

Az ekphraszisz és a művészet halála

1. Bevezetés

Egyre inkább eltávolodunk magunktól a fizikális tárgytól, noha hosszú évszázadokon keresztül nem tudtuk mellőzni őket, ha kapcsolatba szerettünk volna lépni velük. Ma már különféle médiumokon keresztül is eljuthatunk olyan tárgyakhoz – esetünkben műalkotásokhoz –, amelyeket nem volna olyan nagy probléma akár meglátogatni is. Míg a 18. század közepén, a múzeumi kultúra születésekor, s e születést mintegy előkészítendő, Winckelmann leszögezte, hogy a teljes értékű befogadáshoz személyesen kell találkozni magával a műalkotással (*autopszia*), úgy a ma embere, bár még mindig a múzeumi kultúra idejében él, hajlamos megelégedni a műtárgy bármilyen minőségű megjelenítésével, legyen az akár csak egy róla készült fotó vagy egy könyvismertető. Napjaink átlagos turistája jobban tud örülni egy szimulákrumként működő, *Mona Lisa*-reprodukciót ábrázoló képeslapnak, mint annak, hogy pár órán át tartó várakozás után közvetlen közelségből megtekintse az eredetit. Azon felül, hogy ha végül mégis időnkét és pénzünket szánjuk az eredeti felkeresésére, az előzetes ismeretek gyakran fűlnak csalódásba, minden esetben szolgálnak egyféle benyomással, amely a későbbiekben nagyban meghatározza az eredetihez fűződő viszonyunkat. Valóban, ez az előzetesség is egy interpretációt hoz létre – azonban nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy nem a műalkotását, hanem a műalkotást leíró opus-ét, legyen az irodalmi (leírás vagy ismertető) vagy képzőművészeti (fotó vagy reprodukció). Ennek problémája olyan kérdésekhez vezet bennünket, mint: jogosultak vagyunk-e azt állítani, hogy a leírás ismerete által esztétikailag ismerjük az adott műalkotást is, illetve meddig mehet el a leírás a mű értelmezését illetően.

Munkánkban az említett hordozók vagy médiumok ösével, az ekphraszisszal kívánunk foglalkozni. Választásunk azért esett kizárólagosan irodalmi műfajra, tehát a verbális interpretációra, mivel esetében egyféle érzékelési módosulásról – vagy módosításról – beszélhetünk. A képi megjelenítést egyértelműen vizuális befogadásra szánták. Azonban azáltal, hogy ezt az élményt a leírás szerzője verbálisan fogalmazza meg, ennek befogadója más kódok révén fér hozzá az adott alkotáshoz, így feltételezzük, hogy ebből kifolyólag hamis képet is kap róla. Elsősorban azért hamisat, mivel a nyelvi megjelenítés időben kiterjedő, így képtelen az összbenyomást úgy átadni, mint ahogyan azt a kép szimultán megteheti, másodsorban pedig kénytelen az író interpretációs folyamatán keresztül dramatizálni a látottakat. Azt pedig semmi sem bizonyítja, hogy ez

a dramatizáció mindenkinél ugyanabban a sorrendben, vagy ugyanolyan módon megy végbe. Itt lelhető fel a probléma, ami munkánkat ösztönözte.

2. Az ekphraszisz

Tisztázzuk magunkban, mit is értünk e részünkről csak nemrég megismert és mai napig is talán feleslegesnek tűnő „retorikai szakágon,” illetve „irodalmi műfajon”, a képleírason vagy ekphrasziszon. Kiindulásképp az *Esztétikai ABC* a következő megoldással szolgál:

„ekphraszisz, hipotipózis, diatipózis, evidencia, demonstráció, illusztráció, deskripció: a szónoklat része; személyek, tárgyak, tájak vagy időszakok szemléletes leírása.”¹

Bár e definícióban nem szerepelnek festészeti alkotások, a retorikai meghatározást mégis könnyen rájuk vonatkoztathatjuk. Vegyünk egy festményt, amelyről egy bizonyos személy leírást ad. Nem elemzi, csak szemléletesen elmondja, mit látunk rajta, Gottfried Boehm szerint mindezt úgy, hogy „láthatóvá teszi a láthatatlant”² - rávezet a megoldásra, a kép lényegi értelmére. A tiszta művészetek teóriáját pártolók miatt az ilyen képleírás megszűnt periférikus történeti anyag, illetve retorikai gyakorlat lenni. A kép és a szó egymástól való elhatárolásával - amely korántsem egyedülálló az utóbbi évszázadokban, gondoljunk csak a közelebbi rokonok, pl. a színház és a film vagy a festmény és a fotográfia viszonyára – a képleírás központi ismeretkritikai problémává lett.

A képleírás görög (ekphraszisz) és későbbi latin (descriptio) elődei közt máris különbség lelhető fel. A descriptio hamarosan olyan sok jelentéssel ruházódott fel, hogy a nyelv (filozófiai jellegű) problémáival inkább foglalkozó ekphraszisz kevesebb figyelemhez jutván, nem tudatosíthatta a nyelvfüggőség jelenlétét.

