egyre inkább a nullához közelít. Más szóval, az ekphraszisz ugyancsak elszaporodott – és egyre szaporodó – teorémái ahelyett, hogy (a világos definíció és a következetes használat értelmében) realizálnák vagy reálissá tennék a diszkurzus tárgyát, egyre fantomszerűbbé teszik azt. Mára a specifikusan az ekphrasziszra irányuló kutatások egyik fő jellegzetessége lett az ekphraszisz referenciájának és nagy narratívájának megtalálására való törekvés, azonban ez sok esetben inkább feltalálást

¹⁶³ Egyetértek tehát Peter Wagner-rel és Ruth Webb-bel abban, hogy az ekphraszisz nem kongruens a mediális átjárásokkal. Vö. Wagner 17-18. és Webb 17.

jelent. Vagyis paradox módon, a probléma újabb és újabb megoldásai egyre inkább a megoldatlanság képzetét hívják elő.

Jelen értekezés szerzője pedig csak remélni tudja, hogy az itt bemutatott elméletek bírálatai, továbbá a fogalom tisztázására irányuló erőfeszítései hatékonyabbá teszik az ekphraszisz alkalmazását és tanulmányozását, akár elméleteinek tudatosabb applikálásáról, történeteinek óvatosabb összeállításáról, akár 'terjedésének' metatudományos megfigyeléséről legyen szó. S e viszonylag sűrű hálózat zárlatához érve, talán a kezdetben minden bizonnyal fölöttébb provokatívnak ható „*Az ekphraszisz fikciói*” cím is – innen nézve – megalapozottnak látszik.

Függelék

Gisbert Kranz: Der Blindensturz

l
i
n
ks
liegen
lässt die kirche

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

Gisbert Kranz: The Parable of the Blind

i
g
n
or
ing the
church to the left is

eyeless, who holds
on the staff of
 eyeless, who holds
 on to the body of
 eyeless, who holds
 on to the body of
 eyeless, who holds
 on the staff of
 eyeless, who holds
 on the body of
 eyeless, who
 falls
 bot-
 tom-
 less

(Forrás: Siglind Bruhn: *Musical Ekphrasis. Composers Responding to Poetry and Painting*. Pendragon Press, Hillsdale, New York, 2000. 59.)

Rövidítésjegyzék

1. A primer irodalom rövidítései:

SARR	Honoré de Balzac: <i>Sarrasine</i>
SARR Fr.	Honoré de Balzac: <i>Sarrasine</i> (francia kiadás)

2. Szakirodalmi rövidítések:

CR	Wendy Steiner: <i>The Colors of Rhetoric</i>
EM	W. J. T. Mitchell: <i>Az ekphraszisz és a Másik</i>
ER	Roland Barthes: <i>L'effet de réel</i>
GE	Jaś Elsner: <i>The Genres of Ekphrasis</i>
MW	James A. W. Heffernan: <i>Museum of Words</i>
PR	Wendy Steiner: <i>Pictures of Romance</i>
PS	Szőnyi György Endre: <i>Pictura & Scriptura</i>
PT	W. J. T. Mitchell: <i>Picture Theory</i>
RA	Kibédi Varga Áron: <i>A realizmus alakzatai</i>
RR	Roland Barthes: <i>A régi retorika</i>
S/Z Fr.	Roland Barthes: <i>S/Z</i> (francia kiadás)
SFL	W. J. T. Mitchell: <i>Spatial Form in Literature: Toward a General Theory</i>
SMPE	Grant F. Scott: <i>Shelley, Medusa and the Perils of Ekphrasis</i>
SP	James A. W. Heffernan: <i>Speaking for Pictures: the Rhetoric of Art Criticism</i>
SW	Grant F. Scott: <i>The Sculpted Word</i>
SZVLI	Kibédi Varga Áron: <i>A szó-és-kép viszonyok leírásának ismérvei</i>

