

**Sándor Katalin***Babeş-Bolyai Tudományegyetem*

## Közelítések a médiumköziség kérdéseihez I.

*Az átlépés az, ami forró.  
(Németh Gábor)*

*Az intermedialitás (a továbbiakban médiumköziségként is említjük) és a kapcsolódó fogalmak, illetve az ezeket megképző diszkurzusok elméleti reflexióinak átfogóbb körüljárása azért lehet fontos, mert ezek használati kontextusai és lehetőségei a különböző kulturális reprezentációk vonatkozásában igencsak eltérőek, már-már parttalanok, s a legkülönfélébb elméleti paradigmák számára is kisajátíthatóak.*

A kárcsak az intertextualitást, az intermedialitást is gyakran túl kézenfekvő terminusként használják, evidenciaként kezelik, anélkül, hogy kérdéssé tennék mint a médiumköziség sajátos működésmódját, médiumok, diszkurzusok egymáson átvágó, nyomhagyó, különbségképző munkáját. A médiumköziség igen szétterjedő fogalomkörének reflexióját tanulmányunkban a képversek retorikájával és különböző képvers-olvasatokkal kapcsolatban előálló kérdések felől fogalmazzuk meg. Ezt megelőzően (a teljesség igénye nélkül) utalni fogunk a szöveg és kép viszonyainak néhány olyan történeti alakzatára, amelyek egyrészt azért fontosak, mert maguk az intermedialitás-elméletek, az ikonológiák, a szöveg és kép metadiszkurzusai hivatkoznak rá (olykor expliciten is) a maguk folyton újra elbeszélte előtörténeteként. Másrészt a vizuális költészet-ről való beszédnek is egyfajta látens tropológiai emlékezeteként, ideológiájaként működnek, s víruszerű lappangó metaforákként terjedhetnek szét a metanyelvben. (1) Így utalni fogunk az ut pictura poesis, ut poesis pictura hagyományára, amely Szimonidészhez, de e formában főként Horatius nevéhez kapcsolható, és a művészetek közeledésének, hasonlóságának, összehasonlíthatóságának elvén (a 18. században már-már imperatívuszán) alapszik. A ’festészet olyan, mint a költészet és a költészet, olyan, mint a festészet’ – vagyis a nyelvben, az irodalomban lehetséges, sőt kívánatos az érzéki, festői hatásokra, leírásokra való törekvés, a kép pedig alkalmas a narrációra, az allegorizálásra, a történelem reprezentációjára. A reneszánsz paragone (’összehasonlítás’), a Leonardo da Vinci óta a művészetek rivalizálásának, elsőbbségért való harcának alakzata ezzel szemben a művészetek összevetésekor éppen adottként feltüntetett különbségek megkonstruálásában érdekelt: így egyes művészetek azért lehetnek másoknál magasabb rendűek, mert olyasvalamire képesek, amire a riválisuk nem. Érinteni fogjuk ugyanakkor azt a hatásetztikai kérdésekből indított, de annál jóval komplexebb ideológiát működtető lessingi kísérletet is, amely a művészeteket terrénumokként, szuverén területekként elgondolva próbálja elhatárolni, különtartani.

A szó és kép viszonyairól való beszéd látens tropológiájának részleges szemléje után, a magukat multi- vagy intermedialitás-kutatásnak feltüntető elméleti diszkurzusok reflexiójakor feltűnhet, hogy egyes perspektívák megelőgszenek a multimédialitás megállapításával, leírhatóvá vagy tipologizálhatóvá „szelídítésével”. Ezek a szemléletek biztonsá-

gosabbnak tünnek, hiszen képesek az általuk preformált modellhez igazítani s így stabilizálni, tipizálni a képszövegek zavarkeltően hibrid retorikáját. Ily módon az esetleges kérdések, problémák még kibomlásuk előtt elvarródnak, ez viszont kétségessé teheti e közéletismódok produktivitását.

A köztes létmódra, a hibriditásra, az egyes médiumok identitását, tisztaságát eltörlő, felfüggesztő médiumközi folyamatokra, diszkurzív-mediális határsértésekre, transzfigurációkra érzékeny és valóban termékeny perspektíváknak pedig éppen azok bizonyulnak, amelyekből a médiumköziség elméleti és terminológiai megragadhatósága mind egyre kérdésesnek bizonyul, problémaként áll elő. Ez azzal a felismeréssel is együtt jár, hogy az intermedialitás mint médiumok közötti konfiguráció, ezeket felülíró, különbségképző folyamat nem sajátítható ki egy mesterkóddal, nem igazítható egy előzetesen adott elméleti modellbe, kategóriába. Így a képszövegek nem egyszerűen ellenállnak a terminusokkal, kategóriákkal való rögzítésnek, hanem ők maguk is beleír(ód)nak a teoretikus, az értelmezői beszédbe, kikezdik a kép és a szöveg diszciplínáinak elkerítettségét, megbillentik a retoricitástól sosem mentes metanyelvet, s így folyamatosan ennek keresését, vágyát tartják ébren. E szöveg és kép között zajló folyamatok felé nyitó közéletismódok így vállalják annak kalandját, hogy a

---

*A képszövegek nem egyszerűen ellenállnak a terminusokkal, kategóriákkal való rögzítésnek, hanem ők maguk is beleír(ód)nak a teoretikus, az értelmezői beszédbe, kikezdik a kép és a szöveg diszciplínáinak elkerítettségét, megbillentik a retoricitástól sosem mentes metanyelvet, s így folyamatosan ennek keresését, vágyát tartják ébren. E szöveg és kép között zajló folyamatok felé nyitó közéletismódok így vállalják annak kalandját, hogy a képszövegek visszaírnak.*

---

képszövegek visszaírnak. Hogy – amint azt *Mitchell*nél láthatjuk – a hibriditásról beszélő elmélet akár saját hibridizálódásával is szembesülhet. (1994, 82.)

#### **Intermedialitás: kutatási perspektíva, elméleti „készenlét”?**

„Intermedialitát ist 'in” – írja *Joachim Paech* egyik tanulmányában (1998, 14.), vagyis az intermedialitás képben van, aktuális, sőt mondhatni divatos, és szó szerint benn(e) van a kommunikáció-, médium- és művészetelméleti gondolkodásban és kutatásban. Hozzátehetnénk, hogy a művészet- és médiumköziség problémája jó ideje, már az antikvitás óta van napirenden, hiszen a művészetek elvi összehasonlíthatóságának vagy szükségszerű elválasztásának a gondolata mindig valamiféle implicit vagy explicit médiumtudatosság, látens médiumelmélet működését is feltételezte.

Az intermedialitást mint elméleti kérdést és diszkurzív gyakorlatot nyilván az is előkészítette, hogy a *McLuhan* utáni médiumelméleti gondolkodásban a kultúra szövegeinek, reprezentációinak mediális hordozóit már nem e szövegektől független, leválasztható materiális közegnek tekintik, hanem olyan mediális feltételeknek, melyek maguk is beleír(ód)nak a szövegprodukciónak és -repciónak a folyamatába. A humántudományokban az 1970-es, vagy akár nyolcvanas évekig domináns szövegalapú paradigma, mely a világ olvashatóságát, illetve a vizsgált jelenségek szövegszerű modellálhatóságát posztulálta, újragondolhatóvá válik azokból az elméleti premisszákból, melyekben a medialitás mint a diszkurzus konstitutív beírása/beíródása tételeződik, a diszkurzus pedig a jelrögzítés történetileg változó feljegyzési technológiáinak is függvénye. Így *Friedrich Kittler* (1995) nyomán (2) azt mondhatjuk, hogy a kézírásos, tipográfiai és poszt-tipográfiai kultúrákban az írás nem egyszerűen rögzítése egy medialitás nélküli vagy előtti tartalomnak, hanem olyan történetileg leírható bejegyzési technológia, amely maga is konstruálja azt, ami általa egyáltalán feljegyezhetővé válik. Nem véletlen, hogy a vizuális költészet egy-

re gyakrabban válik a multimedialitás- és/vagy intermedialitás-kutatások referenciapont-jává, hiszen a képszövegek olyan mediális hibridekként képződnek meg, melyek megke-rülhetetlenül kérdezhetnek rá a kultúra szövegeinek konstitutív mediális feltételeire, a szöveg- és jelrögzítés technológiáira, tradícióira, a nyelv és a kép relációinak történeti alakzataira, illetve arra a köztes spáciumra, amelyben a mediális/diszkurzív átfedések és különbségek figurálódnak.

A „minden média kevert média” mitchelli újra-bejelentése (1994, 95.) után, illetve a kulturális reprezentációk, folyamatok, események mediális kevertségére való teoretikus rákérdezés számos kísérletét követően is jó néhány kérdőjel marad a médiumközi vi-szonylétról való beszédben. A legszembevetőbb talán az, hogy mennyiben lehet sikeres a különböző diszkurzív-mediális átmeneteket, vegyületeket verbálisan reprezentálni, min-dig tudatosítva az átfordítás, a retoricitástól sosem mentes metanyelv elrö, eltérítő műkö-déseit. Vagy hogy a viszonyképződésről, ennek folytonos elmozdulásairól való beszédnek mennyire sikerül viszonyban tartania a különböző médiumokat, és mennyiben nem fordul át ez a beszéd a kevert médiumokat egy analitikusabb leírás által mégiscsak szétszedő, pusztá egymásmellettségüket felleltározó metadiszkurzussá? Így nem ritka az olykor exp-licitté is tett teoretikus óvatosság arra nézvést, hogy lehetséges-e egyáltalán nyelvileg rep-rezentálni az intermedialitás képződmények hatásesztétikáját, retorikai működéseit, vagy – ahogyan arra *Pethő Ágnes* (2003, 46.) is rákérdez a mozgókép intermedialitása kapcsán – vajon a nyelvi diszkurzus a köztes létmód közvetítésére kitermelt trópusaival nem csupán saját határainak kijelölésére, majd ezek meghaladási kísérletére képes-e?

Ezért a szkeptikusabb pozíciókból nem is igazán képződik meg valamiféle élesen ki-metszett, kész elméleti konstrukció, mely az intermedialitás globális magyarázatának igényével vagy modelljével lépne fel – hasonlóan a szemiotika néhány kísérletéhez, melyekben egy jelstruktúra mintájára konceptualizálódhatott a kutatás jelszerűvé értelme-zett tárgyköre. A *Jürgen E. Müller*-i intermedialitás például nem lezárt tudományos pa-radigmaként tünteti fel magát, hanem inkább történetileg és elméletileg megalapozott ku-tatási perspektívaként, lehetőségként, mely a bahtyini dialóguselvét és a kristevai inter-textualitást médiaelméleti kontextusba helyezi (*Müller*, 1998, 31–32.; *Rübbert*, 2001, 46.). *Hans Ulrich Gumbrecht* is mintegy siet elhárítani azt az előfeltevést vagy ígéretet, hogy az intermedialitás terminológiai-teoretikus használatára rákérdező írásában elsőpró elméleti eredményekkel állna elő. Írása sokkal inkább invitáció egy elméleti attitűdre, amely nem egyszerűen felcseréli a szöveg alapú paradigmát egy médium alapú paradig-mára (2003), hanem a jelentés és a materialitás dimenziói közötti viszonyt oszcilláció-ként és feszültségként (vagyis nem egyszerű komplementaritásként) problematizálja. Ugyanakkor az intermedialitás és/vagy a multimedialitás nem hogy csak itt van („benn van”, divatban van), hanem gyakran meglehetősen dagályos, túl kéznél levő, üres termi-nusként van itt: „nagy szóként” – ahogy Gumbrecht írja. Arra, hogy miként tehető ez a túl „nagy szó” jelentővé, jelentéssé, a gumbrecht-i javaslat az, hogy a nagyon általános ál-lítások intellektuális stílusáról át kellene váltani egy „türelmes, történeti és empirikus ku-tatás kultúrájára” (2003).