Azonban mit nevezhetünk még képleírásnak? A hasonló nevű irodalmi műfajon kívül nem bír a leírás funkciójával a kép egy szerves része is? A paratextus, tehát a műalkotás körül található segédszövegek egészére, és különösen a kép címére gondolunk. Névadás alkalmával a művész mondhatni determinálja művének befogadási jövőjét. „A kép első, névként történő olvasásával – a látvány egésze tárul fel és nyer megelőlegezést,”³ egy szóval máris befolyásolja a további hozzáállást és irányítja a tekintetet. Azáltal, hogy a festő címet ad a képének, feltételezhetjük, hogy művéhez konkrét befogadói

¹ *Esztétikai ABC*, szerk. Csibra István és Szerdahelyi István, Kossuth Könyvkiadó, 1978.

² Gottfried Boehm: „A képleírás” in: *Narratívák 1*, Kijárat kiadó, Budapest, 1998.

³ Louis Marin: *A fenséges Poussin*. Kijárat Kiadó, Budapest, 2009

hozzaállást szán, tehát a műalkotás feladatául rója, hogy üzenetét közvetítse, annak révén, hogy egyfajta leírást is ad róla.

Bár munkánk szempontjából nem elsődleges, röviden mégis kitérnénk arra a problémára, ami azon műalkotások esetében lép fel, amelyek címe helyén vagy helyett az áll, „Cím nélkül”. Ilyen esetekben több okból találhatjuk ezt a felíratot a kép alatt: vagy elveszett az idő folyamán a festmény eredeti címe, vagy a szerző önként hagyta cím nélkül, nyitottá téve ezzel többféle interpretáció számára, vagy a kép címe: „Cím nélkül”. Mindhárom eset külön értelmezési irányt implicál. Azonban felmerül bennünk a kérdés, hogy vajon nem mellékes-e szempontunkból a „címnélküliség” eredete. A paratextus adott, így ennek ismeretében kénytelenek vagyunk aszerint értelmezni, értékelni a műalkotást.

Ami a paratextust illeti, nem csak a kép címe járulhat hozzá annak értelmezéséhez. Az olyan adatok, mint a megfestés dátuma, a műfaj (pl. tájkép, portré vagy csendélet) mind-mind meghatározzák azt, ami később a szabad befogadást kizárja.

Mit értünk azonban szabad vagy tiszta befogadáson? Egy fenomenológiai értelemben vett első rápillantásból eredő benyomásösszeg leképződését. A képnek azon vizsgálatát, amit nem zavar meg semmiféle leírás, legyen az akár csak a mű címe is. Max Imdahl *Ikonika*⁴ című munkájában kiegészíti Panofsky elméletét (*preikonográfiai, ikonográfiai és ikonológiai* szintek megkülönböztetése) egy új szinttel, amit *ikonikus* szintnek nevez. Ezen a szinten a kép egy olyan szemlélete valósul meg, amely „magában foglalja a képen láttatott reflexióját, valamint a csak képileg szemléltethető reflexióját egyaránt”.⁵ Ez kizárja a kép narratív olvasatát, ami Imdahl szerint szükségszerűen szét is rombolná a kép értelemegészét.⁶ Munkánk szempontjából ez azért lényeges, mert a képleírás mint írott mű kénytelen-kelletlen rászorul bizonyos szelektálásra, illetve rendszerezésre – itt arra gondolunk, hogy az írás mint térben (és ezáltal olvasói szempontból időben is) kiterjedő műfaj kényszeresen szukcesszív. Aligha vitatható, hogy az interpretátornak szüksége van közvetítő közegre, amely elsősorban a nyelv. A szavakra lehatárolt nyelvvel viszont – amire Boehm is kitér - nem tudja megragadni a kép lényegét. Azzal, hogy a festmény egyes elemeit vagy hatásait előbb említi, másokat pedig későbbre

⁴ Max Imdahl: *Ikonika – Képek és szemlélésük* in: *Kép, fenomén, valóság*, Kijarat Kiadó, Budapest, 1997

⁵ U. o. 260.

⁶ U. o. 260.

hagy, nem állíthatjuk-e azt, hogy ezzel minősít is? Tézisünk tehát: a képleírás minden esetben kizárólagos interpretáció is egyben.

3. A befogadóra háruló munka

Munkánkban a hangsúlyt nem magára a műalkotásra és nem is az alkotóra, hanem a befogadóra és annak a mű létrehozásában játszott szerepére kívánjuk fektetni. A tanulmányegész szempontjából azért tartjuk fontosnak e témakör hosszabb taglalását, mert ki kívánjuk hangsúlyozni az interpretáció elengedhetetlen voltát a műalkotás létrejöttében, kerek egészzé tételében. Az alkotás folyamata átítatott a közönség egyáltalában vett létének feltételével. Ha a művészt nem érdekelné, hogy alkotását ki látja, vagy látják-e egyáltalán, feltehetőleg nem is alkotna. Hogy az alkotás betölthesse a neki szánt rendeltetést, elkerülhetetlenül értelmezői közegbe kell kerülnie.