Bibliográfia

1. ADAMIK Tamás – A. JÁSZÓ Anna – ACZÉL Petra: *Retorika*. Osiris, Budapest, 2004.
2. *A görög művészet világa. A görög képzőművészetek archaikus és klasszikus korának írott forrásaiból*. I-II. kötet. Szerk. Szilágyi János György. Gondolat, Budapest, 1962.
3. *A kép a médiaművészet korában*. Szerk. Nagy Edina. L'Harmattan, Budapest, 2006.
4. ALBERTI, Leon Battista: *A festészetről. Della pittura, 1436*. Ford. Hajnóczi Gábor. Balassi, Budapest, 1997.
5. AL-NAKIB, Mai: Assia Djebar's Musical Ekphrasis. In *Comparative Literature Studies* 2005/4. 253-276.
6. ALPERS, Svetlana: Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's Lives. In *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XXIII. évf., 1960. 190-215.
7. ANGYALOSI Gergely: *Roland Barthes, a semleges próféta*. Osiris, Budapest, 1996.
8. *A reneszánsz szimbolizmus*. Szerk. Fabiny Tibor – Pál József – Szőnyi György Endre. Ikonológia és Műértelmezés sorozat, 2. kötet, JATEPress, Szeged, 1998.
9. BAL, Mieke: A leírás mint narráció. Ford. Huszanagics Melinda. In *Narratívák 2. Történet és fikció*. Szerk. Thomka Beáta. Kijárat, Budapest, 1998. 135-173.
10. BALZAC, Honoré de: Sarrasine. In Roland Barthes: *S/Z*. Paris, Seuil, 1970. 227-258.
11. BALZAC, Honoré de: Sarrasine. Ford. Kosztolányi Dezső. In Roland Barthes: *S/Z*. Osiris, Budapest, 1997. 275-319.
12. BÁN Zsófia: *Desire and De-description. Words and Images of Postmodernism in the Late Poetry of William Carlos Williams*. Rodopi, Amsterdam – Atlanta, 1999.

13. BARTHES, Roland: A régi retorika. (Emlékeztető). Ford. Szigeti Csaba. In *Az irodalom elméletei III.* Szerk. Thomka Beáta. Pécs, Jelenkor, 1997. 69-178.
14. BARTHES, Roland: L'effet de réel. In *Littérature et réalité.* Szerk. Gérard Genette és Tzvetan Todorov. Paris, Seuil, 1982. 81-91.
15. BARTHES, Roland: *S/Z.* Paris, Seuil, 1970.
16. BARTHES, Roland: *S/Z.* Ford. Mahler Zoltán. Osiris, Budapest, 1997.
17. BARTHES, Roland: *Világoskamra.* Ford. Ferch Magda. Európa, Budapest, 2000.
18. BECKER, Andrew Sprague: *The Shield of Achilles and the Poetics of Ekphrasis.* Rowman & Littlefield, London, 1995.
19. BELTING, Hans: *A művészettörténet vége.* Ford. Teller Katalin. Atlantisz, Budapest, 2006.
20. BIAŁOSTOCKI, Jan: Ikonográfia. Ford. Rác Margit. In *Az ikonológia elmélete.* Szerk. Pál József. Ikonológia és Műértelmezés sorozat, 1. kötet. JATEPress, Szeged, 1997. 227-253.
21. BOEHM, Gottfried: A képleírás. Ford. Rózsahegyi Edit. In *Narratívák I. Képleírás. Képi elbeszélés.* 19-37.
22. BOEHM, Gottfried: A nyelven túl? Megjegyzések a képek logikájához. In *A kép a médiaművészet korában.* 25-42.
23. BOLTER, Jay David: Ekphraszisz, virtuális valóság és az írás jövője. Ford. Krommer Balázs. In *Helikon* 2004/3. 349-366.
24. BREDEKAMP, Horst: Az *iconic turn* ismertetőjegyei és igényei. In *A kép a médiaművészet korában.* 11-25.

