

„Szemünk pillás függőnye fent” Kass János illusztrációi Balázs Béla misztériumához

MAGYAR IRODALOM TANSZÉK

apoztrofikus viszony, belső tér, illusztráció, intermedialis, misztérium

A szöveg és a kép együttes megjelenése

Az illusztráció egyedi képként vagy képsorozatként mindenkor az irodalmi alkotással együtt egzisztál, ezért differencia specifikájaként jelölhetjük meg az illusztrált szöveggel együtt történő közlését, ebből következően – a befogadás szempontjából – lényegesnek tekintjük a verbális és a vizuális jelrendszer kölcsönös egymásra hatását, melyet tehát a két médium faktuális együtt láthatósága alapol meg. Kibédi Varga Áron a szemiotika szemléletrendszere felől közelítve így fogalmaz, a szöveg és az illusztrációja közti viszony interreferenciális, ami azt jelenti, hogy: „szó és kép elválik egymástól, de azonos oldalon jelenik meg. Interreferenciális viszonyban vannak: egymásra vonatkoznak” (Kibédi Varga Áron, 1997. 307.). Az interreferencialitás elméletével rokoníthatjuk az olyan teóriákat, melyeknek kulcsfogalma az „effet-fiction”, az „intrikáló dinamika”, „interakciós spektrum”, a „kompatibilitás” és az „együtműködési készség” stb. terminusa.

Anélkül, hogy a hivatkozott teóriákat ismertetném, e terminusokkal csak jelezni kívánom, értelmezéssel ahhoz az újabb illusztrációelméleti kánonhoz kívánok csatlakozni, amely egy illusztrált mű befogadásának folyamatában lényegi szerepet tulajdonít a médiumok közti átfedések és a különbségképző konfigurációk meglétének, működésének. Ez a nézőpont pedig arra a nyilvánvaló dologra kíván perspektívát nyitni, hogy egy kép(sorozat) melyet illusztrációnak nevezünk, igaz ugyan, hogy csak a szöveggel való kapcsolatában az, ami, de ezt a referenciát nem tekinthetjük egyszerű, és főleg nem egyirányú „függőségnek”, „megduplázásnak”. És bár szükségünk van olyan fogalmakra mint pretextus, diszkurzivitás, vagyis a képeknek a textustól determinált jellegzetességeit számba venni segítő terminusokra, koncepciókra, azonban legalább ennyire fontosnak véljük a mérleg másik serpenyőjét, vagyis azt, hogy az illusztrált alkotások olvasatában a kép kezdeményezte értelmezési mozzanatokról is vegyünk tudomást és ismerjük meg működésüket.

A legújabb szöveg-kép kutatások teoretikusai szerint „minden médium kevert médium” (Mitchell, W. J. Thomas, 2004. 23.), vagyis a szövegben mindenkor felfedezhetők a látványiség nyomai, a képben a textuális előzmények. Hozzátehetjük, az arányok természetesen változóak, tehát bizonyos képi és bizonyos verbális alkotásokban kevesebb mediális átfedést észlelhetünk, másokban viszont nagyon is magától értetődő az intermedialitás működése. Kass János illusztrációinak szövegreferencialitása sem a műfaj, sem egyéb más képi megoldás, például a képi narráció, a figurális megjelenítés, stb. szempontja tekintetében, nem kétséges, milyen lényeges mértékben meghatározó. De úgy vélem, nem kíván hosszas bizonyítást az sem, hogy Balázs Béla Kékszakállójának verbális közegében mennyire fontos a látás, a szemlélés tevékenységének szerepe. Mindjárt a prologusban ezt olvashatjuk: „Ti néztek, én nézlek./ Szemünk pillás függőnye fent./ Hol a színpad: kint-e vagy bent./ Urak, asszonságok?” A műegész viszonylatában a látás tevékenységének domináns jelenlétére a kritika már korábban rámutatott. „A főhős szavai a második ajtó kinyitása után: »Látni fogsz, de sohse kérdezz./ Akármít látsz, sohse kérdezz!« arra emlékeztetnek, hogy a Kékszakállú herceg vára rendezésekor a kimondatlanul gyakran a láthatónak kell felváltania” (Szegedy-Maszák Mihály, 2003. 388.).

A továbbiakban az intermedialis tényezők (a hasonlóságok és a különbségek) működésére összpontosítunk: először egy magától értetődő szempontnak, a belső tér képzésének kérdésére térünk ki röviden, majd egy összetettebb kérdést tárgyalunk, mégpedig a szereplők közti dialogikus, apoztrofikus viszonyok létrejöttének és formájának kérdését.