Azonban a befogadás minőségét több dolog befolyásolhatja: a történelmi és kulturális kontextus, az általános recepció és nem utolsósorban: maga a befogadó. Ha szem előtt tartjuk az egyes befogadót mint személyt, a mű lecsapódását olyan semmiségeknek tűnő dolgok manipulálhatják, mint a befogadó általános hangulata, ami sokkal kisebb – de nézőpontunkból mégis fontosabb – dolgokon múlhat, mint a kultúra vagy a kor, amiben él. Bacsó Béla szerint többek között Gadamerhez köthető az a fordulat, amely értelmében „az érzékelés, a műreceptio ... az individuális világképtől függő interpretáció.”⁷ És mi az a viszony, ami ennél személyesebb a mű és a mű nézője közt? Erre a személyességre és fontosságára kívánjuk felhívni a figyelmet. Individuum est ineffabile. Mielőtt rátérnénk, hogy az ekphraszisz miben sérti meg ezt a személyes viszonyt, érintjük a befogadásesztétika Panofsky-val kezdődő elméleti vonalát, valamint kitérünk egy festő, Nicolas Poussin levelezésében fellelhető vizsgálódási folyamatelméletre is.

Műalkotások recepciója kapcsán többféle elmélet létezik arra vonatkozólag, hogy milyen fázisokon kell keresztülmennie a befogadónak e műalkotások teljes érvényű megismeréséhez, illetve egyáltalában hányféleképpen tekinthetünk rájuk. Ha festményekről – vagy általánosságban képzőművészetekről – van szó, nem hagyható ki ezek tanulmányozásából Ervin Panofsky alapműve, az *Ikonográfia és ikonológia*:

⁷ Bacsó Béla: „A megértés művészete és a művészet megértése” in: *A megértés művészete – a művészet megértése*, Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1989, 11. old.

bevezetés a reneszánsz művészet tanulmányozásába,⁸ amely a műalkotás három lépésben való feltárulását elemzi a szerző: fenoménértelmi, irodalmi tudásbeli és „lényegi” értelemben. *Preikonográfiai* szintnek veendő az első lépés, ahol figurák és dolgok fenomén szintű felismeréséről beszélhetünk, valamint a képi kontextusbeli szerepről és viszonyról. A második, név szerint *ikonográfiai* szint annyiban tér el ettől, hogy esetében már szükségünk van olyan előzetes tudásra, amely segítségével azonosítani tudunk olyan használatos allegóriákat, amelyek mint „megszemélyesítések és/vagy szimbólumok”⁹ kombinációiként ismeretesek (Panofsky példájával élve itt ismerjük fel Szent Bertalant a kezében kést tartó férfi alakjában). A végső, *ikonológiai* szint eléréséhez tágabb tudásra van szükségünk: feltétel bizonyos művészettörténeti előismeret, hogy észrevegyünk olyan korra és korstílusra jellemző változásokat, mint például a négyszögletes kompozíciót felváltó háromszögű kompozíciót, és így el tudjuk helyezni az adott műalkotást korának és az egész művészettörténet kontextusában.

Mint már említettük, Max Imdahl *Ikonika – Képek és szemlélésük*¹⁰ című tanulmányában kritikával illeti ezt a felosztást, annyiban, hogy véleménye szerint Panofsky megfelelkezik a szemlélés egy lényegi aspektusáról, amely a képnek e szinten nyelvileg meg-nem-ragadhatóságát foglalja magában, valamint kitér arra is, hogy előde művében csupán az illusztráló és figurális műalkotásokra koncentrált. Az Imdahl által bevezetett *ikonikus* szemléletmód a befogadót olyan mértékű szabadsággal ruházza fel, amit csak az emberi képzelőerő bevonása jelenthet. Azáltal, hogy az ilyen minőségű megismerést bár szavakba önthetjük, de az ikonikus értelmet nem pótolhatja a narratív leírás, ez a szabadság egyben személyességet is jelent. Egy kép narratív leírásához azonban (akár szóban történik, akár papíron) mindenképpen nyelvre van szükség. Ha elfogadjuk a nyelv hatalmáról szóló elméletet, muszáj belátnunk, hogy egy képleírás alkalmával mind a kép, mind az olvasó erőszaknak van kitéve. Itt meg kell említenünk, hogy nem pártoltunk a tiszta művészetek támogatóihoz, mégis úgy hisszük, ha egy mű vizuális befogadásra szorul, azt elsősorban nem szavakkal kell megragadni.

Létezik a vizsgálódás aspektusainak egy időben távolabbi rendszerezése, ami Nicolas Poussin nevéhez kötődik. Az alapján a levél alapján, amelyet Poussin 1639. április 28-

⁸ Erwin Panofsky: „Ikonográfia és ikonológia: bevezetés a reneszánsz művészet tanulmányozásába” in: *A jelentés a vizuális művészetekben*, ELTE BTK Művészettörténeti Intézet, Budapest, 2011

⁹ Erwin Panofsky: „Ikonográfia és ikonológia: bevezetés a reneszánsz művészet tanulmányozásába” in: *A jelentés a vizuális művészetekben*, ELTE BTK Művészettörténeti Intézet, Budapest, 2011

¹⁰ Max Imdahl: „Ikonika – Képek és szemlélésük” in: *Kép, fenomén, valóság*, Kijarat Kiadó, Budapest, 1997