25. BROOKS, Cleanth: Keats erdei történetmondója. Ford. Vámosi Pál. In *A modern irodalomtudomány kialakulása*. Szerk. Bókay Antal – Vilcsek Béla. Osiris, Budapest, 2001. 391-401.
26. BRUHN, Siglind: A Concert of Paintings: „Musical Ekphrasis” in the Twentieth Century. In *Poetics Today*. 2001/3. 551-605.
27. BRUHN, Siglind: *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting*. Pendragon Press, Hillsdale, New York, 2000.
28. BUNN, James: Circle and Sequence in the Conjectural Lyric. In *New Literary History* 1973/1. 511-526.
29. BURWICK, Frederick: Ekphrasis and the Mimetic Crisis of Romanticism. In *Icons – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*. 78-105.
30. CARRIER, David: Ekphrasis and Interpretation: Two Modes of Art History Writing. In *British Journal of Aesthetics* 1987/4. 20-32.
31. CHASE, Cynthia: Arcot adni a névnek. De Man figurái. Ford. Vástyán Rita és Z. Kovács Zoltán. In *Pompeji* 1997/2-3. 108-148.
32. CHATMAN, Seymour: Amire a regény képes, de a film nem (és fordítva). Ford. Sággy Miklós. In *Vizuális és irodalmi narráció. Szöveggyűjtemény*. szabadbolcseszlet.elte.hu/szabadbolcseszlet/mediatar/vir/szoveggyujtemeny/chatman/index.html (Hozzáférés: 2007-10-31)
33. COMPAGNON, Antoine: *Az elmélet démona. Irodalom és józan ész*. Ford. Jeney Éva. Kalligram, Pozsony, 2006.
34. DANTO, Arthur C.: *A közhely színeváltozása. Művészetfilozófia*. Ford. Sajó Sándor. Enciklopédia, Budapest, 2003.

35. DÁNÉL Mónika: Szöveg és kép viszonyában. Az intermedialitás szerepe két orosz hasonmás történetben [Gogol: Az arckép és Dosztojevszkij: A hasonmás]. In *Képtárvitelek. Tanulmányok az intermedialitás tárgyköréből*. 125-145.
36. DA VINCI, Leonardo: *A festészetéről*. Ford. Gulyás Dénes. Corvina, Budapest, 1967.
37. DE MAN, Paul: Az önéletrajz mint arcrongálás. Ford. Fogarasi György. In *Pompeji* 1997/2-3. 93-108.
38. DE MAN, Paul: Roland Barthes és a strukturalizmus határai. Ford. Gulyás Péter. In *Helikon* 2006/1-2. 28-40.
39. DIXON HUNT, John: Shakespeare és a 'paragone': *Athéni Timon*. Ford. Novák György. In *A reneszánsz szimbolizmus*. 35-55.
40. DUBOIS, Page: *History, Rhetorical Description and the Epic. From Homer to Spenser*. D. S. Brewer – Biblio, Cambridge, 1982.
41. EDWARDS, Mark W.: *The Iliad. A Commentary*. Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
42. ELSNER, Jaś: Seeing and Saying: A Psychoanalytic Account of Ekphrasis. In *Helios* 2004/1-2. 157-186.
43. ELSNER, Jaś: The Genres of Ekphrasis. In *Ramus* 2002/1-2. 1-18.
44. FORT, Bernadette: Ekphrasis as Art Criticism: Diderot and Fragonard's „Coresus and Callirhoe”. In *Icons – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*. 58-78.
45. FOUCAULT, Michel: *A szavak és a dolgok*. Ford. Romhányi Török Gábor. Osiris, Budapest, 2000.
46. GENETTE, Gérard: *Metalepszis. Az alakzattól a fikcióig*. Ford. Z. Varga Zoltán. Kalligram, Pozsony, 2006.

47. HAGSTRUM, Jean H.: *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. The University of Chicago Press, Chicago & London, 1958.
48. HAMON, Philippe: *La description littéraire: de l'antiquité à Roland Barthes*. Seuil, Paris, 1991.
49. HEFFERNAN, James A. W.: Ekphrasis and Representation. In *New Literary History* 1991/1. 297-316.
50. HEFFERNAN, James A. W.: *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. The University of Chicago Press, Chicago and London, 1993.
51. HEFFERNAN, James A. W.: Speaking for Pictures: the Rhetoric of Art Criticism. In *Word & Image* 1999/1. 19-40.
52. HERNÁDI Mária: Nemes Nagy Ágnes képleíró prózaversei. In *modern – magyar – irodalom – történet*. Szerk. Kolozsi Orsolya – Urbanik Tímea. Tiszatáj Könyvek, Szeged, 2006. 36-51.
53. HÓDOSY Annamária: Tükör-kép-más-képp. In Hódosy Annamária – Kiss Attila Atilla: *Remix*. Ictus és JATE Irodalomelmélet Csoport, Szeged, 1996. 180-201.
54. HOLLANDER, John: The Poetics of *Ekphrasis*. In *Word & Image Conference Proceedings* 1988/4. 209-217.
55. HOMÉROSZ: *Íliász. Odüsszeia. Homéroszi költemények*. Ford. Devecseri Gábor. Magyar Helikon, Budapest, 1960.
56. *Icons – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Szerk. Peter Wagner. Walter de Gruyter, Berlin-New York, 1996.
57. IMDAHL, Max: *Giotto. Arénafreskók. Ikonográfia – Ikonológia – Ikonika*. Ford. Kerekes Amália. Kijarat, Budapest, 2003.

