

Képpé vált szöveg, szöveggé vált kép

Hogyan lehet átalakítani egy képet szöveggé? Több ezer éve foglalkoztatja ez a kérdés az alkotókat és a műértőket. Különösen három területen lehet föltételezni a látvány és a nyelvi megnyilatkozás érintkezését. Közülük talán a leírásra vonatkozik a legtekintélyesebb szakirodalom,¹ ami természetesen nem jelenti azt, hogy ne léteznének továbbra is olyan ide tartozó jelenségek, amelyek tüzetesebb elemzést igényelnének. „Vannak olyan tájképek Proust művében, amelyek meghaladják a festészet lehetőségeit”² – állította a művészettörténész Roger Fry, ily módon utalva arra, hogy a két művészet viszonyát nemcsak kapcsolat, de feszültség is jellemzi.

Írott és mintázott vagy festett arckép viszonya is kölcsönhatásként értelmezhető. „A megbízott arcképfestő és a fölkért életrajzíró hasonló nehézségekkel néz szembe” – ahogyan egy irodalmár megjegyezte.³ Ismeretes, hogy Thomas Babington Macaulay 1825-től egy sor írói és történeti arcképet közölt; Milton (1825) után Machiavelli (1827), Byron (1831), Horace Walpole (1833), Lord Chatham (1834), Bacon (1837), Sir William Temple (1838), Lord Holland (1841), Warren Hastings (1841), Nagy Frigyes (1842) jellemének megvilágítására vállalkozott, mintegy műfajt teremtve. Ezeknek a szövegeknek elkészítésekor éppúgy merített ösztönzést az életrajzírás, mint az arcképfestés hagyományából. Carlyle 1840-ben tartott hat előadása, valamint a belőlük *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History* (Hősökről, a hősök tiszteletéről és a hősiesség a történelemben játszott szerepéről) címmel készült könyv is hatást tett a 19. századi angol képzőművészet sorsára. Az 1882-ben (Sir) Leslie Stephen szerkesztésében indult *Dictionary of National Biography* az angol arcképfestészet hatását mutatta, az 1896-ban megnyílt National Portrait Gallery viszont „a nemzet nagyjainak” életrajzai nyomán szerveződött. Más országok is követték a brit példát. Sainte-Beuve először 1851-ben kiadott „arcképei” a későbbiekben a legtagabb értelemben vett irodalom nagyjait állították az olvasók elé. Szalay László *Státusférfiak’ és szónokok’ könyve* (1846–1847, 1850) című gyűjteménye még a nyugati példák nyomán ismertette meg a magyar közönséget brit, francia és észak-amerikai kiválóságok alkotásával, a Csengery Antal szerkesztette *Magyar szónokok és státusférfiak* (1851) viszont már teljesen önálló, sőt eredeti írás-

¹ Vö. VARGA Tünde, *Képtelen képelet: Kép és képzelőerő az ekphraszisz trópusában = (Tév)eszmék bővölete*, szerk. JENEY Éva, SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp., Akadémiai, 2004, 11–36.

² Roger FRY, *Letters*, vol. 2., ed. Denys SUTTON, London, Chatto and Windus, 1972, 534. (Ha nincs külön jelezve a fordító a lábjegyzetben, akkor a fordítások minden esetben a sajátjaim. – Sz-M. M.)

³ Diane Filby GILLESPIE, *The Sisters’ Arts: The Writing and Painting of Virginia Woolf and Vanessa Bell*, Syracuse – New York, Syracuse University Press, 1988, 163.

műveket tartalmazott – közöttük Kemény Zsigmond két nagyszabású munkáját, amelyeket korábban történeti forrásműként tartottak számon, újabban már inkább műalkotásként olvasnak. A korszak kiválóságait vásznon megörökítő Barabás Miklós jól ismerte e kiadványokat.