án írt megrendelőjéhez, Chantelouhoz, Louis Marin *A fenséges Poussin*¹¹ című tanulmánykötetében szintén három szintbe sűríti a szemlélés fázisait. Az elsőt a tekintet által bejárt útként tapasztaljuk, ami annyiban hasonlít Panofsky preikonográfiai szemléletéhez, hogy itt is részleteiben tárul fel előttünk a festmény, azonban tekintetünket a keret és a perspektíva már irányítja („a képét ... kereteztesse be, mivel ez szükséges a szem sugarainak összefogásához”¹²). Ez indukálja és ezen alapszik a következő aspektus, melynek során a festményt olvasható szöveggé alakítja a befogadó. Marin a kép olvashatóságán azt érti, hogy jeleit megértjük, és kinyilvánítjuk összetartozásukat. A vizsgálódás utolsó szakaszát a gyönyörködés jellemzi, ami magában foglalja a „kép interpretációjának, vagyis legmagasabb szintű olvashatóságának lehetőségét”.¹³ Ebben az a feltételezés is benne foglaltatik, hogy egy művészeti alkotásban való elmerülés és gyönyörködés csak akkor valósulhat meg, ha azt a befogadó időben el tudja helyezni, valamint jeleit meg tudja fejteni, képes azokat megfelelően vonatkoztatni. Nem tudjuk nem észrevenni, hogy ez Panofsky *ikonológiai* szintjéhez hasonlatos – és ez által magával vonja Imdahl bírálatait is, minthogy a rendszer kihagyja a befogadás azon rétegét, amely csak a befogadóé, és amely szavakkal nem írható le, valamint a Marin-Poussin kettős esetében is csupán illusztráló műalkotásról esik szó.

Minden bizonnyal állíthatjuk, hogy amennyiben írott szöveg – esetünkben a Kivonulás könyve – ábrázolásáról beszélünk egy festmény kapcsán, amilyen voltaképpen Poussin *Mannaesője* is, nem csupán a cím, de az egész nyugati keresztény hagyomány és tudattár irányítja tekintetünket, határozza meg és – legfőképpen – segíti befogadói álláspontunk kijelölését.

Mi a helyzet azonban olyan műalkotások esetében, ahol nem támaszkodhatunk arra az előzetes tudásra, amiről Panofsky ikonográfiai szintje szól? Ha a másik végletehez ugrunk, akkor azt kell mondanunk, hogy absztrakt vagy nonfiguratív festmények esetében ikonográfiailag leginkább csak arra gondolhatunk, hogy a huszadik századból valók. Mivel a festőművészet ezen ága olyan formákkal dolgozik, amelyek leírásához szükségszerűen a saját – és ezáltal személyes – érzéki benyomásokat írhatjuk csak le, a festményt szavakkal megragadni kívánó befogadó kénytelen olyan költői nyelvezettel

¹¹ Louis Marin: *A fenséges Poussin*. Kijarat Kiadó, Budapest, 2009

¹² Poussin levele Chantelouhoz (1639. április 28.) in: Louis Marin: *A fenséges Poussin*. Kijarat Kiadó, Budapest, 2009 181. old.

¹³ Louis Marin: *A fenséges Poussin*. Kijarat Kiadó, Budapest, 2009 24. old.

dolgozni, mint különféle érzelmeket kiváltó elemek, használva a kontrasztokat is: heves, szertelen festékpacákat összefogó szigorú, maszatos vonalak. (Jackson Pollock: Kék árbocok, 1952.)

4. Vizualitás és verbalitás: az ekphraszisz és a befogadó— a művészet halála?

Rá kell térnünk arra, amit az ekphraszisz problematikájaként határozunk meg. Mindenekelőtt hadd tisztázzuk le, hogy munkánkban a *művészet haláláról* szóló értekezés nem a hegeli felfogásban értendő, amely szerint a művészet a továbbiakban képtelen valóban újat való teremteni, nem kötődik az ember lényegi erőihez. E dolgozat a művészet halálát inkább megvalósulásának akadályoztatásában látja. Ilyen értelemben tehát arról fogunk szólni, hogyan gördít előzetes akadályt az ekphraszisz a műalkotás megvalósulása elé a befogadás szempontjából.

Mint már említettük, a képleírás írott műfaji lényegéből ered szelektív jellege. Bár nem általánosan elfogadott, legalább akkora hitközösségnek örvend az az elmélet, miszerint a festmény képes szimultán felfedni önmagát, mint az, hogy festmény esetében is létrejön bizonyos narratív jellegű sorrend, ami alapján a szemünk A pontból B-be jut. Az utóbbi elmélet értelmében feltételezhetjük, hogy a mű szerzője, tehát a festő, ennek tudatában olyan eszközökkel él, amivel irányíthatja a befogadók tekintetét. Ebből kifolyólag kijelenthető, hogy létezhet egy tökéletes interpretáció, amennyiben ez az irányítás elég ügyes, és így minden szemlélő ugyanúgy értelmezi az adott képet. Kénytelenek vagyunk azonban elemzésünkben nagyobb teret szánni az első elmélet további taglalására, ugyanis, ha egy vizuális befogadásra szánt műalkotás képes a szimultán megjelenítésre, ha a befogadó egyben is tudja látni az egész képet, nem csupán részek összességeként, amely részeket külön-külön be kell járnia, akkor ezt a festményt – ha csak a szimultaneitás és az időben kiterjedtség különbségére gondolunk is – verbálisan képtelenség megragadni és reprezentálni. Ha elfogadjuk Imdahl *ikonikus*, a csak képileg szemléltethetőről való elméletét, úgy szükséges ezt belátnunk. Azt a belső képet, amelyet egy festmény idéz fel vagy hoz létre a befogadóban, olyan privát kapcsolat jellemzi, ami kizárja azt a radikalitást, amit a szavakkal történő leírás időbelisége okoz.