58. JOHNSON, Barbara: A kritikai különbözőség: BartheS/BalZac. Ford. Hegyi Pál. In *Helikon* 1994/1-2. 140-149.
59. KELLER, Lynn: Poems Living with Paintings: Cole Swensen's Ekphrastic Try. In *Contemporary Literature* 2005/2. 176-213.
60. *Képtvitelek. Tanulmányok az intermedialitás tárgyköréből.* Szerk. Pethő Ágnes. Scientia, Kolozsvár, 2002.
61. KIBÉDI VARGA Áron: A realizmus alakzatai (Zeuxisztól Warholig). Ford. Házas Nikoletta. In *Az irodalom elméletei IV.* Szerk. Thomka Beáta. Jelenkor, Pécs, 1997. 131-149.
62. KIBÉDI VARGA Áron: A szó-és-kép viszonyok leírásának ismérvei. Ford. Somlyó Bálint. In *Kép – Fenomén – Valóság.* Szerk. Bacsó Béla. Kijárat, Budapest, 1997. 300-321.
63. KRIEGER, Murray: Ekphrasis and the Still Movement of Poetry; or *Laokoön* Revisited. In *The Poet as Critic.* Szerk. Frederick P. W. McDowell. Northwestern University Press, Evanston, 1967. 3-26. Függelékként In Uő.: *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign.* 263-289.
64. KRIEGER, Murray: *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign.* The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1992.
65. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: *Metapoétika. Önprezentáció és nyelvszemlélet a modern költészetben.* Kalligram, Budapest – Pozsony, 2007.
66. LESSING, Gotthold Ephraim: *Laokoón. Hamburgi dramaturgia.* Ford. Vajda György Mihály és Tímár Ilona. Fekete Sas Kiadó, Budapest, 1999.
67. MACDONALD, Raymond A.: Review Essay (On Murray Krieger: Ekphrasis). In *Word & Image* 1993/1. 81-86.

68. MATTESSICH, Stefan: Ekphrasis, Escape and Thomas Pynchon's *The Crying of Lot 49*. In *Postmodern Culture* 1998/3. <http://www.iath.virginia.edu/pmc/text-only/issue.598/8.3mattessich.txt> (Hozzáférés: 2008-02-10)
69. McLUHAN, Marshall: *A Gutenberg-galaxis. (A tipográfiai ember létrejötte)*. Ford. Kristó Nagy István. Trezor, Budapest, 2001.
70. McLUHAN, Marshall: *Understanding Media. The Extensions of Man*. Routledge, London & New York, 2003 [1964].
71. MEEK, Richard: Ekphrasis in *The Rape of Lucrece* and *The Winter's Tale*. In *Studies in English Literature 1500-1900*. 2006/2. 389-414.
72. MEGYASZAI Kinga: Hipotipózis és képleírás Heinrich von Kleist Friedrich von Homburg herceg című drámájában. In *Képtvitelek. Tanulmányok az intermedialitás tárgyköréből*. 145-165.
73. MENKE, Bettine: Ki beszél? A beszélő én alakzata a retorika történetében. Ford. Török Ervin. In *Figurák. Retorikai füzetek I.* Szerk. Füzi Izabella. Gondolat – Pompeji, Budapest – Szeged, 2004. 87-119.
74. MILIÁN Orsolya: Az arckép reprezentációs csapdái (Ekphraszisz és descriptio). In *Alföld* 2004/10. 86-95.; kötetben: Egy híres mozgó kép. In *Serta Pacifica. Tanulmányok Fried István 70. születésnapjára*. Szerk. Ármeán Otília – Kürtösi Katalin – Odorics Ferenc – Szörényi László. Pompeji, Szeged, 2004. 93-101.
75. MILIÁN Orsolya: „... mit rádiózik ki” egy kép. In *Literatura* 2005/2. 228-240.
76. MILIÁN Orsolya: Verbális és vizuális összeütközései a *Hajnali háztetők*-ben. In *Tiszatáj* 2008/9. 84-92.
77. MITCHELL, Thomas W. J.: Az ekphraszisz és a Másik. Ford. Milián Orsolya. In *A képek politikája. W. J. T. Mitchell válogatott írásai*. Szerk. Szőnyi György Endre – Szauter Dóra. Ikonológia és Műértelmezés sorozat, 13. kötet. JATEPress, Szeged, 2008. 193-223.