Azok a kevésbé szkeptikus intermedialitás-elméletek, amelyek mégis vállalkoznak a médiumközi viszonyok rendszerbe foglalására, terminológiai és tipológiai stabilizálásá-ra, nemegyszer ismerik (fel) a mediális hibridek kitüremkedését a taxonómia érdekében létrehozott kategóriákon. Amint a későbbiekben látni fogjuk, az ilyen kísérletek, még ha csak lábjegyzetben elrejtve is (*Wolf*, 2002), de tartoznak saját érvényességük átmeneti felfüggesztésével éppen maguknak a taxonómikus kategóriákkal nehezen befogható vi-szonyképződéseknek.

Amit a fent említett elméleti szövegek kínálnak, így tulajdonképpen nem „több” (de nem is kevesebb) egyfajta alternatív kutatási perspektívánál, beállítódásnál, készenlétnél, amely nem tart igényt valamiféle globális magyarázatra, modellszerűsége. Talán olykor

az is kihallható mindebből, hogy a közötliség modalitásaira, a mediális határátlépések „forráságára” való elméleti „érzékenységg” az avval való számolást is jelentheti, hogy a rések, törések be nem tömése, a diszkurzív-mediális különbségek el nem varrása, simítása (3) olykor magát az elméleti konstrukciót és metanyelvet billentheti meg. Közben azzal az apóriával is szembesül az értelmezés, hogy a diszkurzus, amelyből megszólal, lehetővé teszi és/de egyszersmind korlátozza beszédét: miközben a szöveg és kép közötti viszonyképződésekre, illetve a képszöveg hibriditására próbál reflektálni, a metanyelvben folyton újra is termeli azok szétválasztottságát, s így a képszövegben kénytelen a szövegről és képről beszélni. A „közökre” érzékeny beszédmód effektusa így nem annyira egy rögzíthető nomenklatúra, hanem inkább keresése („vágva”) a saját leíró-elíró retoricitásával szembesülő metanyelvnek, amelyen egy másik, nem (csak) verbális médium maradéktalanul lefordíthatatlan, különbségképző munkája nagy nyomot.

### Történetek a mondható és a látható viszonyairól

A szöveg és kép viszonyairól, az intermedialitás köztes tereiről való beszéd igen gyakran lehet egyfajta ismételt és különbségképző, noha nem mindig reflektált idézése a médiumközi viszonyokat valamilyen alakzatban, ideológiában, narratívában, allegóriában figuráló elméleti hagyományoknak. A kulturális reprezentációk diszkurzív-mediális határátlépéseinek, a művészetek mediális tisztaságának vagy éppen kevertségének gondolata olyan – a művészet- és irodalomtudományokban immár elhíresült – alakzatokban, történetekben (5) beszélődik el, mint a reneszánsz paragone-é, az antik és később a klaszszicista testvérműzsáké vagy a művészetközi ’határlezársóké’.

Az újabb intermedialitás-elméletek éppen ebben az impliciten már médiumelméleti tradícióban vélik felfedezni előzményeiket, előtörténeteiket, nyilván azok eltérő történeti-kulturális olvashatóságát (f)elismerve. Jürgen E. Müller szerint az intermedialitás mint poétikai és médiaelméleti fogalom olvashatósága mindig történetileg megalapozott, azonban a médiumelméleti kérdések feltérképezése a poétika- és esztétikatörténetben nem föltétlenül linearitást, rokonsági viszonyokat vagy történeti koherenciát hivatott biztosítani a fogalomnak (intermedialitás), hanem inkább a médiumközi viszonyok historiográfiájának további kutatását, újraértését szorgalmazná az intermedialitás szempontjából (1998, 32.). A mülleri történeti áttekintés olyan momentumokat ragad ki e hagyományából, mint az arisztotelészi poétika, melynek csak (tehetnének hozzá: történetileg értelmezhető s így korántsem téves) félreolvasása és az ezt konszolidáló recepciótörténete vezethetett a műfajok merev elhatárolásához vagy a poétika nyelvi-textuális aspektusának 19. és 20. századi fetiszálásához, hiszen az arisztotelészi perspektíva a műfajokat (mind a költészetet, mind a tragédiát) különböző médiumok összjátékaként képes felmutatni. A mülleri rövid historiográfia további szereplői keoszi Szimonidész, *Giordano Bruno* egy híres tételük (5) erejéig csupán, majd a felvilágosodás *Lessingje*, aki a 18. század második felének ut pictura poesis elvétől, s így a festészet uralmától, a leíró „körtől” kívánta megszabadítani a költészetet, határt húzva az időbeli és térbeli művészetek tereimiai között. Müller aztán a romantika bizonyos műveinek tendenciózus művészetközi vegyületeit mint esztétikai hatáspotenciált említi, eljutva a wagneri Gesamtkunstwerk (’összművészeti alkotás’) fogalmáig, mely hatásesztétikai perspektívából az „abszolút műalkotásban”, a „zenedrámban” feltételezi egy mély, érzelmi, eksztatikus esztétikai hatás lehetőségét. A film mediális hibriditására, majd a konkrét költészet és a videóművészet intermedialis hozzáférhetőségére reflektálva arra a következtetésre jut, hogy a régi médiatudományos perspektíva tarthatatlan, illetve, hogy nemcsak az avantgárd vagy a posztmodern, hanem a hagyományos médiumok és műfajok tisztasága is mint fikció, mint tudományos csinálmány felülvizsgálandó. Vagyis – fűzhetnének hozzá – ez a mediális tisztaság és a nem „szennyezett”, médiumspecifikus jegyek nem elsősorban

egy médium vagy egy műfaj esszenciális adottságai, hanem mindig valamilyen szemléletet fel- vagy elfedő elméleti konstrukciók.

A vizuális költészetet illetően éppen a művészetköziségről való beszéd e hagyományai, történetei, allegóriái felől kérdezhetünk rá például arra, hogy miként képződhetnek meg a szöveg és kép viszonyok metadiszkurzusaiban például a kalligramnak (mely szövegéből valamilyen felismerhető képi figurát konstruál) olyan trópusai, mint a csapda, a tautológia (Foucault, 1993, 144.), hogy miként lehet a képvers a róla való beszédben a hatalomként működő tudás egy alakzata (Mitchell, 1994, 70.), erőszakos (6) törekvés a „reprezentáció utópiájára” (Mitchell, 1994, 70.), vagy miként tételeződhet a szó és kép közti paragone végső eredményeként.

### *Egy kiazmus, egy verseny és egy határhúzás története*

Az antik irodalomban Szimonidész kiazmusában tükörszerű átfordulásként figurálódik a költészet és a festészet viszonya: a költészet beszélő festészet, a festészet néma költészet, azaz e művészetek eltérő eszköztárral, de képesek hasonló effektusokat produkálni. Csakhogy ebben a kiasztikus oppozícióban működő ideológiára érzékeny olvasás könnyen rámutathat a tükör görbeségére is: nincs ekvivalencia és nincs érték-semleges megkülönböztetés: a beszédben testet öltő logosz a poézis oldalára kerül, s a tükör másik oldalán a néma festészet marad, a költészeté marad a logossal való bírás, míg a festészet ettől megfosztatik: a néma pedig mindig kevesebb, fogyatékosabb, kirekesztettebb marad a beszélő vonatkozásában. W. J. T. Mitchell szerint egész hagyománya van a nyugati gondolkodásban a nyelv által elnémított kép gondolatának, mely a beszélő „én” és a néma Másik, a kiváltságos néző szubjektum és a kiszolgáltatott nézett objektum hatalmi viszonyát mint a tudás egy alakzatát képezi újra (vö. 1994, 161–162.). A tertium comparationis itt is a logosz, a nyelv, vagyis ennek megléte, illetve hiánya, mely elbillenti a látszólag semleges kiasztikus egyenlőséget a poézis javára, s a kép így egy artikulálatlanabb, diffúzabb reprezentációként, a nyelvi viszonylatában kevesebbként, valami hiányaként konceptualizálódhat. A testvérműzsák és az ut pictura poesis elvének, a művészetek látszólag békés, demokratikus közelítésének, hasonlóságának és összehasonlíthatóságának egyik első formulája így azt is láthatóvá teszi, hogy a művészetközi viszonyokról való szituált és sosem semleges nézőpontokhoz köthető teoretikus beszédben a művészetek közötti analógiákkal és különbözőségeikkel együtt ezek valamilyen értékhierarchiája is megképződhet.

A Leonardo da Vinci nevéhez fűződő reneszánsz paragone, ez az esztétikai, művészetelméleti és -történeti irodalomban igen elhíresült toposz, olyan versengésként, rivalizálásként tünteti fel a különböző művészetek viszonyait, melyben összeméretnek ezek (mediális) specifikumai, s a verseny logikájának megfelelően hierarchizálódnak. A felülkerekedő és alulmaradó művészetek specifikumait így mindig valamiféle normatív értékítéletek szabják meg. Leonardo a költészetrel szemben a festészet elsőbrendűsége mellett érvel, s ezzel a festészet művészetként való kanonizálását, a hét szabad művészet között biztosítandó helyének legitimációját kísérli meg. Az argumentáció ily módon abban is érdekelt, hogy a skolasztikus paradigma spekulatív, főként a logoszra és nem az érzéki verifikálhatóságra hagyatkozó ismeretelméletét megingassa, empiria által meg nem erősített „lármá”-nak (Leonardo, 1999, 98.) nevezze. Ez az argumentációs stratégia, melynek szüksége van a szembenálló Másik negatív példájának megkonstruálására, hogy saját támogatottjának erőneit előhívhassa, úgy írja át a poézis javára elbillenő szimonidészi formulát, hogy mindkét oldalon valaminek a hiányát, fogyatékoságát tüneti fel: „A festészet néma költészet, a költészet vak festészet.” (1999, 100.) A festészet kanonizációjának érdekei azt kívánják, hogy az érvelésben – a társadalmi kapcsolatok terének analógiájára s az érzékszervek koncipiálásának társadalmi-kulturális feltételezettségére alapozva – a látással bíró ember, még ha nem is hall, privilegizáltabb pozíciót élvez-

zen, mint a halló, de vak, s így kiszolgáltatottabb, ráadásul az igaz (mert empirikusan, érzékiileg igazolható) ismerettől is elzárt társa. A leonardo-i szöveg implicit médiumelmélet a festészet specifikumaként tünteti fel a kompozíció részeinek szimultaneitását, mely olyan más reneszánsz (tudományos igényű, művészeti) konstrukciók feltétele is, mint az isteni arányosság, a harmónia-elv és a centrális perspektíva. Ezek a leonardo-i argumentáció szerint a beszéd szekvencialitásában mind megsemmisülnének. (7) Így a látás az érzékek legnemesebbikeként konstruálódhat meg, a legalkalmasabb érzékszervként a természet hű (vagyis nem arbitrális és szekvenciális jelek általi) mediálására, sőt meghaladására, illetve az igaz ismeret megalkotására. (8) Nem nehéz felismerni ebben az argumentációban a normatív értékélő mozzanatot, amely egy meghatározott érdekeltségű beszédpozícióhoz kötött. Nem csak a festészet és a poézis, nem csak esztétikai kérdések, hanem két paradigma, két ismeretelmélet is egymásnak feszül a paragone alakzatában: a spekulatív-skolasztikus szemlélet és egy újabb, az empirikus, szenzoriális verifikálhatóságra alapozó ismeretelmélet koncepciója, mely a festészet szféráját is átrajzolja, és „tudománnyá” (9) teheti.

A paragone történeti alakzata kortárs ikonológiai diszkurzusok számára is újragondolhatóvá válik: W. J. T. Mitchell például nem annyira a testvérműzsák toposzával véli leírhatónak a verbális és vizuális jelek viszonyait, hanem inkább a jelek harcának az alakzatával, hiszen a nyelv és kép viszonyai folyton ellenállnak a semleges klasszifikációnak, és a köztük folyó rivalizálás sosem pusztán kétféle jel közötti verseny, hanem test és lélek, világ és tudat, természet és kultúra küzdelme is. (1986, 47–49.)