El is értünk a lényegi problémához: a vizualitás és verbalitás közötti különbséghez, azok feltételezett megfeleltethetőségéhez. Ahogyan azt Bernadette Fort *Ekphrasis as Art Criticism: Diderot and Fragonard's „Coresus and Callirhoe”*¹⁴ című tanulmányában kijelenti, két különböző szemiotikai rendszerről van szó. A nyelv mint elvont rendszer,

¹⁴ Bernadette Fort: „Ekphrasis as Art Criticism: Diderot and Fragonard's „Coresus and Callirhoe” in: *Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*, edited by Peter Wagner, Walter de Gruyter & Co., Berlin, 1996 58. old.

ahogyan azt Saussure leszögezte, transzcendentálja az egyéni felfogást, így túlmutat az egyéni használaton. Azon elméletek szerint, amelyek alapján a gondolat gyorsabb, mint a nyelv, így előbb kirajzolódhat egy kép az ember fejében, amihez bizonyos érzelmi töltetek is társulnak, és amiket nyelvvel rekonstruálni tovább tartana, feltételezhető, hogy az imdahlí *ikonikai* aspektus megléte bizonyítható. A nyelv ilyen értelembeli hátramaradottságára igyekszik felhívni a figyelmet Michael Baxandall is, amikor leszögezi, hogy a nyelv szemiotikailag nem elég jól felszerelt egy adott kép átírásához, mivel az egy *általánosító eszköz*.¹⁵ E miatt az általánosítótság miatt értjük meg egymást, tudunk kommunikálni, azonban ezzel le kell mondanunk a személyes kapcsolatról ember és tárgy, valamint annak neve között. A saussure-i értelemben vett nyelvi önkényesség velejárója, hogy egy tárgyhöz egy adott fogalmat társítunk névként, és nem mást, így gátoltak vagyunk a vizuális információ szabad nyelvi rekonstruálását illetően.

Mármint, ha a nyelv nem tudja elérni a vizuális élmény adekvát kifejezését, beszélhetünk-e az ekphrasziszról úgy, mint ami nem hallgat el vagy helyez át egyes képi elemeket? Marin szavaival élve ugyanis, a „leírás akkor válik olvasattá, amikor egyes jegyeket elhallgat, eltüntet vagy áthelyez.”¹⁶ Vajon melyik az a leírás, amely képes szavakkal rekonstruálni a kép minden elemét – azokat is, amelyek az elvárt interpretáció szempontjából talán nem lényegesek, mégis szervesen kapcsolódnak a képhez?

Mi történik tehát, ha a potenciális befogadó előbb ismerkedik meg az ekphraszisszal, és csak utána a benne taglalt műalkotással? Az író által használt, elengedhetetlenül időben kiterjedő és szukcesszív nyelv olvasása következtében a befogadóban is létrejön egyfajta, a képhez kötődő, alternatív helyes sorrend a szemlélést, a megismerést illetően. Az olvasó kénytelen behódolni az író által felállított egymásutániságnak, a festmény pedig megfosztódik a későbbi potenciális prezentáció lehetőségétől. Azt is mondhatnánk, hogy a kép válik a képleírás reprezentációjává.

A kép minél hübb leírásának kísérletére Boehm a találó szó segítségét hívja. Ez a kép anyagiasságán túlmenő, esszenciáját megragadó leírása, amely így „elmondja, mi van, ... és hogyan hat a kép, visszanyúl a tényállásra és a képre jellemző érvényre juttatási

¹⁵ Bernadette Fort: „Ekphrasis as Art Criticism: Diderot and Fragonard's „Coresus and Callirhoe” in: *Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*, edited by Peter Wagner, Walter de Gruyter & Co., Berlin, 1996 59. old.

¹⁶ Louis Marin: *A fenséges Poussin*. Kijarat Kiadó, Budapest, 2009 38-39. old.

formára is.”¹⁷ Azonban nem tudunk attól eltekinteni, hogy amennyiben a szerző a kép hatásáról is beszél, belevonja írásába személyének egy olyan személyes részét, amely miatt a leírás nem maradhat többé objektív. Boehm mégis a képleírások feladatának tartja, hogy „átívelést hozzanak létre a tények és az affektusok között,”¹⁸ mindezt az olyan kontrasztok, mint vihar a tengeren / a halász nyugalma, az éj sötétsége / az angyali fény stb. használatával. Fel kell ismernünk, hogy az ilyen nyelvezet már nem egyszerűen egy leírás, hanem betör a szépirodalom területére. Ezzel el is érkeztünk az ekphraszisz egy bizonyos szempontból, az első olvasat számára elfogadhatóbb formájához.

¹⁷ Gottfried Boehm: A képleírás in: Narratívák 1., Kijárat kiadó, Budapest, 1998.

¹⁸ U. o.