78. MITCHELL, Thomas W. J.: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. University of Chicago Press, Chicago, 1994.
79. MITCHELL, Thomas W. J.: Spatial Form in Literature: Toward a General Theory. In *Critical Inquiry* 1980/5. 539-567.
80. MONTANDON, Alain: Écritures de l'image chez Théophile Gautier. In *Icons – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*. 105-121.
81. MÜLLER, Heiner: *Képleírás*. József Attila Kör – Jelenkor, Budapest – Pécs, 1997.
82. *Narratívák 1. Képleírás. Képi elbeszélés*. Szerk. Thomka Beáta. Kijárat, Budapest, 1998.
83. NIMIS, Steve: Memory and Description in the Ancient Novel. In *Arethusa* 1998/1. 99-122.
84. OROSZ Magdolna: „A nyelv elégtelensége”. Képleírás a német romantikában. In *Jelenkor* 2004/7-8. 765-779.
85. PANOFSKY, Erwin: *A jelentés a vizuális művészetekben*. Ford. Tellér Gyula. Gondolat, Budapest, 1984.
86. PETERNÁK Miklós: Médiatörténeti és művészeti motívumok a magyar irodalomban. Az irodalom mint a médiaarcheológia forrása. In *Kép – írás – művészet. Tanulmányok a 19-20. századi magyar képzőművészet és irodalom kapcsolatáról*. Szerk. Kékesi Zoltán és Peternák Miklós. Ráció, Budapest, 2006. 69-141.
87. PETHŐ Ágnes: *Múzsák tükre. Az intermedialitás és az önreflexió poétikája a filmben*. Pro-Print, Csíkszereda, 2003.
88. PRENDERGAST, Monica: *Ekphrasis and Inquiry: Artful Writing on Art-based Topics in Educational Research*.
http://www.ierg.net/confs/2004/Proceedings/Prendergast_Monica.pdf (Hozzáférés: 2007-10-31)

89. QUINN, Kelly A.: Ecphrasis and Reading Practices in Elizabethan Narrative Verse. In *Studies in English Literature 1500-1900*. 2004/1. 19-35.
90. RONK, Martha: Locating the Visual in *As You Like It*. In *Shakespeare Quarterly* 2001/2. 255-276.
91. RÜBBERDT, Irene: A szöveg félrelépései. A versek multi- és intermedialitásáról. In *Szöveg – tér – kép. Írások Géczy János műveiről*. Szerk. H. Nagy Péter. Orpheusz, Budapest, 2001. 44-58.
92. SÁNDOR Katalin: Közelítések a médiumköziség kérdéseihez I. In *Iskolakultúra* 2006/1. 17-37.
93. SÁNDOR Katalin: Közelítések a médiumköziség kérdéseihez 2. In *Iskolakultúra* 2006/2. 65-75.
94. SCOTT, Grant F.: Shelley, Medusa and the Perils of Ekphrasis. In *The Romantic Imagination. Literature and Art in England and Germany*. Szerk. Frederick Burwick – Jürgen Klein. Rodopi, Amsterdam – Atlanta, GA, 1996. 315-335.
95. SCOTT, Grant F.: *The Sculpted Word. Keats, Ekphrasis and the Visual Arts*. University Press of New England, Hanover and London, 1994.
96. SEBESTYÉN Rita: Hét kapu vára. Aiszkhülosz *Heten Thébai ellen* című darabjának térkezelése. In *Ókor* 2004/4. 13-20.
97. SPITZER, Leo: The „Ode on a Grecian Urn”, or Content vs. Metagrammar. In *Essays on English and American Literature*. Szerk. Anna Hatcher. Princeton University Press, Princeton – New Jersey, 1968 [1962]. 67-98.
98. STEINER, Wendy: Narrativitás a festészetben. Ford. Milián Orsolya. In *Vizuális és irodalmi narráció. Szöveggyűjtemény. szabadbolcseszettelte.hu/szabadbolcseszett/mediatar/vir/szoveggyujtemeny/steiner/index.html* (Hozzáférés: 2007-10-31)