A vizuális költészetről való kritikai beszédben is nemegyszer feltűnhet a paragone egyfajta iterációja, átírata vagy látens metaforája, amelyben az egyik médium a másik általi uralhatóság, kisajátíthatóság, ellenőrizhetőség vonatkozásában tételeződik. *Keresztury Tibor* egyik recenziójában az experimentális költészet scripto-vizuális és fotóverseit „számunkra nem túl szimpatikus” irányzatként aposztrofálja, de mintegy megenyhül olyan képszövegekkel szemben, amelyekben a „vizuális szféra öncélúsodását” meggátolja „a szín, a fotó és a címbe foglalt fogalom finom hangulati egymásba játszása”. (*Keresztury*, 1985, 85.) A kép és a szöveg „finom egymásba játszása” Keresztury-nál valójában ezek egymásnak való megfeleltethetőségeként is olvasható, amikor a kép nem kisiklik vagy ellenáll a nyelvnek és fogalmi uralhatóságnak, hanem mintegy megadja magát annak a megnevezés aktusában – vagy legalábbis e megadás illúzióját kelti. S így az experimentális költészettel nem szimpatizáló perspektíva a nyelvet olyan kisajátító vagy akár domináló szerephez juttatja, mely a (dominánsan verbális) irodalmi kánon számára még ’megmentheti’ a marginális, kísérleti képszöveget. *Georges H. F. Longree* pedig a kalligram retorikájában expliciten is „represszív szerepet” (1976, 74.) jelöl ki a szöveg számára, mely a határozatlan, vázlatos, túldeterminált képpel szemben egyfajta tisztázó, tisztító, ellenőrző „szűrőként” működik, felfogja és kizárja a jelentések burjánzásából azt, amit a szöveg is megerősít. Vagyis e szemléletből a kalligram olvashatóságának egyik feltételévé éppen a kép nyelv általi fegyelmezése válna.

Ugyanakkor innen az is beláthatóvá válhat, hogy a paragone nem alkalmas arra, hogy olyan kauzális viszonyokba írjuk be, melyek a vizuális költészet és a textuális festészet bizonyos formációit a paragone „végső logikus következményeként” (*Kibédi*, 2000, 76.) tünteti fel. A paragone nem annyira egy műfaj-történeti kauzalitásról szól, hanem a művészetközi viszonyokat rivalizálásként, sőt gyakran társadalmilag konszolidált értékek, konstrukciók (nemiség, nemzetiség) körül szerveződő hatalmi, fegyelmező viszonyként megképző diszkurzusok figurája és egyszersmind szemlélete. A paragone nem műfajokat eredményez valamiféle logika mentén, hanem az egymással rivalizáló művészetek, médiumok, esetünkben a szó és kép különbségei semleges olvashatóságának, illetve ekvivalenciájának illuzórikusságára mutat rá, és nem csupán műfajok és művészetek között, hanem az egyes művek (például ekphraszisz, képversek) retorikáján belül is működik.

Kibédi Varga írásában a paragone nem csupán tematizálódik, hanem a kérdésfelvetésnek a szemléleteként is működik. A következőket írja a képversről: „...írók írják, ezért ikonikus külseje elég vázlatos marad: fekete-fehér rajz, könnyen követhető vonalak. Szerzője ritkán próbálja meg túllépni a hagyományos és banális ábrázolást”. (2000, 75.) A képvers tehát olyan versenybe állítódik, amelyet nem tud megnyerni: a festészet képeire vonatkoztatva maradhat a képvers „képe” „vázlatos”, „fekete-fehér”, „hagyományos”, „banális”. Kérdés azonban, hogy a képvers képisége valóban leválasztható-e ily módon a szövegről, amelynek mintegy látható figurája; „leírható-e” (ha egyáltalán leírható) kizárólag a festészettel való rivalizálás előfeltevése mentén, és a képnek ez a szövegről való lefejtése vajon nem éppen a képvers nyelvi-képi retorikájának azt a kevert-ségét számolja-e fel, amelyben a kép vázlatossága, banalitása a szöveg viszonylatában igencsak átértékelődhet. Mindez a paragone-szemlélet működésének egy másik lehetséges effektusát teszi láthatóvá: a művészetek mediális különbségeinek felvonultatásával nemcsak ezek normatív értékek (természethűség, igaz ismeret) szerinti hierarchizációja történik, hanem az egyes művészeti ágak különállóként, elválasztottként is konceptualizálódhatnak. Kibédi Vargának pedig nem sikerül ezt a különbséget magában a képszövegben feszülő szöveg/kép differenciaként működtetni, hiszen csak a képvers „képét” méri össze burkoltan a festészet képeivel. Így cseppet sem meglepő, hogy a képversnek a festészettel való rivalizálása, ennek utolérése mint utópikus aspiráció eleve kudarcra ítélt.

A művészetek határátlépésének, illetve versengésének ehhez némileg hasonló szkeptikus szemlélete és az egyes művészeti terrénumok diszkurzív fegyelmzésének gondolata ma már elválaszthatatlan Lessing nevével. Lessing az ut pictura poesis-nek és a testvérműzsák hagyományának a művészetközi hasonlóságokat és átjárásokat megalapozó elvét illeti kritikával, a miméziselv szerint megítélt művészetek közötti differenciákra és határaik törvényeire irányítva a figyelmet. „Laokoón’-jában (1999 [1766]) időbeli és térbeli művészetekként határolja el a költészetet és festészetet, úgy, hogy az időbeliség (szukcesszivitás, mozgás, cselekvés) és térbeliség (statikusság, szimultaneitás) kategóriáit e művészetek természetes, esszenciális adottságaiként (10) konstruálja meg, elrejtve magát a konstruáltság tényét. Lessing-olvasatában azonban Mitchell felhívja a figyelmet arra, hogy Lessing nem arról beszél, amit a költészet és a festészet reprezentálni képes, hanem arról, amit reprezentálnia kellene (1986, 104.) a műfajok és művészetek inherensként, „természetesként” feltüntetett törvényei szerint. Mitchell Lessing rendkívül érzékeny ideológiakritikai olvasásával mutat rá arra, hogy a (tiszt) időbeli reprezentáció „kellene” imperatívusza a költészetben (a cselekvések, időben kiterjedő folyamatok ábrázolásának imperatívusza) és a térbeli reprezentációé a festészetben (statikus, nem narratív és nem allegorizáló ábrázolásmód imperatívusza) miként íródik bele egy olyan fegyelmző diszkurzusba, mely a határ- és területtisztelet politikai analógiájára figurálja és tartja külön a műfajokat és művészeteket. A szó- és képviszonyok így mindig meghatározott történeti-kulturális feltételekbe ágyazottan, valamiben érdekelt pozíciókból konstruálódnak „természetessé”, illetve érték-terhes oppozíciókká. Így Mitchell álláspontja szerint Lessingnél a költészet és a festészet terrénumainak elhatárolása egy olyan kulturális térkép részeként olvasható, melyen naci-

*Az intermedialitás és/vagy a multimedialitás nemhogy csak itt van („benn van”, divatban van), hanem gyakran meglehetősen dagályos, túl kéznél levő, üres terminusként van itt: „nagy szóként” – ahogy Gumbrecht írja. Arra, hogy miként tehető ez a túl „nagy szó” jelentővé, jelentéssé, a gumbrecht-i javaslat az, hogy a nagyon általános állítások intellektuális stílusáról át kellene váltani egy „türelmes, történeti és empirikus kutatás kultúrájára”.*

onalista érvek mentén osztódnak a felsőbbrendű költészethez köthető értékek (cselekvés, mesterséges, arbitrális jelek, kifejezés, értelem, ékesszólás, fenség, maszkulinitás) a protestáns Németország és Anglia térfelére, míg az alsóbbrendű, festészethez köthető értékek (statikusság, természetes jelek, utánczás, test, csend, szépség, femininitás) a katolikus Dél és Franciaország térfelére. (Mitchell, 1986, 110.; Mitchell, idézi Kim, 2002, 24.) A határátlépés nyilván e szemléletből is megengedett, de a radikális művészeti közti határsértések pedig (például a „költészetben a leíró kór” (Lessing, 1999, [1766] 159.), a dogmatikusan erőltetett piktoralizmus) a politikai analógiájára meglehetősen kockázatosként, illetéktelenként stigmatizálódnak. (Lessing, 1999, [1766] 159, 173.)

Az egyes művészeteket, illetve irányzatokat területként s így behatárolhatóként, megtisztíthatóként, elveszíthetőként és visszaszerezhetőként felmutató szemlélet – más történeti és elméleti starthelyzetből – a vizuális költészet metadiszkursusait is sajátos módon strukturálhatja. Így a konkrét költészetnek és a hetvenes évek (főként Nyugat-Európában irányzatként értett) vizuális költészetének viszonya a „tisztá” és a „szennyezett” relációjaként konstruálódik meg. A nyelv mint zárt, belső szabályozású rendszer strukturalista, szcientista ideológiája kísért *Castellin* szerint a konkretizmus nyelv szemléletében, mely leválasztva a nyelvet „világhoz fűző” referenciális és expresszív funkcióiról, kizárólag a dekontextualizált szó szemantikai, zenei és képi dimenziójában, vagyis saját rendszerébe visszahajolva jelöli ki a költészet konkrét (autoreferenciális) matériáját. (2003, 392.) Vagyis – tehetnének hozzá – magából a heteromediális szóból termeli ki és működteti a verbi-voko-vizuális különbségeket. A terület vagy hely topológiáját továbbírva, a vizuális költészet elkülönítése a konkretizmustól abban is láthatóvá válik, hogy az előbbi „szélesre tárja ajtóit a kép romboló erői előtt”. (*Castellin*, 2003, 394.) Ily módon a kép azáltal, hogy a maga perceptuális és kulturális megbonthatatlanságával ellenáll a teljes nyelvi-fogalmi kisajátításnak és digitalizációnak, a „vers világán belül egy ellenőrizhetetlen helyet képez” (*Castellin*, 2003, 393.) mint „valami, ami a Logosz számára leküzdhetetlen”. (*Castellin*, 2003, 392.) Így a meglehetősen vizályosként, paragone-szerűként retorizált átmenet a konkrét költészetből a vizuális költészetbe korántsem csupán az irányzatok poétikai matériáinak megváltozásában és stílusirányzati kérdésekben merül ki, hanem radikálisabb paradigmaváltás viszonylatában gondolható el, melyben magának a strukturalista ideológiának a kritikája és területvesztése is történik. Így a vizuális költészetnek a logocentrikus struktúrákkal kisajátíthatatlan kép általi kontaminációja és a nyelvet kontextusaiba, szennyező külvilágaiba visszahelyező retorikája egyben úgy képes felmutatni a tiszta, steril és funkcionális nyelvviség radikálisan konkretista szemléletét, mint egyfajta újabb „Laokoont”, mint a tiszta nyelv ideologikus elméleti konstrukcióját, sőt mi több: utópiáját. Ezáltal pedig ez a proklamáltan ellen-konkretista költészet saját ideológiáját a „szennyezett” mellett, a képpel és egyéb kontextusokkal kontaminált költészet mellett kötelezi el, hiszen – amint *Castellin* is kijelenti – a „»magában vett« nyelv és szó – mint konkrét realitás – egyáltalán nem létezik sehol”. (2003, 392.)

A fentiekben talán sikerült rámutatni arra, hogy művészet- és médiumközi viszonyokról való elméleti reflexiók történeti toposzai, a viszonyok működésmódjait leíró fogalmi apparátusai miként válhatnak későbbi diszkurzusok emlékezetévé, előtörténetévé, nem egy önazonos ismétlődés, hanem a történeti áthelyeződés, nyomhagyás és felülírás folyamataiban.