Az írott jellemképek hozzájárultak a festmények megalkotásához. A 19. század egyik legsikeresebb művésze, George Frederic Watts (1817–1904), 1887-ben a *The Times* számára adott nyilatkozatában Carlyle említett könyvének szellemében állította: arcképeivel azt a célt kívánta szolgálni, hogy „egy nemzet jelleme nagy tettek emberei révén”⁴ őrződjék meg. 1868–69-ben meg is festette példaképét, s ez a munkája ugyanúgy a National Portrait Gallery tulajdona lett, mint az államférfi Gladstone (1859) és Cecil John Rhodes (1898), a színésznő Ellen Terry (1864), a fényképész Julia Margaret Cameron (1850–1852), a költő Tennyson (1858), Robert Browning (1866), Swinburne (1867) és az értekezőként is jelentős Matthew Arnold (1880), a preraffaelita mozgalom képviselői közül William Morris (1870), Dante Gabriel Rossetti (1870–1871 k.) és Millais (1871 k.), a regényíró (és költő) Meredith (1893), a történész W. E. H. Lecky (1878), vagy az értekezők sorából John Stuart Mill (1873) és a már említett Leslie Stephen (1878) arcmása. Watts alkotásai 1837-től szerepeltek a Royal Academy tárlataiban, mely intézménynek 1867-ben lett a tagja. Az ízlés változására jellemző, hogy Leslie Stephen lánya, kit az utókor Virginia Woolfként ismer, már 1905-ben irodalmiassága miatt utasította el Watts munkáit. Miután nővére, a később festővé lett Vanessa Bell társaságában megtekintette az akkor elhunyt (és általuk személyesen ismert) művész emlékkiállítását, a következőket írta naplójába: „Ma N[essa] és én elmentünk az Akadémia Watts kiállítására. Gyenge és értéktelen – hírnevét tekintve szerfölött az. Egyetlen elsőrendű kép nincs ott, de sok az ötödrangú. »Eszméi« posványá tették a művészetét.”⁵ Először 1935-ben előadott, *Freshwater* (Friss víz) című vígjátékában Virginia Woolf kegyetlenül ki is gúnyolta a művészt, akit a maga korában mindenki ünnepele, az általa képviselt intézményt pedig egyik ismert regényében kifejezetten a maradi angol művészet megtestesítőjeként szerepeltette. Clarissa Dalloway öreg barátjaként szólítja meg az Akadémia tagját: „– Drága Sir Harry! – szolt, odalépve a finom öregúrhoz, aki több rossz képet festett, mint bármely másik két akadémiai tag a St. John erdőben (mindig teheneket ábrázolt, amint naplementekor a pocsolyákból isznak, vagy – mert volt érzéke többféle mozdulat érzékeltetésére – egyik mellső lábukat jelentőségteljesen fölemelik és megrázzák a szarvukat: »Idegen közelít« –); összes tevékenységének, a vacsorázásnak, a lóversenyezésnek az adta alapját, hogy tehenek álltak és pocsolyából ittak naplementekor.”⁶ Ez az elképzelt festmény általában a Viktória-kor művészetének silányságát hivatott képviselni, a vígjáték viszont nemcsak arcképeket, de allegorikus műveket is ki-

⁴ *Victorian Portraits*, London, National Portrait Gallery, 1996, 4.

⁵ Virginia WOOLF, *A Passionate Apprentice: The Early Journals 1897–1909*, ed. Mitchell A. LEASKA, London, The Hogarth Press, 1992, 218.

⁶ Virginia WOOLF, *Mrs. Dalloway*, New York, Harcourt Brace & World, é. n., 266.

csúfol, hiszen Watts olyan alkotásokkal is gyarapította a hírét, mint a *Love and Life* (Szelem és Halál – 1875), a *Mammon* (Mammon – 1884–1885), a *Hope* (Remény – 1886), *A Death Crowning Innocence* (Halál megkoronázza az Ártatlanságot – 1899) vagy a *Progress* (Haladás – 1902–1904 k.)

A *Mrs. Dalloway* vége felé leírt giccses mű az életkép műfajához tartozik, s ez az allegorikus vásznakhoz hasonlóan átmenetet jelent szöveg és kép viszonyának harmadik lehetőségéhez, az elbeszéléshez. Lehet-e egyáltalán történetet elbeszélni kép(ek) alakjában? A válasz nem olyan biztosan egyértelmű, ahogy némely szakértők vélik, hiszen a történetmondás nemcsak cselekményt tételez föl, de elbeszélőt is, ez pedig nyelvi képződmény.