5. (Kép)leíró költészet: Baudelaire: *Tasso a börtönben* – E. Delacroix festménye

A továbbiakban arról kívánjuk folytatni az elmélkedést, vajon létezik-e olyan képleírás, amely interpretáció ugyan, de ez 'elnézhető'. Szándékosan nem olyan példát választottunk, amely epikai mű, ezáltal hasonló narrativitással bír, mint az eddig értelmezett ekphraszisz, inkább a líra felé fordultunk. Charles Baudelaire *Tasso a börtönben* című versét olvasva, amelyet Eugène Delacroix *Tasso az örültekházában* című festménye ihletett, felfedezhetünk benne olyan momentumokat, amelyek a költő képértelmezését viselik magukon, mint a „költő nézi, méri / az örvény lépcsőjét, mely a lelkét igézi”¹⁹, amely részletben a *költő* értelmezhető általánosításként, mint a költők általában, vonatkoztatható Tassóra magára is, de önreflexióként is megállja a helyét. Az utóbbi értelemben Tassót is Baudelaire alteregójaként interpretálhatjuk mint „szörnyű, dögletes börtönbe zárt zseni.” Még egyértelműbbé teszi az azonosítást az utolsó versszak:

„Tasso, ki ráeszmél zárkája iszonyára,
a te jelképed, óh lélek, te álmodó,
akit négy fala közt összetör a Való!”

Mindezek mellett felhívja magára a figyelmet a cím részleges megváltoztatása is. Tasso az örültekházából (*Le Tasse à l'Hôpital Sainte-Anne de Ferrare*) átkerült a börtönbe (*El Tasso en prisión*), tehát arra következtethetünk, hogy Baudelaire a tébolydában inkább csak a bezártságot, az elkerítettséget és a hozzáférhetetlenséget látja vagy tartja fontosnak, nem az örületet mint az odakerülés okát. A többi rab vagy elmebajos bekeríti, falat képez közte és a világ között, bezárva őt saját Valójába. Így Baudelaire már nem csak Tassóban látja saját lelkét, hanem azt maga a cella szimbolizálja.

Azt kívánjuk kihangsúlyozni, hogy amíg Delacroix festménye csupán Tasso portréja, Baudelaire versén keresztül megtette azt saját, vagy akár a mindenkori költők portréjának. Verse szándékosan értelmezi is a képet. Kérdésünk tehát, hogy mi érvényesíti a költészetben megfogalmazott képleírást, mitől más ez, mint az ekphraszisz műfaja.

A válasz véleményünk szerint a lírában, avagy tágabban a szépirodalmiságban lelhető fel. Mint már említettük, fontos a leírás szerzőjének kiléte. „A jó költők csodálatos

¹⁹ Szabó Lőrinc fordítása

művészetüket nagy igyekezettel fordították arra, hogy a szavakat versbe rendezzék, és a verslábakat a nyelvhasználathoz idomítsák. Vergilius eposzában pontosan betartotta őket, mert versének tónusát mindenkor oly művészien igazította a beszédmódhoz, hogy az ember a szóhangzás nyomán magukat az ábrázolt dolgokat véli a szeme előtt lebegni...”²⁰ Ők azok, akik képesek a szavakat képileg láttatni, valamint mögöttes töltettel felruházni azokat. Az olyan leíró költészet, amely tárgyaül egy létező műalkotást tesz meg és használja azt úgy, hogy az a festményről is szóljon, de másról is egyben. „Az utánzat mintegy másik természetet kap.”²¹ Ez az ekphraszisz azon formája, amelynél ’elnézhető’ az értelmezés bevonása, mivel így már valami másról, egy új műalkotásról beszélünk.

A szépirodalmiságba átforduló képleírason kívül találhatunk egy más megközelítésből elemzett metamorfózist is, ami kötődik ahhoz a tételhez, amit a kép mint a képleírás reprezentációja foglal magában. Jay David Bolter *Ekphraszisz, virtuális valóság és az írás jövője*²² című munkájában, amelyben felhívja a figyelmet korunk egy fontos problémájára, vagyis az írásbeliség, azon belül is a nyomtatás, az írás anyagi megjelenését fenyegető veszélyre, kitér egy számunkra, e dolgozat szempontjából fontos tényre, a szövegek képiségére is. Az olvasás kiváltotta vizualitás véleménye szerint – ahogyan korábban Boehmnél is láthattuk – leginkább a metaforák használatával érhető el, amit Bolter szerint az *USA Today* ki is használ: olyan szalagcímeket használnak, mint „Füstbement dohányrészevények” vagy „A Mercedes lejtmenetbe kapcsolt.”²³ Bolter úgy gondolja, hogy a „képi megjelentés segíti a szövegklisé abban, hogy meggyőzze a nézőt, illetve olvasót.”²⁴ Bár mindez távolinak tűnhet az eddig tárgyaltaktól, felhívánk a figyelmet annak fontosságára, amit Bolter ezzel állít. Az ekphraszisz jelentése valóban megváltozott, mára az „újság multimedializálódásának”²⁵ eszközévé vált. Korábban, mint említettük, a szöveg feladata volt a képek magyarázata – ez mára a visszájába fordult át: a képek hivatottak megmagyarázni a szöveget, kicsit ahhoz hasonlóan, ahogyan azt a legtöbb

²⁰ Poussin levele Chantelouhoz (1647. november 24.) in: Louis Marin: *A fenséges Poussin*. Kijarat Kiadó, Budapest, 2009 185. old.