### Szöveg és kép viszonyainak olvasatai; a képversek „hozzászólása”

A következőkben arra próbálunk rákérdezni, hogy miként konceptualizálódnak a szó és kép viszonyai olyan újabb keletű teoretikus szövegekben, amelyek mediálisan kevert reprezentációknak (no de vajon melyik reprezentáció mentes e kevertségtől?) és médiumköziség működésének értelmezésére vállalkoznak: vagyis valami olyan olvasására,



ami valamiképpen mindig ki is játssza a verbális reprezentáció lehetőségeit és az elméleti premisszákat kereteit. Nem véletlen, hogy a trópusok, melyek olykor e kevertség köré íródnak („hermafrodita formanyelv” (11), androginitás (12)), egyszersmind a kategóriák összezavarásának, egyfajta kulturálisan nyugtalanító hibriditásnak a metaforái is.

Az, hogy a szó és kép viszonya, a multimedialitás, az intermedialitás helyettesítődés-ként, csereként, részvételtként, médiumok konceptualizált egymáshoz-kötöttségeként vagy különbségképző konfigurációként tételeződik, mindig a közöttségnek valamilyen sajátos szemléletét működteti, amely metateoretikai perspektívából nemcsak amiatt érdekes, hogy mivé, milyenné olvassa, figurálja a képszövegeket, hanem azért is, hogy milyen olvasói pozíciókat, olvasási alternatívákat ígér (vagy akadályoz) pragmatikai oldalon. Egy másik lehetséges kérdés arra vonatkozhat, hogy miként olvasható e metadiszkurzusokban a multimedialitás–intermedialitás differenciája. Ez korántsem jelenti, hogy a multimedialitás és az intermedialitás fogalmi világot szétválnak, vagy hogy valamiképpen hasonló, elméletileg prediktibilis fogalmakként képződnének meg. Így azok a perspektívák, amelyek a mediális hibridekben, – esetünkben a képszövegekben – inkább a médiumok egymásmellettségére, alá-, fölé- és mellérendelő viszonyaira, ezek taxonómikus elrendezhetőségére kérdeznek, ugyanúgy futhatnak intermedialitás néven, mint azok, amelyek a médiumköziséget mint a szöveg és kép diszkurzív-mediális felülírásainak transzformatív folyamatát, különbségképző működését tételezik.

#### *Egyidejűség és csere*

Kibédi Varga Áron egy meglehetősen feszes mátrixban helyezi el a szó- és képviszonyok néhány lehetséges kombinációját. Ebben a rendszerben a képversek abba a típusba sorolhatók be, amelyre a szó és kép egyidejűsége és azonossága, szintetikussága jellemző. Kibédi Vargánál a vizuális költeményben a szimultaneitás elve annyira fontossá válik, hogy argumentációja még a képvers sajátosan köztes, nyelvi-képi retorikáját is feláldozza: „Egy embléma vagy illusztráció esetén teljes joggal fordulunk a képtől a szöveghez és fordítva, vagy módosítjuk felváltva és rendszeresen egy verbális-vizuális tárgy felfogásának módját. A verbális és vizuális elemek teljes egysége esetén viszont nem válthatunk át az egyik felfogásmódról a másikra: valójában egyszerre kétféleképpen észlelünk. Másként fogalmazva: egy vizuális költemény olvasása egyet jelent annak elárulásával; ha visszaállítjuk verbalitását, eltüntetjük a jelentés egyik felét”. (Kibédi, 1997, 306.) A verbalitás „visszaállításának” kockázatára vonatkozó figyelmeztetésnek pedig mintegy előfeltétele a verbalitás sikeres kiiktatása, ami nehezen elképzelhető a képvers hibrid, nyelvi-képi retorikáját tekintve.

Balázs Imre József éppen recepcióesztétikai premisszákból és a Foucault-i a tételből – mely szerint a kalligram a „ránézésben elhallgat, kiolvasáskor elrejti magát” (1993, 146.) – véli továbbgondolandónak szöveg és kép egyidejűségének látszatra kézenfekvő koncepcióját, és sokkal inkább retrospektív egyidejűségről beszél, amely a kép és szöveg közti állandó oda-visszacsatolások (13), az „előfeltevés – retrospektív korrekció” (1997, 22.) folyamatának lehet egyfajta effektusa. Pethő Ágnes ugyancsak Foucault nyomán a csapdaként tropifikált kalligramot egyfajta „lehetetlen intermediális »térnek«” (2003, 223.) nevezi, hiszen Foucault-i olvasatban a kalligram nem mondhat és ábrázolhat ugyanabban a pillanatban. A „lehetetlen intermediális tér”, amit Pethő Foucault nyomán a szöveg- és képviszonyok filmi heterotópiája felé ír tovább, itt a képvers vonatkozásában is továbbbonthatóan bizonyul. A kérdés számunkra ez: vajon nem arról van-e inkább szó, hogy a kalligramban nem csupán az lehetetlen, hogy a képszöveg egyszerre mondjon és ábrázoljon, hanem az is, hogy a „ránézésben elhallgasson, a kiolvasásában elrejtsen magát”? Vajon ahelyett, hogy az írás képként való nézésekor a szöveg teljesen törölődné, nem inkább egyfajta aszemantikus, de nagyon is hallható morajlásként (instabil alapként, háttérként) töri-e át a kép ikonikus folytonosságát? És a kép, ahelyett, hogy

kiiktatódná az olvasás folyamatából, nem éppen arra készteni-e az olvasói tekintetet, hogy kilépjen a vonalból, az írás, olvasás lineáris nyomvonalából, és mintázatként vésse be újra a szöveget?

Ebből a perspektívából az sem tűnik megoldásnak, hogy Szőnyi György Endre – egyébként igazi intellektuális kalandot nyújtó könyvében, a *„Pictura & Scriptura”*-ban e kérdést csupán érintőlegesen tárgyalva – részben továbbgondolja a Kibédi Varga által javasolt mátrixot, és a verbális és vizuális kódok viszonyai alapján a képverseket abba a csoportba sorolja, amelyre a kép és a szöveg kódfunkciójának felcserélődése jellemző: „Ebben az esetben szövegek képként jelennek meg, és céljuk nem az, hogy olvassuk őket, hanem hogy látványukkal esztétikai hatást keltsenek” (Szőnyi, 2004, 20.), „...s ilyen a képverseknek az a jelentésrétege, amikor nem olvassuk a szöveget, hanem, mondjuk, felismerjük a szökökútból ivó galambot *Apollinaire* költeményének tipográfiai-ájából”. (Szőnyi, 2004, 21.) Vagyis eszerint csupán a képversek egyik jelentésrétege válik elhelyezhetővé ebben a mátrixban: a képi újrafelismerés mozzanata, erre viszont ugyanúgy áll az, amit korábban Szőnyi *Brueghel* *„Ikarosz bukása”* című festményéről mondott: „...témáját sohasem volnánk képesek azonosítani a tengerben evickélő, szinte mikroszkopikus alak alapján, ha nem lenne az eligazító cím”. (Szőnyi, 2004, 19.) Amikor tehát a kalligramban a képi figurációt „szökökútból ivó galamb” (tehát nem is csak madár!) képeként ismerjük fel, nemhogy a verbális kód vizuálisra cserélődne fel, hanem éppen a vizuális egyfajta metakódjaként működik, vagyis szó szerint beleír a képi újrafelismerés folyamatába: nagyon is a szöveget már olvasva látjuk a képet valaminek. Mikor Szőnyi szövege leválasztja a képversekről azt a jelentésréteget, amely mátrixa számára használható, egyszersmind kétségbe is vonja e jelentésréteg leválaszthatóságát és kategorizálhatóságának érvényességét: hiszen csak azt ismeri fel (újra!) képként, amit Apollinaire képverse szövegként már megelőlegezett. A nyelvi teljes kikapcsolhatósága vagy vizuálisra cserélődése még abban az esetben is problematikus, mikor a szöveg maga olvashatatlan, és csupán látványként prezentálódik. Még ilyenkor is éppen a nyelvnek a képi eltörlése, néma képpé válása lehet „beszéd”, és indíthatja el magára a nyelvre, nyelviségre vonatkozó reflexiót, akár olyan diszkurzív beágyazottságban is, mely valamilyen nyelvelméleti, nyelvfilozófiai kérdések felvetődésének kedvez. Így ezek a kibetűzhetetlen képszövegek éppen metaköltészeti kommentárként bizonyulhatnak mégiscsak „olvashatóknak”.

#### *Összetettebbé válás? Összeadódás?*

A textológiai és stilisztikaiakban is egyre gyakrabban „bekerül a képbe” a szöveg vehikulumának problémája s így a vizuális költészet képszövegei is: például a multimediális szövegekről való elméleti, módszertani és tipológiai kérdések kapcsán, a nyelvi materialitásnak, a diszkurzust beíró és egyben konstruáló medialitásnak a tárgyalásakor vagy akár a tudományterület interdiszciplinaritásának argumentációjakor.

*Tolcsvai Nagy Gábor* a szöveg vehikulumának, fizikai hordozójának a jelentésképzésben játszott konstitutív szerepét elismerve, a képverseket (együtt a plakátokkal, feliratokkal, nyelvi játékokkal, vázlatokkal, diagramokkal) az írás linearitásához képest „összetettebb” (2001, 112.) jellegűekként konceptualizálja. Valójában azonban a képversek nem egyszerűen a szöveg vehikulumának egy komplexebb szintjén működnek, hanem megbillentik az írás konvencionális linearitását, a (tiszt) textualitással és (tiszt) vizualitással kapcsolatos fogalmainkat, a műfajok és művészetek rögzíthetőnek vélt kategóriáit, az olvasás gyakorlatát. A képversek nem egyszerűen a nyomtatott oldal kognitív hozzáférhetőségéhez szükséges alap / háttér, illetve az ezen kiemelt alak / figura / Gestalt viszonyokat termelik újra egy összetettebb szinten, hanem éppen az effajta oppozíciókra s az oppozíció két pólusának (alap/alak) stabilizálhatóságára kérdezhetnek rá. Vagyis olyan tr/opológiai mozgásokat indíthatnak el a képszövegben, amelyekben az alap elnyomott

morajlása, visszahúzódo háttér-létmódja a rá visszahajló trópusokban, metaforákban függesztődik fel: az üres fehér szemiotizálódik, s az alap/alak, háttér/figura oppozíciók e tropikus átfordulásokban veszítik érvényüket. Ugyanakkor a vizuális költészetben gyakran éppen egy szöveg korpusza válhat egy másik szöveg viszonylagos háttérévé egyfajta ráretegződés értelmében, vagyis a forma egy másik forma médiumává lesz. *Tom Phillips* (1990) például egy viktoriánus regényt (*W. H. Mallock* „A Human Document”-jét) „kezel” és ír újra úgy, hogy a palimpszeszt-készítés hagyományát továbbbontva, szó szerint ráfest és rajzol a szövegre, a lapokra, s így a letakarás, kitakarás, törlés és kijelölés nyomán szövegek tűnnek át, el és elő. Mallock regénye így egyszerre a hagyomány előszövegeinek és a phillipsi könyvműnek az áteresztője, médiuma, alapja, de egyben a rajta, belőle felbontott szövegek, intextek figurája is, s így éppen az alak-háttér oppozíciót diszfigurálja. A kollázszerű vizuális költemények esetében sem tartható a szöveg és kép, illetve a figura és háttér viszonyok pusztá összetettebbé válásának koncepciója, hiszen a kollázsok texturáltsága, a részeket dekomponáló, de-hierarchizáló retorikája éppen az ilyen szintekhez kötött összevetés és szétválasztás ellen „dolgozik”.