Leginkább olyan sorozatok esetében indokolt képi elbeszéléstről beszélni, amelyek egy történetnek időben egymást követő szakaszait hivatottak megjeleníteni. Az ilyen jellegű képregények általában szöveget is tartalmaznak. Sőt, még Rubens Medici Mária életét bemutató nagy méretű festményeinek (Párizs, Louvre) befogadását is a képek alatt látható szalagcím segíti, emlékeztetve arra, hogy a képek és a szobrok többségének értelmezésére hatással van a cím. Az is előfordul, hogy időben egyazon képen belül láthatók különböző jelenetek. Giovanni di Paolo *Keresztelő Szent János a vadonba megy* (1454) címen ismert alkotásán (London, National Gallery) kétszer látható a szent: amint kilép egy épület kapuján és ahogyan hegyek között halad előre.

A festő így térré alakítja át az időt, az író pedig szintén hajlik arra, hogy a látottat a saját művészete távlatából szemlélje. Joggal lehet állítani, hogy Virginia Woolf „olykor úgy tekintett festményekre, mintha azok drámák volnának”.⁷ Hasonló módon értelmezhetők olyan alkotások, amelyek valamely mitológiai, bibliai vagy történeti eseményt jelenítenek meg. Jellemző példa erre Rembrandt 1635 körül készített műve, a *Baltazár lakomája* (London, National Gallery). A *Dániel könyvében* olvasható történet sarkalatos mozzanatát, a *punctum temporis*-t jeleníti meg: az ószövetségi király a nézővel szemben, asztalnál ül, de hátrafordítja a fejét. Arca megdöbbenést mutat, tekintete egy kéz által a mögötte levő falra rótt írásra mered. Ez az alkotás közvetlenül emlékeztet kép és szöveg egymásra utaltságára. Az uralkodó három szót lát maga mögött. Az *Ószövetség* szerint nem tudja megfejteni az írást. Dánielt hívattatja, mert ő képes a magyarázatra. Dániel a következő értelmezést adja: „M e n e, azaz megszámlálta Isten a te országodat, és azt bétöltötte. / T e k e l, azaz, megmérettél a fontban, és híjjával találtattál. / P e r e s, azaz, eloszlattott a te országod, és adatott a Média és Persiabelieknek.” (Dán. 5, 26–28.)⁸

Bánffy Miklós református nevelést kapott, amelyben kiemelkedő szerepet játszott az *Ószövetség* ismerete. Képzőművészeti tevékenysége folytán széleskörű ismereteket szerzett a festészet történetéről, és Londonban a *Baltazár lakomáját* is alkalmá volt

⁷ GILLESPIE, i. m., 102.

⁸ *Szent Biblia azaz Istennek Ó és Új Testamentomában foglaltatott Szent Írás*, ford. KÁROLI Gáspár, Bp., Brit és Külföldi Biblia-Társulat, 1914, 733.