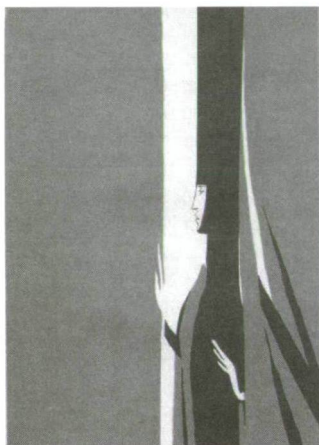
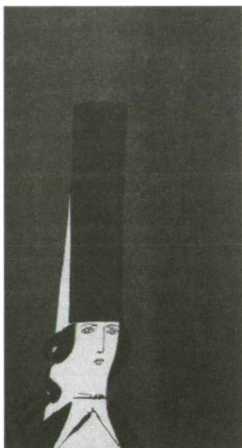
A belső tér reprezentációi

A médiumok analógiáinak és divergenciáinak helyei könnyen megjelölhetők mégpedig két okból: egyrészt azért, mert az egyes divergenciatípusok és hasonlóságok folytonos ismétlődése, már a befogadás első stádiumában is, eleve a szöveg és a képi egymást felülíró vagy „megismétlő” játékára irányítja a figyelmet, másrészt azért, mert a „deformációk” és az átfedések a struktúrák nagyon is nyilvánvaló pontjain valósulnak meg.

Ezek a pontok a szín-, fény-, tér- és számszimbolikához, valamint a szcenikusság kérdéséhez kapcsolódóan határozhatók meg.¹ A fentebb megjelölteknek megfelelően most csak a tér reprezentáltságának kérdésére térünk ki.

Ez a szempont elsősre a hasonlóság kérdése tételezésének látszik, valójában azonban szöveg és kép divergenciáját firtatja, hiszen a vár ajtajai mint a dramatikusság fordulópontokat jelző értelem konstituáló szcenikus elemek, de úgy is, mint a fikció reális világ tételei, a verbális és a vizuális alkotásban a reprezentáltság eltérő mértékét mutatják. Arról van szó, hogy a misztérium instrukciói és a szereplők dialógusa az ajtók számát és elhelyezkedését, továbbá a mögöttük föltárló látványt is világosan jelzik. Egyetlen kivétel van, és ez a 7. ajtó térvizsgálata részleges jelöltséget érinti: a szerző a tér konstituáló irányokat kijelöli, de a 7. ajtónak az előző kettőhöz való viszonyát tisztázatlanul hagyja. „Hatalmas kerek gótikus csarnok. Balra meredek lépcső vezet fel egy kis vasajtóhoz. A lépcsőtől jobbra hét nagy ajtó van a falban: négy még szemben, kettő már egész jobboldalt”. Kass János a valóságreferens utalás lehetőségeit az ajtókkal kapcsolatban viszont egyáltalán nem használja ki a képsorozaton, nincsen egyetlen kép sem, amely a gótikus vár térvizsgálatait önmagában mutatná be, sőt, ha figyelembe vesszük az erősen nyújtott téglalapformák elhelyezését (4.) és a ruhadíszekkel folytatott helyenkénti laterális játékát (6., 11., 13.), vagyis az ajtóként-észlelés egyértelműségének problematikuságát okozó képi megoldásokat, akkor nemcsak a képsorozat egésze és a misztérium textusának egésze, hanem az egyes képek viszonylatában is a szövegreferencialitás clinamenjeire bukkanunk². Az az ajtók mögötti látvány, melyről a misztérium egyértelműen informál bennünket³, csak öt szitanyomaton szimbolizálódik (5., 7., 9., 10., 11.), ezeken viszont az ajtók és a tárgyak, a látó és a látott viszonya marad tisztázatlan. Kass János vallomása azt bizonyítja, hogy bár a művészi intenció az írói szándék rekonstruálását kísérel meg, ez a mediális adottságok különbözősége folytán valójában csak részlegesen valósulhat meg. „A könyv lapjait ajtóként fogtam fel és ez a szerkezet követi az eseményeket. Az ajtók, akár drámai csomópontok, közrefogják a két szereplő közt végbemenő lelki folyamatot” (Kass János, 1997. 153.).