*Petőfi S. János*, akinek több írása is izgalmas térképezését nyújtja a különféle multi-mediális képződményeknek, *Benkes Zsuzsával* közös kötetükben a statikus ’verbális elem + kép/diagram/...’ típusú komplex jelek szemiotikai szövegatanának interdiszciplináris megalapozásakor *Gomringer* híres képszövegét, „csend-konstellációját” említik. E konkretista konstellációt inkább médiumok, vehikulumok (valóban statikus) összegeként, összeadódásaként olvassák, akusztiko-vizuális komplex csendjelként, mely két arc, a nyelvi szemiotikai és a fizikai szemiotikai egymásra tevődésében artikulálódik. (*Petőfi-Benkes*, 2002, 33–34.) Ez az egymásra tevődés, melyben a nyelvi szemiotikai arc impliciten úgy íródik, mint ami immateriális, és mintegy összeadódik médiumával, kétségkívül tovább árnyalható. *Derrida Mallarmét* olvasva írja: „...a szemikus, metaforikus, ha tetszik tematikus rokonság a »fehér« tartalom és az »üres« tartalom (téresedés, között) oda vezet, hogy a sor minden »telt« fehérre (hó, hattyú, papír, szüzesség) az »üres« fehér trópusa. És megfordítva.” (1998, 249.) Ha egy ilyen folyton átforduló tropológiai struktúrában gondoljuk el a gomringeri csend-konstellációt, akkor a csend egyszerre trópus, jelölő és a jelölés feltétele, „üres fehér”, papírfehér, melyben a nyelv térelosztó, jelenlétet kitörölő munkája hagy nyomot. A csend-konstelláció nem-helye és nem-hangja nem valamiféle szubsztancialitásban, hanem egyfajta elkülönülésben keletkezik a jelölés és nem-jelölés határán. A „csend” mint látható rés, mint néma, s így nagyon is beszédes szünet, mint üres fehér papírmorajlás a jelölhetetlen jelöl(őd)ési kísérletében artikulálódik, illetve íródik szét. A „silencio” mint képszöveg egyfajta metajelként a nyelvi szemioziszra és a látható létmódjára is rákérdez: a csend nyelvi jelölődése egyben a csend megtörése vagy a csend mint fehér beírása, tehát a csend távollevősítése, kitörlése, miközben a képszöveg közepét feszítő „látható” csend, az üres hely, a szünet, a rés a jelölést függeszti fel: nem jelölődik, mert paradox módon hiányként ott van mint a jelölés feltétele.

#### *Részvétel és helyettesítődés mint intermedialitás-definíciók*

*Werner Wolf* tipológiai kísérlete (2002), mely a zene és irodalom médiumközi kapcsolatainak reflexiója felől indul, különféle intermedialitás-típusokat próbál felleltározni. (14) A wolfi taxonomikus modellben a szűkebb értelemben vett intermedialitás egy műalkotás (vagy „szemiotikai komplexum”) jelölési rendszerében, szemiotikai struktúrájában egynél több médium részvételeként („participation”) konceptualizálódik, úgy, hogy e részvételnek e szemiotikai entitáson belül kell igazolhatónak lennie. A szerző a tágabb értelemben vett intermedialitásról úgy beszél, mint konvencionálisan különálló kommunikációs médiumok határainak transzgressziójáról. Azonban az nem derül ki, hogy mik lehetnek e mediális transzgresszió következményei, illetve, hogy a tipológia szerint transzgresszív médiumköziségnek számító transzpozíció (például egy regény filmadaptáció-

ja) és a partícipatív médiumköziségnek számító fúzió (például képversek) között tételezhető-e bármiféle esztétikai-pragmatikai különbözőség. Wolf tipológiája – mely az intermedialis viszonyokat inkább egy mechanikusabb részvétel, és nem egy különbségképző transzformáció (transzfiguráció) fogalmaival írja le – mégis éppen azért lehet érdekes, mert valamiképpen reflektál a taxonomikus kategóriák rögzülésének a veszélyeire, azaz a tipológiája „tud” saját határaitól. Wolf a képversek felől is rákérdez az intermedialitás-taxonómiaira (a konkrét versben például nem szétszalazható az intermedialis imitáció, tematizáció és fúzió (15)), így pedig egyszersmind arról is szólhat, miként teheti kétségesse a képversek retorikája a típusok és határok érvényességét, vagy akár a tipológiákkal való uralhatóság-képzetet.

Heinrich Plett számára (aki az intertextualitás elméletei felől inkább definiálja, mintsem problematizálja az intermedialitást) a médiumköziség mediális helyettesítődés, egyfajta jel-transzfer: nyelvből vizuálisba, nyelvből akusztikusba, vizuálisból nyelvíbe stb. Az intermedializálódás Plett szerint „nem csupán egyes jelölők más jelölőkre való átváltását jelenti, hanem egy előszöveg (pretextus) témáinak, motívumainak, jeleneteinek vagy akár hangulatának más médiumban való testet öltését is”. (1991, 20.) Úgy tűnik, mintha a médiumváltásnak e koncepciójában egyfajta intermedialis konvertálhatóság, egy problémátlan átfordíthatóság képzete lenne működőben, mely nem számol a médiumváltások különbségképző folyamataival. Így a carmina figuratában vagy a konkrét költészetben Plett szerint nem történik egyéb, mint hogy a „verbális jelrendszer strukturális törvényeit részben felváltják a nem-verbális jelrendszer szabályai”. (1991, 21.) Vagyis felváltódnak, felcserélődnek a szabályok, de nem íródnak fölül, nem billennek meg. A képversek így Plett szerint „mind tartalmilag, mind formailag intertextuális hibridek” (1991, 21.), s a műfaji és materiális intertextualitás (ez számít nála tulajdonképpen intermedialitásnak) szétválaszthatatlanságát példázzák. De valójában nem tehetik meg ezt egy olyan diszkurzusban, mely mégiscsak a tartalom és a forma szétszalazásában érdekelt. A külön a tartalomra (jelöltre) és a formára (jelölőre) vonatkoztatott, az előbbi esetben műfaji, az utóbbi esetben materiális intertextualitás (intermedialitás) perspektívájából nem válnak olvashatóvá azok a mediális, textuális törések, differenciák, amelyek az intermedializálódás folyamatában visszairódnak a szövegbe, és folyton felülírják azt. A pletti médiumváltás fogalma így a médiumközi viszonyokat a maradéktalan konvertibilitás, a törésmentes mediális helyettesíthetőség jegyében tünteti fel.

A fentebb vázolt perspektívák (már azáltal is, hogy rákérdeznek) jelzik ugyan a médiumnak, a szöveg vehikulumának a konstitutív visszaíródását a jelentésképzés folyamatába vagy a szöveg esztétikai olvashatóságába, de azt már kevésbé követik, hogy a médiumközi retorika, pontosabban a képversek retorikája, a mediális átíródások szétfejtethetlenné teszik a szöveget és képet, melyek így már nem hozzáférhetőek homogén, zárt egységként, tiszta textualitásként, tiszta vizualitásként. A képversről e szövegek többnyire mint megbonthatatlan szkripto-vizuális egységről beszélnek, de mintha a szöveg és a kép(e) viszonylétét inkább a kettő (törésmentes) összeadódása, s így szétszedhetősége jelentené, melyben mind a szöveg, mind a kép fenntartja identitását. Taxonomikus perspektívából a képszövegek inkább produktumként (leírható végtermékként), mint produktivitásként, folyamatként, működésként konceptualizálódnak, a jelegyüttesek elemei statikus és hierarchikus modellekbe rendezhetőek, s éppen e fenntartott statikusság, az elemek rögzített „identitása” garantálja tipologizálhatóságukat vagy a komponensekre bontás sikerességét. Így e perspektíváknak „érdeke” a médiumközi kontaminációk elfedése.

### A közöttiség mint folyamat

Az alábbiakban olyan teoretikus perspektívákra reflektálunk, amelyeket nem elsősorban az foghat némiképp egybe, hogy valamilyen formában tartalmazzák az *inter-* előta-

got, hanem inkább az, hogy a médiumköziséget és a mediális hibrideket nem statikus klasszifikációs rendszerekben elhelyezhető produktumokként tételezzük, hanem pragmatikai vonatkozásaikban, az olvasás-nézés folyamatában, retorikai munkájában hagyják működni. Nem egy ezek közül (Müller, Paech, Pethő) főként a film intermedialis textúrájáról való beszéd lehetőségeit térképezi fel, de (amint később erre még utalunk) továbbírhatónak bizonyulhat a képverszi médiumköziség felé is. E perspektívák már nem elsősorban a különféle mediális összetevők, idézetek maradéktalan azonosításában, szétszedésében és szemiotikai vagy műfajelméleti taxonómiájában érdekeltek, hanem arra kérdeznek rá, ami például a szöveg és kép között a szöveggel és a képpel, illetve az olvasással történhet: többek között azokra a mediális kontaminációkra, amelyekben egyik médium önértése és hozzáférhetősége mindig egy (vagy több) másik médium viszonylatában, mediális átfedésekben és elkülönbözésekben vagy egy szétbonthatatlan heterogenitásban képzelhető el. Az olvasás pedig éppen e köztes mezőben válhat saját perspektíváinak diszkurzív-mediális feltételeit tudatosító reflexív műveletté. Az intermedialis olvasásmódok így gyakran expliciten is lemondanak a képszövegek szemiotikai, médiumelméleti, műfajelméleti kategóriákkal való uralhatóságának képzetéről, és láthatóvá teszik e kategóriák határait vagy kritériumait viszonylagosító textuális-mediális mozgásokat.

### *Elméleti előtörténetek*

Akár redundáns ismétlésnek is tűnhet az intermedialitás elméleti kérdéssé válásának összekapcsolása a főként szemiotikai (vagy a francia elméletekben szemiológiai) és generatív grammatikai perspektívákhoz is kötődő intertextualitás-koncepciókkal, de mivel ezek jó néhány intermedialitás-elméletben (Paech, Müller, Plett, Wagner) erőteljesen működnek egyfajta elméleti előtörténetként, érdemes kitérni néhány kapcsolódási pontra. Henk Oosterling, aki főként francia differencia-filozófiákból (Derrida, Lyotard, Deleuze stb.) és a heideggeri inter-esse kritikai újraolvasása nyomán véli felvethetőnek a köztes létmód ontológiájára vonatkozó kérdéseket, nem tartja ugyan eléggé radikálisnak, de elismeri az intermedialitás-elméletekben és öndefiníciókban a kristevai intertextualitás produktivitását és alkalmasságát arra, hogy a „képek, szavak, mozgások, hangok nyitott és interaktív textúrájának” (Oosterling, 2003, 36.) mint folyamatnak (tehát inkább mint texturálódásnak) elméleti-fogalmi keretévé váljon.

*Kristeva* a szöveget nem autonóm egységként, produktumként, hanem produktivitásként gondolja el, amely a „nyelvvél, amelyben elhelyezkedik, redisztributív (destruktív-konstruktív) kapcsolatban áll” (1996, [1968] 15.), vagyis egyfajta transzgresszív mező a rendszerhez képest. A szöveg többes számba tevődik, így az „szövegek permutációja, intertextualitás: egy szöveg terében több más [különböző típusú, korábbi és egyidejű] szövegből vett megnyilatkozás [énoncé] keresztezi és semlegesíti egymást”. (1996, [1968] 15.) E szemléletben a szöveg (fogalom) megnyílik a történetiség, a hagyományozódás és a szocialitás felé, hiszen a „szöveg a történelmet olvassa” (Kristeva, 1996, [1968] 19.), és az által átjárt, olvasott a társadalmi jelölőgyakorlatok terében. A szövegek közötti működés mint szövegek egymásból sarjadása alinearís, inkább hálószerű, szétterjedő, így az olvasás nem az eredet(i), a forrás, a végső jelölt azonosítása, visszaszerzése felé tör – hiszen ez újra csak szöveg, rekonstrukciója újra csak intertextuális munka –, hanem éppen a korábbi szövegek átíródásával, történeti elkülönbözésével, temporalitásával, illetve a szövegi közök, csomók, átvetések disszeminatív működésével szembesül. A források, az eredetek, a jelölt visszanyerhetősége által lehatárolt diszkurzus helyett a szövegek más szövegek általi állandó, középponttalanított transzformációja és permutációja folyik. Az a „differenciáló, rétegeképző és konfrontáló munka”, jelentőfolyamat (Kristeva, idézi Wahl, 1996, 11.), amely a teremtés és önrombolás terében a „csírák” gyülekezése. (Wahl, 1996, 11.) Wahl szerint Kristevánál az önmagát teremtő jelentő „tanulmányozásának megfelelő dimenzió többé már nem a jelentésegységekben keresendő, hanem abban a dinamikában, amelyben

az értelemgeneráló egységek vég nélkül jönnek létre, csíráznak, majd szétesnek”. (Wahl, 1996, 13.) Vagyis a szöveg mint jelentőgyakorlat a maga temporalitásában, illetve az olvasás általi folytonos (újra)írhatóságában túlterjed a rögzítésére törő, zárt, analitikus kategóriákon. Azokon a formákon és struktúrákon, amelyet a modern minden folyamatszerű mögött tételez, és amellyel – Bókay szavaival – „téryszerűvé és absztrakttá változtatja a folyamatot”. (1997, 129.)