megtekinteni. Fiatalkorában három évig növendék volt a Rajztanárképzőben, s egész életére hatott a tanítványi kapcsolat, amely Székely Bertalanhoz, a történeti festészet jelentős képviselőjéhez fűzte, kiről oly szépen emlékezett meg a Kovács László szerkesztette, 1943-ban kiadott *Erdélyi Csillagok* című kötetben. Bár a közélet ideje java részét igénybe vette, az 1910-es években rendszeresen foglalkozott díszlet- és jelmeztervezéssel, műpártolóként pedig a zenés színházzal, így Bartók első táncjátékának és egyetlen operájának előadásával is kapcsolatba került. 1912. február 16-án kormánybiztosként nevezték ki a nemzeti dalszínház élére. 1914 nyarától 1916-ig ugyan miniszteri tanácsos helyettesítette, mivel ő bevonult katonának, de a háborúból visszatérve 1916-ban ő lett IV. Károly koronázásának látványtervezője, és ismét átvette az Andrassy úti palota irányítását. 1918. június 1-jéig volt főigazgató. Később is részt vett a művészeti élet irányításában, így 1923 s 1927 között az Országos Képzőművészeti Tanács elnöke volt. Külügyminiszterként, egy 1922-ben Genovában tartott nemzetközi ülésen készítette azt a huszonegy politikai torzképét, melyet Ben Myll álnéven, *Fresques et Frisques* (Freskók és csínyek) címmel jelentetett meg. 2006-ban egy magánszemély (Bartha László gyógyszerész) és a Balassi Kiadó jóvoltából került forgalomba a többek között Lloyd George angol miniszterelnök, Barthou francia külügyminiszter, Ion I. C. Brătianu román miniszterelnök, Csicserin szovjet külügyi népbiztos, Beneš csehszlovák külügyminiszter, valamint Bethlen István és Bánffy Miklós arcképét tartalmazó gyűjtemény hasonló kiadása. Bánffy több irodalmi műhöz is készített rajzokat, Tamási Áron *Ábel* kötetétől Makkai Sándor református püspök *Ágnes* (1928) című regényéig. *Fortélyos Deák Boldizsár memoriáléja* (1931) című munkáját a magyar irodalom „legnyugtalanabb kísérletező”-jének alkotásaként méltatta Schöpflin Aladár,⁹ s ez a kötet annyiban majdnem kivételes teljesítmény, amennyiben befogadójától azt igényli, hogy egyazon művésznek rajzait és szövegét kölcsönhatásukban mérlelje.

Noha Bánffy Miklós festőként aligha tekinthető jelentékenynek, a látványszerűség egész írói életművére rányomja bélyegét. Legnagyobb igényű művészi vállalkozásán, a Rembrandt által megfestett ószövetségi jelenethez kapcsolódó, egyenetlensége ellenére figyelemre méltó *Erdélyi történet* (1934–1940) címen ismert háromrészes regényén is érezhető a szenvedélyes vonzódás a képszerű megjelenítéshez. Virginia Woolf említett regényéhez hasonlóan ez a mű is tartalmaz gúnyos utalást az akadémikus festészetre: 19. századi események fölelevenítésekor „az akkoriban legdivatosabb művész”-nek¹⁰ minősíti III. Napóleon kedvenc alkotóját, Alexandre Cabanelt (1823–1889), és szinte Victor Hugo *A párizsi Notre-Dame* című regényére emlékeztetve, műalkotások földidézését iktatja a szereplők leírásába. Uzdy Pálról azt olvashatjuk, hogy „a francia

⁹ SCHÖPFLIN Aladár, *Fortélyos Deák Boldizsár memoriáléja*, Nyugat, 1932/2. <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00529/16522.htm> (Letöltés ideje: 2013. március 20.)

¹⁰ Gróf BÁNFFY Miklós, *És hijjával találtattál... I.*, Kolozsvár, Erdélyi Szépművészeti Társaság, é. n., 78.

Mephisto-szobrokra emlékeztetett, amik Gounod Faustja után jöttek divatba¹¹ ilyen módon vetítve előre a női főszereplő férjének későbbi szerepkörét, ifjabb Andrassy Gyula megjelenítése pedig ezzel a záradékkal fejeződik be: „Így ábrázolta a spanyol iskola – Zurbaran [sic] vagy El Greco – az askéta szenteket.”¹² Gál Mihály a regényhármas első részének negyedik fejezetében egyenesen azt sugallja, Barabás Miklós rajza ad igazi fogalmat az ő személyiségéről. Hasonló véleményt hangoztat Absolon Miklós az *És hijjával találtattál...* ötödik részének ötödik fejezetében, amikor egy róla 1885-ben készült fényképre hivatkozik. A leírások többnyire annak a gondolatnak a szellemében fogantak, amely szerint a természet utánozza a művészetet. Példaként a harmadik rész harmadik fejezetét – amelyben Abády Bálint japán vízfestményként látja a Szamos völgyét – éppúgy lehet említeni, mint az *És hijjával találtattál...* negyedik részének hatodik fejezetét, mely „egy régi angol metszet”-ként¹³ láttat egy jelenetet. Sőt, akár efféle részlet is idézhető: „egy-egy régen ledült fa csapjai hófehéren íródnak a mindent elborító zöldbe, akárha a képből késsel karmolták volna ki a festéket.”¹⁴