A misztérium és az illusztrációk tehát a belső tér reprezentálását egyaránt megvalósítják, de amíg a misztérium a drámai tér mint hely konstitúciójában is lényegi szerepet szán az ajtóknak, addig az illusztrációk az ajtók mint tárgyi elemek térképző funkcióját jórészt kihasználatlanul hagyják, általuk a művész inkább pszichikai folyamatok stádiumaira utal.



¹ Balázs Béla „A kékszakkallú herceg vára” című misztériumát és Kass János illusztráció-sorozatát először 1960-ban adta ki együtt a Magyar Helikon Kiadó (ugyanabban a formában 1998-ban a Merlin Kiadó) majd 1979-ben a Zeneműkiadó. Ez utóbbi kiadásban a Bartók által átigazított szöveget olvashatjuk és Kass János több (mind a színeket, mind a formákat érintő) változtatást is tartalmazó képsorozatát láthatjuk.

² A főszöveg számadatai a 17 képet tartalmazó szitanyomatos sorozat elemeit jelölik.

³ Az ajtók sorrendje a következő: 1. kínzókamra, 2. fegyveres ház, 3. kincses ház, 4. kert, 5. birodalom, 6. könnyek tava, 7. régi asszonyok.

Aposztrófikus viszonyok a misztériumban

A dialogikus, aposztrófikus viszonyok intermedialis szempontú értelmezésénél előre kell bocsátanunk a következőket. A képsorozat egészen a 14. képig visszatartja a drámai műfaj specifikus jellemzőjének, a dialogikus szituációnak, a szövegreferens reprezentálásának, a két főszereplőt ugyanis csak egyetlen egyszer (14. kép), s ráadásul csak az eseménysorozat utolsó – igaz, dramatikusan szempontból kiemelt – egységében állítják egymással szcenikus viszonyba. A Juditot ábrázoló képek száma hat, a Kékszakállút ábrázolóké három. Ez a nyilvánvaló különbség, a képsorozat ikonikus megoldásainak az elvárttól való eltérései, az intermedialis divergenciákra irányítják rá a befogadó figyelmét. Nézzük először a verbális médium viszonyképzési formáit!

A misztériumról mint drámai műfajról (ez esetben természetesen mint az interreferencialitás egyik komponensét, mint kinyomtatott irodalmi művet, mint textust tekintjük), azt feltételezhetjük, hogy dialógusait, általánosabban fogalmazva, aposztrófikus viszonyait⁴ nyelvi alapon hozza létre. Ez az álláspont azonban kiegészítésre szorul (még a dráma mint textus esetében is), hiszen benne nem válik szét a virtuális világ nyelvi közvetítettségének és referencialitásának kérdése. A dráma ugyanis egyrészt a virtuális világ nyelvi eseményeit (párbeszéd) maga nyelvi médiumán keresztül kvázi egy az egyben re-prezentálja számunkra, olvasók számára, ugyanakkor másrészt, bár szintén a nyelv médiumán keresztül, de valójában annak a verbálison túlnyúló utalásrendszerére, referenciális teljesítményére alapozva, a virtuális világ dialógusainak látványilag értelmezhető körülményeit is rekonstruálja. A „körülmények” (gesztusok, mimika, mozgások, tárgyi és térelemek) evidensen a szerzői instrukciókban jelződnék, vagy a monológok és a dialógusok szövegkohéziós rendszeréből következtethetők ki.

A dráma nyelvének e kettős teljesítményére a képsorozat irányítja rá az intermedialis divergenciákat és átfedéseket kereső befogadó figyelmét, mégpedig – úgy véljük – a kinetikus irányok visszavisszatérő ábrázolása révén. A továbbiakban Balázs Béla misztériumának olvasatát ennek a képsorozat által kezdeményezett újraorientálódásnak a jegyében formáljuk meg, vagyis a dialogikus és aposztrófikus viszony 'verbális versus non-verbális' kérdését állítjuk a középpontba.