²¹ Winckelmann: „Megjegyzések a műalkotások szemléléséről” in: *Művészeti íráások*. Helikon, 1978. 65. old.

²² Jay David Bolter: „Ekphraszisz, virtuális valóság és az írás jövője” in: *Helikon*, 2004/3

²³ U. o. 355.

²⁴ U. o. 355.

²⁵ U. o. 359.

gyermekkönyvben láthatjuk, és ahogyan a festmény kénytelen megmagyarázni a képleírást annak elolvasása után.

Amennyiben elfogadjuk azon elméleteket, amelyek szerint a műalkotás – és ezzel egyetemben a művészet mint olyan – akkor válik műalkotássá, ha végigmegy azon az úton, aminek fő állomásai a produkció (a művész), valamint a recepció (a befogadó), nem sérti-e meg ezt a folyamatot a (hipotetikus) előzetesen befogadott ekphraszisz (és vele az író befogadói magatartása), amennyiben megfosztja a képet a prezentáció lehetőségétől? Nem mondható-e így el, hogy a műalkotás célja (önmaga prezentációja) kudarcba fullad? Ebben az értelemben beszélhetünk a műalkotás, avagy a művészet haláláról, ami e szempontbeli gyilkosa az ekphraszisz.

6. Az értelmezési lehetőségek problematikussága

Az eddig említettek fényében azt kell megvizsgálnunk, lehetséges-e az a szabad vagy tiszta befogadás, amelyről a dolgozat elején szoltunk, tehát megvalósulhat-e egy olyan befogadói hozzáállás, amely mentes mindenféle interpretációtól. E helyütt Bacsó Béla *A megértés művészete – a művészet megértése* című tanulmánykötetének egyes fejezeteit kívánjuk feldolgozni.

Az ízlés vonatkozásában az esztétikai diskurzusban olyasfajta metamorfózis figyelhető meg, amely mind a műalkotások, mind a velük kapcsolatos másolatok illetve értelmezési kísérletek tekintetében jelentős. „A műalkotás egzisztencia-alapját korábban a *sensus communis* világa biztosította, míg az autonóm-modern művészet léte egyedül a *sensus privatus álláspontjához* kötődik.”²⁶ Már nem beszélhetünk jó ízlésről és ennek értelmében egyetlen helyes interpretációról. Mindez megerősít bennünket abban az elképzelésben, amelyet eddig képviseltünk. Azonban kikerülhetetlen az az igen népszerű problémafelvetés, miszerint így nyerhetünk-e „általános érvényű, szisztematikus összefüggéseket a művészetelmélet számára,”²⁷ és ha igen, hogyan.

Bacsó Béla Schlegelre támaszkodva arra a meghatározásra jut, hogy „az esztétikának, hogy elkerülje ... azt, hogy most az ízlés normativitásába essék, elemeznie kell az anyag, a tárgy helyzetét is.”²⁸ A vizuális befogadásra szánt műalkotásoknál maradva azt kell látnunk, hogy akár múzeumban vagy galériában látjuk az adott festményt, akár reprodukciójával találkozunk, csupán fizikai helye máris olyan előzetes értelmezési keretet teremt, amelyet a befogadó nem képes figyelmen kívül hagyni. Az esetleges kurátor, vagy a véletlen, amely kijelöli a kép alkalmi helyét, megfeleltethető annak a képleírónak, akinek értelmezési jogosultságát eddig megkérdőjeleztük. Amennyiben tehát nem valósulhat meg az ideális szabad befogadás, úgy teret kell hagynunk bármely interpretációnak vagy akár utánzatnak is – tehát immár nem csak a verbális interpretációkról van szó.

Azonban nem csak a műtárgy és annak helye határozza meg jelentését. „Mivel a szép tárgy nem egyedül egzisztál, hanem kozmikus összefüggésben; mivel a felvevő

²⁶ Bacsó Béla: „A megértés művészete és a művészet megértése” in: *A megértés művészete – a művészet megértése*, Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1989, 11. old.

²⁷ U. o. 16. old.

²⁸ U. o. 15. old.

szubjektum ezt nem egyedül fogja fel, hanem más tárgyak végtelen sokaságában,”²⁹ úgy a recepció minősége is hozzájárul annak értelmezhetőségéhez és potenciális befogadói szabadságához. Itt visszacseng a befogadó kontextusának és előzetes ismeretének fontossága, amelyet a korábbiakban már említettünk. Egy adott műalkotás mindenki számára más műalkotás, „az ízlés ösztársadalmi egysége helyébe (pedig) egy kritikai-receptív kvalitásérzék lép.”³⁰

Schlegel véleménye szerint úgy lehetünk képesek helyesen szemlélni egy műtárgyat, amennyiben kihasználunk két, egy objektív, valamint egy szubjektív segédeszközt. Az objektív tekintet értelmében a tárgyat *izolálni* kell minden egyébtől, így értelemszerűen a már ismert alkotásoktól, tehát az adott festményről írott esetleges képleírástól is, a szubjektív segédeszköz pedig a befogadó összureceptivitásának *koncentrálása*.³¹ Ezek segítségével a recepció képes lesz a műalkotást mindinkább abba a kontextusba belehelyezni, amibe azt az alkotó intencionálta.