Bánffy regényének eredetisége részben a nyelvvel szemben tanúsított magatartás kettősségéből származik. A látványszerűség olyannyira fontos szerepet játszik, hogy a szereplők megítélésekor ruházatuk, testi fölépítésük, arcuk formája, taglejtésük, arckifejezésük, tekintetük, nézésük, szemük mozgása megannyi alkalommal inkább latba esik, mint szóbeli megnyilatkozásaik. Milóth Adrienne bizalmatlan a nyelvvel szemben: a „tengeri oroszlán” kifejezés példájával szemlélteti, mennyire félrevezető az elnevezés, a nyelvi megjelölés.¹⁵ A másik főszereplő, Abády Bálint ezzel szemben a nyelv elsődlegességét állítja, midőn a „*noblesse oblige*” elvét úgy magyarázza, hogy az eredetre, a szófejtésre hivatkozik: „a magyar nyelvben a család és a cseléd ugyanaz a szó”,¹⁶ tehát nemesnek lenni annyit jelent, mint vállalni a kötelességet, hogy gondoskodni kell a ránk bízottakról.

Kép és nyelv feszültsége végig érzékelhető az *Erdélyi történet*ben. A vadászat, a lóverseny, a testedzés, a bál, az esküvő, a politika, a hadászat s a kártya egyfelől tolvajnyelvként, másrészt mozgó látványként, a változó nézőpont függvényeként jelenik meg. A nyelv gyakran elégtelennek bizonyul. Az egyik társalgó tárgyszerű kijelentésébe egy másik jelenlevő a megnyilatkozó szándékától teljesen független, trágár kijelentést hall bele. A nyelvi visszaélést kipécéző irónia több jelenetre is rányomja bélyegét. Az *Erdélyi történet* mai olvasójának föltűnhet a különböző rétegnyelvek, helyi beszédmódok jelenléte. A Maros menti, mezősegi, kalotaszegi, azaz helyi jellegű nyelvhasználat is gyakran taglejtésekre, a testnek olyan mozdulataira vonatkozik, amelyeket a regény a szóbeli ki-

¹¹ Gróf BÁNFFY Miklós, *Megszámláltattál... I.*, Kolozsvár, Erdélyi Szépművés Céh, é. n., 266.

¹² BÁNFFY, *És hijjával találtattál... II.*, i. m., 82.

¹³ *Uo.*, 104.

¹⁴ *Uo.*, 12.

¹⁵ BÁNFFY, *Megszámláltattál... I.*, i. m., 274.

¹⁶ BÁNFFY, *Megszámláltattál... II.*, i. m., 205.

fejezésnél hitelesebbnek tüntet föl. Például miután Abády Bálint felelősségre vonta a román szegényeket kizsigerelő Rusz Pantyilimont, a saját népét sanyargató ember hosszú „lábain ide-oda lóbálta magát lassan, ahogy a ló, mikor »sző«”.¹⁷

A regényhármás címe – *Megszámláltattál...; És hijjával találtattál...; Darabokra szaggattatol* – Dániel könyvéből azt idézi, ami Rembrandt képén olvasható. A mulatozásához a jeruzsálemi templom edényeit használó királynak a gőg, a kevélység és az istentelen világiasság a bűne. A fölirot nem figyelmeztetés, de ítélet. Az egyik szakértő szerint a „szétszaggattatol” jelentésű „peres” a perzsa szó arámi megfelelőjére utal,¹⁸ tehát a falra írtak azt jósolják, hogy Baltazár országát más nép foglalja el.