Mint fentebb már jeleztük, véleményünk szerint a misztérium egészének strukturálódásában az aposztrófikus kölcsönviszonyok különféle típusainak folytonos, és folytonosan variálódó egymást-váltása játszik legnagyobb szerepet. Hogy elkerüljük a látszólagos értelmezési evidenciák csapdáját, s hogy több szempontból is rámutathassunk az intermedialis divergenciákra, az aposztrófikus fogalmát ki kell terjesztenünk a szereplők közötti viszonyok általában értelt kölcsönösségére, vagyis a kommunikáció nonverbális formáira is. Úgy tűnik ugyanis, hogy a látvány mellett a mozgás és a nyelv együttesen mint a kölcsönösség közegei határozzák meg a misztérium struktúráját. A szereplők által konstituált drámai tér az ő mozgási, látási és beszédfolyamataik révén képződik meg, mégpedig úgy, hogy e folyamatok – mint időtartamok – valamely végponthoz érkezéssel mint pillanatnyiséggel váltakoznak, s ebből következően folytonosan felszámolják, megszüntetik önmagukat, s így lehetővé válik, hogy egy másik, majd újra egy másik aposztrófikus forma jöjjön létre. A mozgási folyamatok, ahová a dráma instrukciói alapján a járást, a fölállást, a lehajolást vagy magát a mozdulatlan egyhelyben állást is sorolhatjuk, végpontjukhoz egy taktilis mozzanattal érkeznek el. A taktilis értékeket egy tárgy érintése közvetíti (leggyakrabban a kulcs, az ajtó érintése), de az egyszerűség kedvéért ide soroljuk a főszereplők közötti taktilis viszonyokat is: ölelés, csók. A látás/nézés folyamatának mint az időtartam típusok másodikként említett formájának a végpontját a látás általi megértés pillanatai jelentik. A beszéd folyamata (a harmadik időtartamtípus) Balázs Béla misztériumában pedig tipikusan akkor érkezik végpontjához, ha a dialógus résztvevői egyezsége jutnak (megszűnik az egymás melletti elbeszélés, a kérdés nem marad felelet nélkül).

Mielőtt a képsorozat értelmezésére téménk rá, összegezve megállapíthatjuk (terjedelmi okokból csak a konklúziót ismertetem), hogy Balázs Béla misztériumában a kölcsönviszonyok nyelvi, látványi és mozgási formái egymást folytonosan váltják, és az egyes dramatikusan fordulópontokhoz alkalmazkodva, avagy inkább strukturálva azokat, átfedik egymást, illetve konkurálnak egymással. Judit pszichés folyamatai elsősorban a látványi viszonyok meghódítása mentén rajzolhatók ki: a történések során (az 5. ajtónál van a fordulópont) az egyszerű szemléletet a Kékszakállú fogalmi világához (szavai értelméhez) igazított, látás általi megértés váltja fel (csúcspontja a „farkasszemnézés” jelenete). A kinetikus folyamatok Judit esetében a tárgyi világra irányuló taktilis mozzanatok által uraltak, a Kékszakállú esetében, az 5. ajtó felnyitása után, interperszonális természetűnek (Juditot öleléssel és csókkal akarja békíteni). A mozgási kölcsönviszonyok a másik két aposztróf-

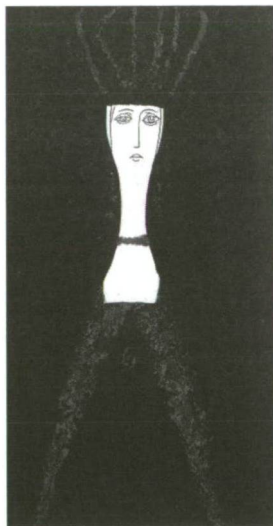
⁴ Paul de Man aposztrófé-elméletét, mely a megszólított és a megszólított kölcsönviszonyáról szól, arról, hogy a dialogikus szituációban a megszólított is megszólítottá válik és fordítva, Bókay Antal ismerteti (Bókay Antal, 2000. 38–40.).

típus rovására az utolsó, beavatási jelenetben válnak meghatározóvá. Kékszakállú a kölcsönviszonyokban elsősorban a szó, a beszéd, a deklaráció által uralja a helyzetet. A misztérium utolsó sorában mindhárom aposztrofikus viszony felszámolódik. Végleg egybecsúsznak és immár az aposztrofikus viszonyok mindenkori alanyának és tárgyának is felszámolódnak a kölcsönösség lehetőségei. Az utolsó mondat a megvont látvány, a megállt mozgás és az elhalt beszéd szimbólumaként olvasható: „És mindig is éjjel lesz már ... / Éjjel ... éjjel ...”. A sötétség a látvány eltűnésével jár, a „mindig is” szófordulata az időbeli mozgásfolyamatok lezárulását jelzi, a beszéd megszüntét pedig egy tipográfiai megoldás szimbolizálja: a háromszorosan kített három pont az elakadó, az elhalt beszéd jeleként szemléltető/olvasható.