Úgy tűnik, hogy ami a kristevai szövegköziség-koncepciókból az intermedialitás-elméletek számára produktívnak bizonyult, az a folyamatszerű, nyitott, nem leképező, hanem folyton létrejövőben lévő, átképződő jelölőgyakorlat, a szövegi texturálódás, a középpont nélküli, s így nem hierarchizált rétegződés, a szövegek konfrontációja, a szövegköziség transzformatív, plurális és instabil jellege. Mindezek egy, a szöveget, reprezentációt nem csupán beíró, hordozó, hanem abba beíró médialitásra érzékeny teoretikus közegben alkalmasak lehetnek nemcsak arra, hogy leírják, hanem hogy át is vegyék annak a médiumköziségnek a működését, amelynek heterogenitását az egyidejű és történeti médiumok idéződése, transzformációja vagy akár kitörlése, illetve a diszkurzív-mediális határok állandó viszonylagosítása tartja fenn.

A kristevai intertextualitás koncepciója azonban, amint láttuk, tovább radikalizálja azt a szövegalapú paradigmát és textuális fordulatot, mely a szemiotikai szemléletekben abban vált korábban láthatóvá, hogy nyelvészeti, szövegközpontú modellekkel, egyfajta pántextualizmussal – W. J. T. Mitchell (1994) által többször is „nyelvészeti imperializmusnak” nevezett ideológiával – kívánták magyarázni, szöveggé olvashatóvá tenni a világot, a kutatás nyelvi és nem nyelvi terepnumait egyaránt. Az inter-textualizáció a szubjektum határait és személyességét is szöveggé oldja. Ahogy erre *Kloepfer* nyomán Pethő Ágnes is figyelmeztet, Kristevánál az egyik elméleti előtörténet, a *Bahtyin*-i dialogicitás árnyaltabb interszubjektivitása (az író–olvasó viszonyban) is inkább személytelen szövegközi folyamatként tételeződik úgy, hogy a szubjektum is egyfajta diszkurzív helyé, erőtérré lesz. (Pethő, 2003, 37.) Később viszont – amint látni fogjuk – Kristeva (1985) is felismeri a globálissá váló textualitás korlátjait, és valami olyan felé fordul, aminek textualitása és verbalizálhatósága, sőt egyáltalán jelölhetősége és olvashatósága is valamiképpen mindig kétséges marad: a test, az anyagi, az esetleges, a korporeális felé.

#### *A jel materialitásának szemiotikai problémái*

A jel anyagszerűségének kihívására a strukturalista elméletekre, modellekre rákérdező (poszt)szemiotikai diszkurzusokban is látható válaszkísérelt: egyre gyakrabban merül fel e meglehetősen sokáig csak másodlagos vagy teljesen mellőzött kérdés. Ahogy Paech is megjegyzi, a textuális analízis gyakorlata, néhány kivételtől eltekintve, jó ideig nem akadályozott, háborított a jelölő materialitása által. (2000) Kivétekként, akadályozóként, azaz a textuális analízis érvényességét kérdésessé tevőként, a konkrét költészet kísérleti szövegeit említi. Kristeva is (1985) marginális jelölőgyakorlatokban (avantgárd művészet, az örültség különböző formái) vél fokozottabb sürgetést új kérdések feltevésére a szemiotológiában. W. J. T. Mitchell későbbi írásaiban (amelyek minden médiát kevertnek tételeznek) már nem, de 1980-ban még a periférikus, kísérleti reprezentációkban látja a paradigmák centrális fogalmait megbillentő lehetőséget. Úgy véli, hogy hagyományosan „deviáns” vagy „experimentális” jelenségek, mint például az emblémák, hieroglifák, piktogramok és a konkrét költészet olyan anomáliákként tűnhetnek fel, amelyek a verbális tér megértésre új paradigmákat ajánlanak, illetve kérnek. (1980, 564–565.) Úgy tűnik, a mediális hibridek valamiképpen megsürgethetik a médium- és jelköziségre, a médiumhatárok transzgressziójára, vonatkozó elméleti kérdésfeltevést vagy akár szemléletváltást, éppen azért, hogy sajátos, tüntető hibriditásuk olyan kérdésként áll elő, amely nem betart egy diszciplináris vagy diszkurzív határt, nem integrálható egy ismerős paradigmába és értelmezői hagyományba, hanem ezeket mintegy akadályozza, háborítja, érvényességüket kikezdi.

*Marshall Blonsky* (1985) már a (strukturalista) szemiotika agóniájához, az elmélet pusztá önisméltéséhez vezető korlátokat e teória ahistorikussága, absztraktsága, társadalmi intervenciótól idegenkedő jellege mellett abban is látja, hogy nincs tekintettel a jelek materialitására. Két vonatkozásban sem: egyrészt a jelek jelentésével lévén elfoglalva, a szemiotika nem olvassa azt, amit a jelek „tesznek”, ahogyan belefírnak a valóság, a felhasználók dimenziójába, materiális nyomokat, effektusokat produkálva. Másrészt Blonsky szerint elhanyagolt vagy mellékes a jelelméleti kérdésfeltevésekben a jelből a konkrét, anyagi dimenzió, a jel materiális közvetítettségre való utaltsága és ennek szemiotikai következményei. A szerző éppen arra próbálja felhívni a figyelmet, ami a diadikus Saussure-i jelstruktúrából hiányzik: a nem szubsztanciaként létező, hanem (a többi jeltől való) differenciáiban megképződő nyelvi jel koncepciója, melyben a jelölő a kultúra, a konvenció által garantált korrelációban a jelölthöz kapcsolódik, nincs tekintettel arra, hogy „a nyelv nem tiszta jel, hanem dolog is. A nyelv hanghoz, anyagisághoz kötött. Így a szó részben tárgy, részben jel.” (*Blonsky*, 1986) *Saussure* langue-nyelvészetében és ennek hatástörténetében is a beszéd, a nyelv hangzó testének esetleges, egyedi anyagi dimenziója amolyan „porfelhőként” tételeződik és marad ki a tudományos érdeklődésből, az írás pedig a beszédnek egyfajta szekundér jelölője, patológikus külsődlegesség. A szubsztanciális jeleket egymástól megkülönböztető s így létrehozó differenciák (bináris megkülönböztető jegyek megléte vagy hiánya) – amelyek Saussure-nél a fonémák szintjéig visszavezethetőek – olyan értékterhes bináris oppozíciók mentén rendeződnek el, amelyek érvényesítője egy őseredeti, abszolút jel, egy szubjektum előtti, statikus jelmodell. E rendszer oppozíciópárjai, mint a langue és a parole, a paradigmatis és a szintagmatis, a beszéd és az írás, a természetes és a mesterséges, a tiszta és a patológikus/ szennyezett (pl. az íráskép), a nyelvi és a képi, mindig valamilyen pozitív-negatív szembenállást, értékhierarchiát és az ezeket beágyazó logocentrikus ideológiát termelik újra, illetve azt a Derrida által radikálisan kétségbe vont fonocentrizmust, mely a logoszt az autentikus hang jelenlétében elérő természetes nyelvhez, beszédhez képest a hiányt, távollétet és késleltetést jelentő írást patológikus, mesterséges eltérítődésként, szennyezettséggént tüneti fel.

Blonsky kiemeli, hogy a nyelvi jel modellje a szemiotikai kutatás perspektívájaként a világot olvashatóvá tevő apparátusaként működött, és így mindaz, ami egyáltalán jelentésnek, értelemnek számított, egyszersmind verbalizálható is kellett, hogy legyen. Nézegette szerint viszont a konkrét, a materiális szemiotikájának számolnia kell azzal, hogy a jelölők nem mindig értelmet, nyelvre konvertálható jelentést közvetítenek, hanem valami formalizálhatatlant, megkomponálhatatlant, nem-formát – például vágyat – is generálhatnak. Blonsky *Kafka* 'Átváltozás' című szövegéhez fordul például: Gregor hegedűhangra hagyja el szobáját, valami egészen komponálatlan, pusztán hangzó matériát hallgatva, mely nem valamilyen értelmet közvetít, hanem vágyat kelt. De találhatnánk ugyancsak Kafkánál egy még „húsbavágóbb” példát. Azt, hogy az írásnak és minden beíródásnak teste van szüksége a 'Fegyencgyarmaton' (1919) című Kafka-szöveg mondhatni betű szerint érti (16): a kivégzést végrehajtó gép az elítélt testébe vési, vájja az ítélet szövegét: a hatalom fegyelmező diszkurzusa így szó szerint beíródik a testbe, s elpusztítja azt. Az ítélet szövegének olvashatósága messze túl van a konceptuálison, az értelmin, a tiszta verbálison, a törvény értelmezhető betűjén: az elítélt testével olvassa fel halálos ítéletét, és saját halálával „érti meg”. Az írás a testbe nyúl bele, a test pedig szétíródik. S ez mintha visszakanyarodna oda, hogy abban, hogy az írásnak, minden szöveg beíródásának teste van szüksége, van valami elháríthatatlanul szó szerint veendő anyagszerűség, amely túl van bármilyen szón.

Későbbi írásaiban – amint már említettük – Kristeva is felismeri a textuális paradigma dominanciájának hézagait: a nyelvészet-központúságnak, a szisztémikusság-elvnek a korlátjait, ami miatt a szemiológia nem képes olyan transzgresszív, öröm- és élvezet-élvő jelölőgyakorlatok leírására, mint a művészet, a rítus, a mítoszok bizonyos aspektu-

sai. (1985, 212.) Kristeva átírja a kétosztatú jelölő-jelölt struktúráját: a jelölő-jelölt-referens viszonyba bekerül valami megnevezhetetlen, nem-értelmi, átlátszatlan: a test tapasztalata. (17) A test, a szomatikus, az átlátszatlanként megtapasztalt elmozdulás ellenáll a fogalmi sémáknak, kereteknek: egyfajta maradékként kívül esik a referens utolérésére végtelenül kinyúló jelölhető láncolatán. A jelentés és a szubjektum identitása így jelöltként sosem adott, nem rögzített: folyamatban és perben van: en procés. E folyamat pedig a jelölés két modalitása közötti átmetszésben artikulálódik: a szemiotikus és a szimbolikus között.

A szemiotikus a nyelvnek a szó előtti állapota (a maternális choráé), az energia, a vágy, a drive elemi szerveződése a ritmusok, intonációk, áthelyeződés, elcsúszás (metonímia), illetve sűrítés (metafora) ős-folyamatai által. Ilyen például a grammatikai szabályok összehavar(od)ása, a fonémaképzés eltolódása az ösztönös hangképzés felé, az elliptikus formációk, az elhallgatás, a megszakítás, a lexémák ellenőrizhetetlen jelentés-termelése, a jelentés felfüggeszt(öd)ése. A szemiotikus így valamiképpen a szimbolikus nyelv felforgató, bomlasztó Másikja. A lacani Szimbolikus Rendre, az Apa nyelvére rímelő szimbolikus Kristevánál is a jel és a predikáció működésére vonatkozik, mely a hiányt, távollétet, a reprezentáció és absztrakció képességét feltételezi, és a nyelvre mint jel(entés)rendszerre vonatkozik, mely egy egységes, önazonos, transzcendentális szubjektumpozícióból beszélődik. A jelölőgyakorlat a szemiotikus és a szimbolikus közötti határképződést és e határok transzgresszióját jelenti, amelyben a jelentés és a szubjektum a heterogenitás jegyében gondolható el: homogenitásuk, egy-ségük csak a szemiotikus (illuzórikus) repressziójával tartható fenn.