99. STEINER, Wendy: *Pictures of Romance. Form against Context in Painting and Literature*. The University of Chicago Press, Chicago and London, 1988.
100. STEINER, Wendy: *The Colors of Rhetoric. Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*. The University of Chicago Press, Chicago and London, 1982.
101. STOICHITA, Victor I.: Egy félkegyelmű Svájcban: képleírás Dosztojevszkijnél. Ford. Kovács Tímea. In *Narratívák 1. Képleírás. Képi elbeszélés*. 59-75.
102. SZABÓ G. Zoltán – SZÖRÉNYI László: *Kis Magyar Retorika*. Helikon, Budapest, 1997.
103. SZAJBÉLY Mihály: *Intermediális randevúk a 19. században*. Pannónia Könyvek-sorozat 3. kötet. Pro Pannonia Kiadói Alapítvány, Pécs, 2008.
104. SZŐNYI György Endre: *Pictura & Scriptura. Hagyományalapú kulturális reprezentációk huszadik századi elméletei*. Ikonológia és Műértelmezés sorozat, 10. kötet. JATEPress, Szeged, 2004.
105. SZŐNYI György Endre: Ut pictura poesis. Rövid poétikatörténeti vázlat. In *Allegro con brio. Írások Zemplényi Ferenc 60. születésnapjára*. Szerk. Bánki Éva – Tóth Tünde. Palimpszeszt, Budapest, 2002. 282-292.
106. SZŐNYI György Endre: Vizuális elemek Shakespeare művészetében (A „kép vadászattól” az ikonológiáig). In *A reneszánsz szimbolizmus*. 67-91.
107. TAR Ibolya: Az ekphrasis túlnő önmagán (Catullus c. 64). In *Szó és kép. A művészi kifejezés szemiotikája és ikonográfiája*. Szerk. Kiss Attila Atilla – Szőnyi György Endre. Ikonológia és Műértelmezés sorozat 9. kötet, JATEPress, Szeged, 2003. 71-81.

108. TOLVA, John: *The Heresy of Hypertext: Fear and Anxiety in the Late Age of Print*. <http://www.ascentstage.com/papers/heresy.html> (Hozzáférés: 2008-11-20)
109. TÖRÖK Ervin: *Az eltört korsó példája*. Két alakzat. In *Filológiai Közlöny* 2005/1-2. 65-81.
110. VARGA Tünde: *Képtelen képzelet: Kép és képzelőerő az ekphraszisz trópusában*. In *(Tév)eszmék bűvölete*. Szerk. Jeney Éva – Szegedy-Maszák Mihály. Akadémiai Kiadó, Budapest, 2004. 11-37.
111. *Vizuális és irodalmi narráció. Szöveggyűjtemény*. Szerk. Füzi Izabella. szabadbolcseszet.-elte.hu/szabadbolcseszet/mediatar/vir/szoveggyujtemeny.html (Hozzáférés: 2007-10-31)
112. WAGNER, Peter: *Introduction: Ekphrasis, Iconotexts and Intermediality – the State(s) of the Art(s)*. In *Icons – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*. 1-43.
113. WEBB, Ruth: *Ekphrasis Ancient and Modern: The Invention of a Genre*. In *Word & Image* 1999/15. 7-18.
114. WELLEK, René – WARREN, Austin: *Az irodalom elmélete*. Ford. Szili József. Osiris, Budapest, 2002.
115. WILLCOCK, Malcolm M.: *The Iliad of Homer*. Szerk. és a bevezető tanulmányt írta Malcolm M. Willcock. MacMillan Education, Basingstoke & London, 1984.