Aposztrofikus viszonyok az illusztrációkon

Az illusztráció-sorozat szemlélésekor már az első pillanatban szembeötlő, hogy egyetlen kép kivételével mindenütt társtalantul, magányosan látjuk a szereplőket. Igaz, hogy a hős lépő mozdulatot tesz (hogy megérint valamit), hogy szemléli, vagy hogy szólásra nyitja száját, de a képről elkereteződik az aposztrofé tárgya, a megszólított személy. Sőt, ha a síkfelület ikonikus elemeit pusztán mint valóság- vagy szövegreferens elemeket, tárgyakat tekintjük, észrevehetjük, hogy gyakran közöttük sincs térbelileg értelmezhető kölcsönösség. A viszonyokat szcenikus és kompozíciós képi értékekkel fejezi ki a művész.

A háromféle aposztrofé helyzet kölcsönösségének képi kiépítetlensége, illetve ennek diszkrét megvalósítása, talán a látás/szemlélés reprezentációinál a legjellemzőbb. A látást tematizáló illusztrációkon többnyire ugyanis vagy azt látjuk, aki néz, vagy azt, amit/akit néz. S bár a pretextus és a képi narratio segítségével kikövetkeztethető az aposztrofé hiányzó tárgya avagy alanya, ám a viszonyok planimetricusan nem jelződnék, szcenikusan is csak akkor, ha az aposztrofé tárgya az, ami hiányzik, hiszen létére magának a szemlélőnek a tekintete, mozdulata, gesztusai utalnak. A képek többsége a látási észlelés közegében formálódó aposztrofé-viszonyok reprezentálatlansága miatt tehát eltér a pretextus megoldásaitól. A „könyv lapjait kapuként felfogni” művészi imperatívusza itt válik nyilvánvalóvá, a művész a látást tematizáló képek többségén csak a látvány tárgyát jeleníti meg, így a fegyverek, a rózsák, a korona, stb. a kapuban feltáruló látvány szimbólumaiként szemléltethetők, és elsősorban avval a tapasztalással azonosíthatók, amely Judit számára adott. Potenciálisan persze adottak a Kékszakállú percepciós tevékenysége számára is, ám hogy ezt mellékesnek tekintjük/feltételezzük, annak egyrészt pretextuális előismeretünk az oka (tudjuk, hogy Kékszakállú a kapuk, ajtók mögötti látványt eleve ismeri), másrészt az ő képi megjelenítettsége, tudniillik az illusztráció-sorozat legismertebb darabja (Kékszakállú mellére tett kézzel, enyhén hátravetett fejjel áll) csukott szemmel ábrázolja őt, míg Juditot még a legutolsó, az örök emlékké válás, a kvázi eltárgyasulás stádiumában is nyitott szemekkel, látóként.



A szízyanomat-sorozat utolsó képét kiemelve, mely a misztérium utolsó, már idézett mondatával áll leginkább intermediális viszonyban, megállapíthatjuk, hogy a művész egy olyan diszkurzív utalásokat hordozó Judit-alakot állít elénk, aki az arckontúr vonalvezetését és a karokat jelöletlenül hagyó testsémát illetően is sokkal inkább emlékeztet bennünket a 15. kép emlék-asszonyaira, mint önmaga korábbi portréira. „Csonka” törzse, (újra) felénk fordított, a képből kitekintő arca, a kinézis végponthoz jutottságát, merev tekintete, zárt szája, a látási és beszéd folyamatok kölcsönösségének felszámolódását jelzik. Ugyanakkor az, hogy benne a mozulatlanság, az örök pillanatba merevedett magányosság szimbólumát láthatjuk, a szcenikus tényezőknél túl még a planimétrikus formai analógiák és a szín-értékek szemantikája⁵ felől is megerősítődik. Észrevehető ugyanis, hogy Judit testsémája a 9. kép korona-kalitka formásémájához is hasonlít. Ezt a tényt, tehát a személy és tárgy ikonikus, laterális összekapcsolását a 16. kép leplezi le előttünk, mégpedig avval, hogy a koronát Judit személyével kinetikusán közvetlen kapcsolatba hozza. A Kékszakállú Judit felől (a képeretelen túlról) nyújtja a koronát, melynek észleleti képe kalitka és korona egyszerre, ugyanakkor az utolsó képen megjelenő Judit testsémájának is formai analogonja, s ebben az értelemben Judit elszemélytelenedésének ikonikus előjelzője.