Mindezt persze megnehezíti minden olyan tényező, amely értelmezési közegbe helyezi a művet, és amely befogadói helyzetfelvételre kényszeríti a befogadót. „A néző-pont fogalmából következik, hogy a személyeknek, akik egy dolgot különböző néző-pontból néznek, különböző képzetük kell, hogy legyen a dologról.”³² Azonban felmerül a kiállított műalkotáshoz járuló perspektivikus szabadság lehetőségének kérdésessége, ugyanúgy, ahogyan az az ekphraszisszal kapcsolatban is felmerült már. A narratív képleírás hasonlóképpen erőszakolja ki a recepciót, mint bármely más utánpótlás vagy kontextus, amely az adott műtárgyhoz tartozik.

A tökéletes értelem eszméjét immáron félretéve, és elfogadva a rész-értelmek igazságérvényét, a művészetelmélet részéről továbbra is fennáll az igény ezek szelektálására. Bacsó Béla szerint erre kínál egy lehetséges megoldást Chladenius azon elmélete, amely megkülönbözteti a *sensus literalis*-t a *sensus spiritualis*-tól. Amíg az előbbi értelmében az interpretáció azon formájáról beszélhetünk, amely a közvetlen értelemátadást célozza meg, az utóbbiban „nyert értelem éppen a megértés szubjektív *nézőpontja* következtében”³³ a műalkotáshoz járuló nézőpont avagy perspektivikus

²⁹ U. o. 15. old.

³⁰ U. o. 16. old.

³¹ U. o. 15. old.

³² Chladenius-t idézi Bacsó Béla, u. o. 17. old.

³³ U. o. 18. old.

tekintet egy formája. Ez utóbbihoz kívánjuk sorolni a már taglalt képleíró verseket, mint közvetett-allegorikus értelemátadó médiumokat.

7. Befejezés

Munkánk célja az ekphrasziszról szóló elméletek kiegészítése egy újabb és radikálisabb hozzáállással. Azt vehetjük észre, hogy Winckelmanntól – vagy inkább az ekphrasziszt retorikai eszközként használó szofistáktól – kezdődően a képleírás műfaja egyfajta érvényességi válságot mutat hitelességét és célját tekintve egyaránt. A hallgatóság a felmondott szöveget vagy beszédet azoknak a szövegbeli képeknek a segítségével érthette meg könnyebben, amelyek a képleírás műfajában igencsak megkérdőjeleződtek a műre vonatkozásuk tekintetében.

A dolgozat első felében amellettt érveltünk, hogy a képleírás elsődleges befogadása esetén a recepció megfosztódik attól a szabadságtól, amelyet az imdahli ikonikus szemléletmód fejt ki legjobban. Ehhez hívtuk még segítségül Louis Marin elméletét, amelyet Poussin leveleiből dolgoz ki.

A képleírások egy ilyen szempont szerinti elfogadhatóbb változatát véltük felfedezni a képleíró költészet alkotásaiban, valamint azok allegorikus voltából következő, önálló műalkotás értelmű valójukban. Erre bizonyítékként Chladenius elméletét fejtettük ki Bacsó Béla tolmácsolásában.

Azonban nem tekinthetünk el annak jelenvalóságától, hogy az olyan interpretációk, amilyen a képleírás is, a művészet ösztökéi lehetnek alkotói és befogadói szempontból egyaránt. Ilyen értelemben az ekphraszisz a művészetről való diskurzusnak nem csak fontos példája, de kiemelkedő történelmi dokumentuma is. Segítségével érthetjük meg az előző időszakok művészetfelfogását, ahhoz való hozzáállását, így téve magunkat nyitottá egy tágabb művészettörténeti kitekintés irányában.

Szakirodalom és idézett művek:

Bacsó Béla: *A megértés művészete – a művészet megértése*, Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1989

Boehm, Gottfried: „A képleírás” in: *Narratívák 1*, Kijarat kiadó, Budapest, 1998.

Bolter, Jay David: „Ekphraszisz, virtuális valóság és az írás jövője” in: *Helikon*, 2004/3

Csibra István és Szerdahelyi István (szerk.): *Esztétikai ABC*, Kossuth Könyvkiadó, 1978.

Fort, Bernadette: „Ekphrasis as Art Criticism: Diderot and Fragonard’s „Coresus and Callirhoe” in: *Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*, edited by Peter Wagner, Walter de Gruyter & Co., Berlin, 1996

Imdahl, Max: „Ikonika – Képek és szemlélésük” in: *Kép, fenomén, valóság*, Kijarat Kiadó, Budapest, 1997

Marin, Louis: *A fenséges Poussin*. Kijarat Kiadó, Budapest, 2009

Panofsky, Erwin: „Ikonográfia és ikonológia: bevezetés a reneszánsz művészet tanulmányozásába” in: *A jelentés a vizuális művészetekben*, ELTE BTK Művészettörténeti Intézet, Budapest, 2011

Winckelmann: „Megjegyzések a műalkotások szemléléséről” in: *Művészeti írások*. Helikon, 1978