A kristevai szemiotikus fogalma több ponton is nyit a test, a materiális problémája felé: a nyelv hangzó korporealitása felé, amelyet nem kizárólag a jelentésképzés szabályai irányítanak, hanem a testi működések is eltérítenek; nyit a nyelv tropológiai működése, termelékenysége felé, mely nem visszavezethető vagy tárgyiasítható valamely leképezett értelem eredetében (idealizmusában), hanem a maga materialitásban, önmagára vonatkozó átlátszatlanvá válásában zajlik, verbális és nem-verbális momentumok között. A szemiotikus így a szimbolikusban (a formában, a rendszerszerűben) mindig valamiféle bomlasztó aknamunkát végez, s ez Kristeva szerint nem csak a nyugati racionalitásesszéményt, a jelet és szintaxist szétfeszítő marginális jelölőgyakorlatok, hanem minden nyelvi gyakorlat sajátja. (1985, 216.) Blonsky tétele rezonál valami hasonlóra: a jelölő nem merül ki az értelemben és formában, hanem lehet éppen ezeket bomlasztó tropológiai vagy az amorf anyaghoz köthető működés. Azáltal, hogy a szemiotika a test és jelölő, a szöveg anyagosságára is rá kíván kérdezni, valami olyan kihívására (Kristeva szerint „kísértésére”) válaszol, ami konceptuálisan nem uralható, nem befogható egy statikus struktúra rendszerelvű modelljével, vagy nem konvertálható maradéktalanul nyelvészeti fogalmakra. Ilyenképpen az elmélet maga is lemond a biztonságos teoretikus apparátusról, a metanyelv folyamatba, perbe állítódik. Mindez pedig számunkra arra adhat lehetőséget, hogy a későbbiekben az egyébként produktívanak bizonyuló médiumköziség-fogalmakat, -elméleteket (például a Joachim Paechét) a jelek materialitása, „teste” felől próbára tegyük, vagy ha úgy tetszik: perbe állítsuk.

### **A jelhordozó egy szemiotikai textológiai modellben**

Míndezek előtt meg kell említenünk, hogy a Petőfi S. János neve alatt nemzetközileg is ismertté vált magyarországi szemiotikai iskola munkásságában is némiképpen fordulatértékű a mediális hibridek által provokált teoretikus beállítódás és problémák felé való nyitás. Elméleti kérdéssé válik a jelhordozó, a vehikulum, a kulturális reprezentációk multimedialitása, a Szemiotikai szövegtan utóbbi számai Kép és szöveg címmel külön fejezetet, fórumot tartanak fenn e kérdéskörnek.



A Petőfi által kidolgozott szemiotikai textológia jelmodellje a Saussure-i kétosztatú jelölő-jelölt struktúra precíz felbontását hajtja végre, továbbörökítve a visszanyerhető, rögzíthető jelöltre záródó jel koncepcióját. A jelölő oldalára kerül a vehikulum, amelynek két arca van: egy nyelvi szemiotikai és egy fizikai szemiotikai vetülete. Petőfi a jelmodellben minden olyan képet, amely szöveg mellett fordul elő, például az illusztrációt, az írott/nyomtatott szöveg vehikulumának egyik alárendelt rétegébe integrálja: a „vehiculum materiális architektonikája” (18) a figura és a figura illusztratív-grafikai rétegének alrétegeként különbözteti meg a „grafikus ikonikus réteget” (a szöveg képi illusztrációi) és a grafikus-diagrammatikus réteget (a szöveg nem képi illusztrációi, függvények, statisztikák, diagrammok). (1996, 11.) Nem meglepő módon a multimediális stúdiumokat is a dominánsan verbális szövegek szemiotikai textológiájából és didaktikájából gondolja levezethetőnek: „A stratégia, véleményem szerint, itt is az lehet, hogy először – építve egy szemiotikai textológia eredményeire – kidolgozzuk a dominánsan verbális kommunikáció didaktikáját, s ebből kiindulva haladunk a multimediális kommunikáció didaktikájának kidolgozása felé”. (1996, 19–20.) Eszerint az első lépés a dominánsan verbális kommunikáció elméletének előzetes megkonstruálása, majd minden más nem nyelvi- nek az ebbe való integrálása, asszimilációja. Petőfi jelmodelljében az illusztráció, a kép alárendelődik a szövegnek, a vehikulum alrétegeként konceptualizálódik, képisége így teljesen kisajátítódik a nyelvi által. Más szóval: a nyelvinek végül is be kell kebeleznie a képit, a nem verbálist, s ilyenképpen a képben bármiféle nyelvi szegmentálásnak, fordításnak ellenálló, csak analóg módon újrameghatározható ikonicitás még kérdéssé válása előtt problémátlanul válik. A „minden nyelvi behelyettesítésnek” ellenálló kép – ahogy *Imdahl* is hangsúlyozza – szükségszerűen nyelvi interpretációra utalt (*Imdahl*, 1997, 262.), de úgy, hogy ez képtelen „utolérni” az ikonikus képértelmet. Vagyis – tehetnének hozzá – éppen a kép elkerülhetetlenül nyelvi interpretációja és az ennek való permanens ellenállása közötti feszültség állandóan elcsúszó terében hozzáférhető és egyben hozzáférhetetlen a képi. A szemiotikai textológiában így a kommunikáció „dominánsan verbális” jellegének erőteljes hangsúlyozása a nyelvet a képpel szemben valóban a dominancia értelmében juttatja szerephez: a fölérendelt szint kérdez rá az alárendelt szintre, a képre, s mintegy domesztikalja azt, a nyelvi és a képi lappangó, paragone-szerű konfrontációját pedig a nyelvi javára hagyja eldőlni.

Úgy tűnik, hogy ebben a tipológiákban és rendszerezhetőségben erősen érdekelt szemléletben csak annyiban olvasottak a képszövegek, amennyiben ez taxonomikus célokat szolgál, preformált rácsokat, modelleket helyez rájuk. Ily módon azok a strukturalista és szemiotikai koncepciók, mely a Saussure-i kétosztatú, statikus jelmodellt és a zárt nyelvi rendszerszerűséget újratermelik, bizonyos iskoláknál, kutatói műhelyeknél továbbra is egyfajta nagyvelbeszélésként működhetnek, melyben strukturált szövegeként modellálódik minden verbális és nem verbális. „A strukturalizmus gyakorlatilag abból a föltevésből indul ki – figyelmeztet *Kanyó Zoltán* –, hogy a jelrendszer adott, a feladat pedig az, hogy

*A kivégzést végrehajtó gép az elítélt testébe vési, vájja az ítélet szövegét: a hatalom fegyverező diszkurzusa így szó szerint beíródik a testbe, s elpusztítja azt. Az ítélet szövegének olvashatósága messze túl van a konceptuálison, az értelmin, a tiszta verbálison, a törvény értelmezhető betűjén: az elítélt a testével olvassa fel halálával „érti meg”. Az írás a testbe nyúl bele, a test pedig szétíródik. S ez mintha visszakanyarodna oda, hogy abban, hogy az írásnak, minden szöveg beíródásának testre van szüksége, van valami elháríthatatlanul szó szerint veendő anyagszerűség, amely túl van bármilyen szón.*

a benne meglévő különböző viszonyokat szegmentálással és az adott elemek eloszlásának vizsgálatával induktív módon meghatározzák” (1990, 57.) [...] taxonomikusan azonban csak egy zárt korpusz elemeit lehet teljes egészében megragadni,... amely további tények figyelembevételével elvileg viszonylagossá tehető”. (1990, 57.) Petőfiék textológiai a szemiotikában találta meg azt az általános keretelméletet, mely integratív szemléletet működtet, egységesítő szempontot nyújt, s globális magyarázatokra képes. Csak-hogy az egységesítő, homogenizáló jel-, szemiózis- és jelentés-koncepciókat működtető, nyelvészeti hagyományokból megszólaló jel-elméletek gördülékeny átvitele például a szöveg és kép viszonyok problémakörére nem annyira rákérdez, hanem inkább elvárja, stabilizálja, megfékezi a mediális elkülönbözéseket és heterogenitást azért, hogy egy mesterkődba, a Szövegébe integrálja. A szemiotikai szövegten tipológiai kétségtelenül kiváló eredményei a jelek és a nyelv szisztematikusságát, zárt rendszerszerűségét, rendszerezhetőségét újratermelő paradigmának, de ritkán reflektálnak arra, amire *Werner Wolf* (2000) éppen egy intermedialitás-tipológia kapcsán hívja fel a figyelmet: hogy milyen következményei lehetnek, ha a taxonómia, a tipologizálás önmagában vett céljává válik a kutatásnak – tehetnénk hozzá: a rendszerezhetőség egyfajta episztemológiai optimizmusának jegyében.

### Jegyzet

(1) Szilágyi N. Sándor (Lakoff – Johnson nyomán) e lappangó metaforát strukturális metaforának nevezi, „amely maga mint olyan a nyelvben rendszerint nem jelenik ugyan meg, és mégis számolni kell vele, mert egy sor kifejezést csakis e (lappangó) metafora lapján tudunk megmagyarázni.” (1997, 54.)

(2) Alapozva ugyanakkor Lőrincz Csongornak a Kittler *Aufschreibesysteme 1800–1900* kötetéről írt *Medialitás és diszkurzus* című tanulmányára (2002).

(3) Pethő Ágnes a film intermedialitása kapcsán a következőket írja: „...a médiumköziség elméletei és szövegelemzése a (mediális) különbségeket jelentéssé tevő, állandóan újraképződő-variálódó (a nyílt és virtuálisan végtelen, imaginárius térben elképzelt) kapcsolatokat modellálják.” (2003, 45.)

(4) Ezek a narratívák vagy allegóriák nem ahistorikus esztétikai kategóriákként képződnek meg, hanem azokba a történeti-kulturális feltételekbe ágyazottan, melyek vonatkozásában egyáltalán olvashatókká válnak, s amelyeket így maguk is olvasnak.

(5) Szimonidészről „A festészet néma költészet, a költészet beszélő festészet” híres tételét, Girdano Brunotól pedig a következő kijelentést: „For true philosophy, music or poetry is also painting, and true painting is also music and philosophy, and true poetry or music is a kind of divine wisdom and painting.” (Müller, 1998, 33.)

(6) Foucault a csapda és vadászat fogalomkörével „hálózta be” a kalligramot. (1993, 144.)

(7) „...mintha mi egy arcot részről részre akarnánk bemutatni, mindig betakarva azt, amit előbb mutattunk: ebből a mutogatásból a feledés következtében nem jöhet létre semmiféle harmonikus arány, mivel a szem látóképességével nem tekintí át őket egyszerre.” (Leonardo, 1999, 100–101.) Ugyanakkor a reneszánsz művészeti gyakorlatból és elméletből nem hiányoztak az allegorizáló vagy narratív festmények és az ezekről készült képleírások, illetve a költő és a festő, a költészet és festészet térűmurai sem voltak élesen és diszciplinárisan differenciáltak.

(8) Ebből az argumentumból lehetségessé válik a festészet szekundér helyzetének megkérdőjelezése és a művészetek hierarchiájának újrarajzolása, illetve impliciten azoknak az ikonoklaszta diszkurzusoknak a kritikája, melyek az igaz, lényegi tudásra nézvést a kép érzékiségét, látszat-létét veszélyesként, megtevesztőként, felszíniként posztulálják.