Lehetséges azzal érvelni, hogy Rembrandt alkotásának értelmezésekor „a néző változik át elbeszélővé, szavakkal mondja el, amit lát”,¹⁹ s akkor az *Erdélyi történet* felfogható úgy is, mint e festmény értelmezése. Képi elbeszélésről mégis kockázatos beszélni, mert a történet voltaképp csak szöveggént létezik, melyet a néző vagy ismer, vagy nem. Nincs kizárva, hogy a jelenkorban a képtárak látogatói közül egyre kevesebben tudják azonosítani azokat a bibliai, mitológiai vagy történelmi eseménysorokat, amelyeknek egy-egy mozzanata Poussin, Jacques-Louis David vagy Delacroix alakos képein látható, de ugyanez vonatkozhat a szentek életének némely eseményére. Hogyan értelmezi Székely Bertalan *V. László és Czillei* című festményét egy olyan távol-keleti néző, akinek nem sok fogalma van a magyar történelemről? Mi a történet, amelyet összefüggésbe lehet hozni Watteau Cytheré szigetét földidéző képeivel (Párizs, Louvre; Berlin, Charlottenburg)? Ezúttal még a mitológia ismerete sem adhat egyértelmű kulcsot a megfejtéshez, mivel nem tudhatjuk bizonyosan, elindulnak, avagy megérkeznek a képen látható alakok.

Noha Bánffy Miklós memoárparódiája, a *Fortélyos Deák Boldizsár memoriáléja* a viszonylag ritka kivételek közé tartozik, Blake-től Wyndham Lewisiig, Kassáktól Tandoriig lehet találni olyan alkotókat, akik saját képeik és szövegeik kölcsönhatásaként képzeltek el alkotásaikat. Kassák nyilvánvalóan a szöveg elrendezését bonyolító képvers több ezer éves hagyományához is kapcsolódott, Tandori viszont köztudottan költőként kezdte pályafutását, és csak később törekedett arra, hogy rajzokat készítsen a szövegéhez. Az angol születésű, Kanadában élő Nick Bantock (1949–) festőként eleinte – megélhetés céljából – könyvborítókat és képes, kihajtható (pop-up) gyerekkönyveket készített, majd *Griffin and Sabine: An Extraordinary Correspondence* (Griffin és Sabine: Egy rendkívüli levelezés, 1991) című, felnőtteknek készített kötetével lényegében új műfajt teremtett. Képalkotását többek között Marcel Duchamp és Joseph Cornell kollázsai ösztönözték, de munkásságának az a fő sajátossága, hogy a szöveg és a kép megbonthatatlan egységet alkot. Említett könyvének szöveges része a két szereplő kézzel írott leveleiből tevődik össze.

¹⁷ Uo., 258.

¹⁸ Norman W. PORTEOUS, *Daniel: A Commentary*, Philadelphia, The Westminster Press, 1965, 81.

¹⁹ KIBÉDI VARGA Áron, *Discours, récit, image*, Liège – Bruxelles, Pierre Margada, 1989, 111.

Bantock kötetei arra is figyelmeztetnek, hogy a távolabbi múlt némely műveinél sem szerencsés a szöveget elszakítani a hozzárendelt képektől. Nemcsak olyan posztmodern alkotásokra lehet gondolni, mint például Donald Barthelme *City Life* (Városi élet – 1970) című, képekkel társított elbeszélésgyűjteménye, hiszen már Virginia Woolf könyveit is nővére, Vanessa Bell díszítette. Azért használom ezt a szót, mert a *Kew Gardens* 1927-ben megjelent kiadásában Vanessa Bell hozzájárulása mintegy körülveszi Virginia Woolf szövegét – ahogyan Blake egyes lapjain a vers környezetét alakítja a festés. A *Kew Gardens* című történetben szereplő emberalakoknak nincs megfelelője a díszítésben. A két nővér együttműködése a *Jacob's Room* (Jacob szobája – 1922) című regénnyel kezdődött. „Ez volt az első könyv, amelynek Vanessa tervezte a borítóját” – írta az író nő férje a visszaemlékezéseiben. „Úgy gondolom, nagyon jó ez a borító és manapság egyetlen könyvárus sem érezné úgy, hogy égnek mered a haja szála vagy fölmeleg a vérnyomása, ha rátekint. Csakhogy nem volt látható csinos nő, sőt még Jacob sem a szobájában. Az efféle borítót 1923-ban rosszállóan posztimpreszionistának bélyegezték. A könyveladók majdnem egyetemesen elutasították, és néhányan ki is nevelték.”²⁰