Arra az eredetileg feltett kérdésre tehát, hogy az aposztrofikus viszonyok megteremtésében mennyiben divergens a misztérium textusa és az illusztráció-sorozat egésze, azt válaszolhatjuk, az interreferencialitás köztes mezéjében mindkét médium megformálja a kölcsönviszonyok mindhárom típusát (mozgási, látványi, nyelvi/beszéd), ugyanakkor a szöveg gyakori váltásaira a kép inkább egy tendenciával felel: a Judithoz kapcsolódó mozgási és taktilis tényezőket fokozatosan „átjuttatja” a Kékszakállú hatáskörébe. A szemlélés, a látás elsőbbségét mindemellett a képek is Judit kompetenciájába utalták. A kölcsönviszonyok fordulópontjai közül (11., 14. és 16. kép) bár mindahány az interreferencialitás köztes terében jön létre, legjelentősebb kétségkívül a 14. kép „farkasszem”-jelenete. A szöveg és a képek együttműködését ösztönösen is kereső befogadásban a médiumok egymást-átfedése a misztérium utolsó mondata és a képsorozat utolsó képe közt valósul meg példaértékűen. Nem feledkezhetünk meg ugyanakkor arról, hogy szöveg és kép közt nem elhanyagolható divergenciát okoz az a tény, hogy a misztérium az aposztrofikus viszony teljes körű és többszintű reprezentáltságát, míg az illusztrációk csak részleges megjelenítettségét valósítják meg; továbbá, hogy a textus a látványi és a verbális szétválasztására tett kísérleteket is érzékelteti (lásd a jelenetek sorát a 6. ajtóig), míg a képek ugyanitt teljes mértékben a szemlélési folyamatok tárgyaira, vagyis az észlelési tevékenység „eredményére” irányítják a figyelmet. Ezzel ugyanakkor megteremtik, mégpedig sikeresen, a saját médiumukban, a csak itt létrejövő autonóm képzőművészeti metamorfózisnak, a szimbolikus formák ikonikus értelemképzésének lehetőségét, és kezdeményezik a befogadás folyamatának újra-orientálását.

IRODALOM

- Bókey Antal: A líra az ezredfordulón – poétikaelméleti szemszögből. – In: Alföld. 2000. 2. sz. 33–45. p.
- Kass János: A Kékszakállú herceg vára. – In.: Kass János: Ötven év képben és írásban. / szerk. Bánki Veronika, Lengyel János, Tandí Lajos. – Szeged, 1997. 153–161. p.
- Kibédi Varga Áron: A szó-és-kép viszonyok leírásának ismérvei. – In: Kép fenomén valóság. / szerk. Bacsó Béla. – Bp: Kijárát, 1997. 300–320. p.
- Mitchell, W. J. Thomas: A látást megmutatni: A vizuális kultúra kritikája. – In.: Enigma. 2004. 41. sz. 17–30. p.
- Szegedy-Maszák Mihály: 1991. Újítás az irodalomban és a zenében – Bartók Béla befejezi A Kékszakállú herceg vára zongorakivonatát. – In.: Literatura. 2003. 4. sz. 378–390. p.

⁵ A formák laterális összefüggésének szimbolikus értelmét (a korona-kalitka és a testséma formai analógiája) megerősíti a képsorozat „színeseményeinek” története. A színek strukturális kibontakozásának célja a képből a pirosba, majd újra a kébbe való átmenet. Végző soron ugyanakkor nyilvánvaló, hogy az igazi „eseményt” az arany szín „megtalálása” jelenti. Úgy tűnik ugyanis, hogy Kass János képsorozatának színminőségei nem csak a szemlélt tárgyak egyszerű, különleges jellemzőiként, sőt nem elsősorban akként, hanem inkább egzisztenciális szinten ragadhatók meg. Az arany mindenesetre itt, a képsorozat figuratív elemeinek diszkurzív jelentésképzéseivel analóg módon, a befejezettség, az örökkévalóság szimbólumaként értelmezhető.

EMŐKE VARGA

**„Our eyelashes like curtains drawn”
János Kass’s illustrations to Béla Balázs’s mystery play**

One of the prospering fields of international text-image research is the examination of the intermedial relationship between illustrated literary works and their illustrations. Taking into consideration the latest issues in this discipline, and assuming interdependence between the verbal and visual media in the process of interpretation, in my paper I intend to look at Béla Balázs’s Bluebeard mystery play and János Kass’s illustrations, in the light of the dual processes of reading and looking. I examine medial overlaps and the processes of differentiation, mainly from the point of view of the representation of inner space and the dialogic/apostrophic relationships between the characters.