(9) Orbán Gyöngyi is kiemeli ezt Leonardo művészetelméleti munkássága kapcsán azzal együtt, hogy a festészet ilyen tudományos igényű megalapozása történetileg egybeesik annak a technikai mesterségek közül való kiválásával és a többi művészettel azonos rangra való emelkedésének aspirációjával. (1999, 96.)

(10) „Ha még egyszer áttekintem az indokokat, amelyeket felsorakoztattam, hogy miért kellett a Laokoón mesterének a testi fájdalom kifejezésében mértéket tartania, úgy találok: a művészet *sajátos jellegéből*, annak *szükségzerű korlátaiból* és *kívánalmaiból* erednek.” (Lessing, 1999, [1766] 168–169, kiemelés tőlem S. K.)

(11) Franz Monra utalva használja Ulrich Ernst. (2003, 342.)

(12) Szőnyi György Endre által használt fogalom Ezra Pound hamarában. (2004, 18.)

(13) „Ilyen szempontból az ábrázolást a befogadó valójában hamarabb érzékeli, mint a mondást. Csak-hogy a képvers befogadása nem egyszerűen abból áll, hogy előbb megnézzük a képet, aztán elolvassuk az írást, ami a képet alkotja. A nyelvi szöveg ismeretében, akár a megértés hermeneutikai körében/spiráljában, visszatérünk az ábrához, feltárjuk annak releváns jelentéseit az előbbiek ismeretében; ha a képet szimbolikusan is értelmez-

hetjük, ismét visszatérünk a szavakhoz, a szimbolikus jelentés és a versegész jelentésének kapcsolatát kutatva.” (Balázs, 1997, 17.)

(14) Például: transzmedialitás, intermedialis transzpozíció, implicit intermedialis utalás, vagyis intermedialis imitáció, explicit intermedialis utalás, vagyis intermedialis tematizáció és plurimedialitás mint fúzió és kombináció.

(15) Wolf a képvers szó és kép relációinak ezt a nehezen tipologizálható ambiguitását egy lábjegyzetben (2002. 22. láb.) rejti el, mindazonáltal sikerül ezzel is megerősíteni azt, hogy – amint később megjegyzi – a tipológia nem lehet önmagában vett célja a kutatásnak. (2002, 31.)

(16) Ugyanúgy írhatnánk Peter Greenaway *Párnakönyv* (1995) című filmjéről is, amelyben az emberi testre írt, testté vált szövegeket testtel olvassák az erotikus aktusban, a mumifikálás aktusában vagy akár a halálos ítélet végrehajtásakor.

(17) Roland Barthes a szöveg és olvasó viszonyában tételez egy sajátos korporealitást. A *szöveg öröme* (1996 [1973]) című „örömszövege” oly módon beszél a szövegről és a szövegköziségről, a szövegben benne lévő, abba behatoló más szövegekről, hogy a metanyelvben az erotika és a test metaforája valósággal átkorporealizálja a szöveget, és az olvasást már nem kizárólag kognitív (értelemmel és jelentéssel elfoglalt) munkának tekint, hanem vágynak, öröm- és gyönyörserzésnek, a szubjektum önelvesztése, a jelentésnek, az ismerős kognitív sémáknak, a kulturális tudásnak a gyönyörűszöveg általi kisiklása fölött érzett élvezetnek.

(18) Petőfi 1996-os tanulmányában a vehiculum formát használja, később viszont a magyarosan írt vehikulomot. Mi ez utóbbit használjuk, kivéve, ahol az 1996-os tanulmányból idézzük.

## Irodalom

- Balázs Imre József (1997): Kétnyelvűség vagy kevertnyelvűség? Szempontok a képvers esztétikájának kidolgozásához. *Korunk*, 12. 11–25.
- Barthes, Roland (1996): A szöveg öröme. In: uő: *A szöveg öröme*. Osiris, Budapest. 75–116.
- Barthes, Roland (2000): *Világoskamra*. Európa Könyvkiadó, Budapest.
- Blonsky, Marshall (1985): Introduction. The Agony of Semiotics: Reassessing the Discipline. In: Blonsky, Marshall (ed.): *On Signs*. Baltimore, Maryland, The John Hopkins University Press, XIII–LI.
- Boehm, Gottfried (1995): Az első pillantás. Műalkotás – esztétika – filozófia. *Athenaeum*, III./1. 52–64.
- Bókay Antal (1997): *Irodalomtudomány a modern és posztmodern korban*. Osiris, Budapest.
- Bürger, Peter (1997): Az avantgárd műalkotás. *Szép literatúrai ajándék*, 3–4. 5–29.
- Castellin, Philippe (2003): A szabályok lírájától a költészet kiterjesztéséig. *Helikon*, 4. 389–411.
- Derrida, Jaques (1998): A kettős ülés. In: uő: *A disszemináció*. Jelenkor Kiadó, Pécs. 171–273.
- Foucault, Michel (1993): Ez nem pipa. *Athenaeum*, I/4. 141–166.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2003): *Why Intermediality – if at all?* <http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/INTERMEDIALITES/WhyIntermediality.pdf>
- Imdahl, Max (1997): Ikonika. In: Bacsó Béla (szerk.): *Kép – fenomen – valóság*. Kijárat, Budapest. 254–273.
- Kanyó Zoltán (1990): Az irodalomtudomány módszertani kérdései. In: uő: *Szemiotika és irodalomtudomány*. Válogatott tanulmányok. JATE Kiadó, Szeged. 41–129.
- Keresztury Tibor (1985): „Építék templomot kiürült egek alatt...” Zalán Tibor új kötetéről. *Alföld*, 9. 82–85.
- Kibédi Varga Áron (1997): A szó-és-kép viszonyok leírásának ismérvei. In: Bacsó Béla (szerk.): *Kép – fenomen – valóság*. Kijárat, Pécs. 300–320.
- Kibédi Varga Áron (1998): *Szavak, világok*. Jelenkor, Pécs.
- Kibédi Varga Áron (2000): Ami a szó és kép között van. A határ pragmatikája, *Korunk*, 7. 71–78.
- Kittler, Friedrich A. (1995): *Aufschreibesysteme 1800–1900*. Wilhelm Fink Verlag, München.
- Kristeva, Julia (1996) [1968]: A szövegstruktúrázás problémája. *Helikon*, 1–2. 14–22.
- Kristeva, Julia (1985) *The Speaking Subject*. In: Blonsky, Marshall (ed.): *On Signs*. The John Hopkins University Press, Baltimore, Maryland. 210–220.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1999) [1766]: Laokoón (részletek). In: Orbán Gyöngyi (szerk.): *Esztétikai olvasókönyv. A szép aktualizása kérdéséhez*. Polis Könyvkiadó, Kolozsvár. 157–184.
- Longree, Georges H. F. (1976): The Rhetoric of a Picture-Poem. *PTL*, 1. 63–84.
- Lőrincz Csongor (2002): Medialitás és diszkurzus. (Friedrich A. Kittler: *Aufschreibesysteme 1800–1900*). *Lk.k.t.*, 11. 96–104.
- Mitchell, W. J. Thomas (1980): Spatial Form in Literature: Toward a General Theory. *Critical Inquiry*, 3. 539–567.
- Mitchell, W. J. Thomas (1986): *Iconology. Image, Text, Ideology*. The University of Chicago Press, Chicago – London.
- Mitchell, W. J. Thomas (1994): *Picture Theory*. The University of Chicago Press, Chicago – London.
- Mitchell, W. J. Thomas (2004): A látást megmutatni – A vizuális kultúra kritikája. *Enigma*, 41. 17–30.
- Sz. Molnár Szilvia (2001): Az avantgárd hagyomány alakulása Géczy János képverseiben. In: H. Nagy Péter (szerk.): *Szöveg – tér – kép. Írások Géczy János műveiről*. Orpheusz Kiadó, 67–78.

- Sz. Molnár Szilvia (2004): *Narancsgép. Géczy János (vizuális) költészete és az avantgárd hagyomány*. Ráció Kiadó, Budapest.
- Müller, Jürgen E. (1998): Intermedialität als poetologisches und medienteoretisches Konzept. Einige Reflexionen zu dessen Geschichte. In: Helbig, Jörg (hrsg.): *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Erich Schmidt Verlag, Berlin. 31–40.
- H. Nagy Péter (1997): Kalligráfia és szignifikáció. Fenyvesi Ottó, Géczy János és Zalán Tibor képverseiről. In: uő: *Kalligráfia és szignifikáció*. Vár Ucca Tizenhét Könyvek, Veszprém. (19), 7–13.
- Olivi, Terry – Petőfi S. János (1998): A nyelv materialításáról. A vizuális költészet mint első lépés a multimedialitás felé. In: Petőfi S. János – Békési Imre – Vass László (szerk.): *Szemiotikai szövegtan* 11. JGYF Kiadó, Szeged. 97–107.
- Oosterling, Henk (2003): Sens(a)ble Intermediality and *Interesse*. Toward an Ontology of the In-Between. *Intermedialität*, 1. Printemps, 29–46.
- Peach, Joachim (1998): Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen. In: Helbig, Jörg (hrsg.): *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Erich Schmidt Verlag, Berlin. 14–30.
- Peach, Joachim (2000): Artwork – Text – Medium. Steps en route to Intermediality. <http://www.uni-konstanz.de/FuF/Philo/LitWiss/Me-dienWiss/Texte/interm.html>.
- Pethő Ágnes (2003): *Műzsák tükre. Az intermedialitás és az önreflexió poétikája a filmekben*. Pro-Print Könyvkiadó, Csíkszereda.
- Petőfi S. János (1996): Szemiotikai textológia – Didaktika. In: Petőfi S. János – Békési Imre – Vass László (szerk.): *Szemiotikai szövegtan*. 9., JGYF Kiadó, Szeged. 7–21.
- Petőfi S. János (2001): A verbális és képi összetevőből felépített kommunikátumok tipológiájához. In: Petőfi S. János – Békési Imre – Vass László (szerk.): *Szemiotikai szövegtan*. 14. JGYF Kiadó, Szeged. 61–65.
- Petőfi S. János – Benkes Zsuzsa (2002): *A multimedialis szövegek megközelítései*. Iskolakultúra, Pécs.
- Plett, Heinrich F. (1991): Intertextualities. In: Plett, Heinrich F. (ed.): *Intertextuality*. Walter de Gruyter, Berlin – New York. 3–29.
- Rübberdt, Irene (2001): A szöveg félrelépései. A versek multi- és intermedialitásáról. In: H. Nagy Péter (szerk.): *Szöveg – tér – kép. Írások Géczy János műveiről*. Orpheusz Kiadó, 44–58.
- Szilágyi N. Sándor (1997): *Hogyan teremtünk világot. Rávezetés a nyelvi világ vizsgálatára*. Erdélyi Tankönyvtanács, Kolozsvár.
- Szőnyi György Endre (2004): *Pictura & Scriptura. Hagyományalapú kulturális reprezentációk huszadik századi elméletei*. JATE Press, Szeged.
- Tolcsvai Nagy Gábor (2001): *A magyar nyelv szövegtana*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest.
- Tolcsvai Nagy Gábor (1999) [15?]: Tudomány és művészet. In: Orbán Gyöngyi (szerk.): *Estétikai olvasókönyv. A szép aktualizálása kérdéséhez*. Polis Könyvkiadó, Kolozsvár. 98–105.
- Wolf, Wolf (2002): *Intermediality Revisited. Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality*. [www.ingentaconnect.com/content/rodopi/wms/2002/00000004/00000001/art0003](http://www.ingentaconnect.com/content/rodopi/wms/2002/00000004/00000001/art0003)
- Wahl, François (1996): A szöveg mint produktivitás. *Helikon*, 1–2. 10–13.
- Wunenburger, Jean-Jaques (2004): *Filozofia imaginilor*. F. I., Polirom.