Sokszor nehéz eldönteni, mennyiben szándékos döntés eredménye, hogy egy kép kapcsolódik a szöveghez, amelyhez készült. 1906-ban Henry James arra kérte Alvin Langdon Coburnt (1882–1966), hogy készítsen egy-egy fényképet a válogatott műveiből New Yorkban készülő kiadás kötetei elé. Noha adott utasításokat e munkához, kérdés, a kiváló művész elolvasta-e James regényeit és elbeszéléseit, mielőtt munkához látott volna. Virginia Woolf könyvei közül a *Flush* (1933) egy spaniel fényképén, egy 19. századi metszeten, a címszereplő kutya első tulajdonosának, Miss Mitfordnak, Robert Browningnak egy és Elizabeth Barrett Browningnak két fényképén kívül Vanessa Bell négy rajzával került forgalomba. A második és harmadik rajzon az jelenik meg, amit a kutya lát, vagyis ebből azt lehet sejteni, hogy a festő nő olvasta hűgának a szövegét, ám aligha van helye általánosításnak. 1932-ben Vanessa Bell a Hogarth Press alkalmazottjaként dolgozó John Lehmannhoz írt levelében arról panaszkodott, Virginia Woolf úgy rendelte meg nála a *The Common Reader* (Az átlagolvasó) című esszéketének borítóját, hogy „szerfölött homályos leírást adott a könyvről és arról, mit is vár” nővérétől, sőt a festőművész egyenesen azt állította: „mindig ez történt, valahányszor borítót készítettem a számára”.²¹

Ritkaságnak számít az olyan szerencsés együttműködés, mint amilyen Jules Verne és Léon Benett (1839–1917) között jött létre. A *Voyages Extraordinaires* (Különleges utazások – 1863–1905) sorozat huszonöt kötetének nemzetközi sikeréhez hozzájárult, hogy nagyon sok fordításban megtartották az eredeti képeket, mert úgy érezték, nélkülük a szöveg veszít a hatásából. Ismeretes, hogy Dickens korai műveinél nem lehetünk bizonyosak abban, olykor nem a képekhez készült-e a szöveg. George Cruikshank

²⁰ Leonard WOOLF, *Downhill All the Way: An Autobiography of the Years 1919–1939*, London, The Hogarth Press, 1967, 76.

²¹ GILLESPIE, *i. m.*, 253.

(1792–1878) egyenesen azt állította, hogy az *Oliver Twist* (Twist Olivér – 1838) az ő munkája volt, s ezért Dickens fölháborodott és visszatért korábbi munkatársához. Phiz, azaz Hablot Knight Browne (1815–1882) és Dickens munkájának viszonyáról a *cultural studies* egyik jelentős képviselője azt állította, hogy „nem annyira szöveg és »megvilágosító« magyarázat” kettősségéről van szó, hanem „két párhuzamos és bizonyos mértékig össze nem egyeztethető kifejezési módról, amelyek meglehetősen eltérő hagyomány szellemében határozzák meg a jelentést”.²² A nyelv anyagságának előtérbe kerülésével hozható összefüggésbe, hogy az *A Tale of Two Cities* (Két város története – 1859) képeivel Dickens már elégedetlen volt, a *Hard Times* (Nehéz idők – 1854) és a *Great Expectations* (Szép remények vagy Nagy várakozások – 1860–1861) pedig képek nélkül jelent meg.

Aligha kell bizonygatni, hogy sok írói remekmű hatásának ártottak a rossz képek. Az első világháború előtti évtizedek sorozatai közül a *Magyar remekírók* vagy a Radó Antal szerkesztette *Remekírók képes könyvtára* sorozat olyan képeket (is) tartalmazott, amelyek aligha használtak az irodalomnak. Egyetlen kiragadott példát említve, a Bánffy Miklóshoz hasonlóan Székely Bertalannál tanult R. Hirsch Nelli (1871–1915), a Franklin-társulat nyomdaigazgatójának lánya, olyan rajzokat készített *A rajongók* 1904-ben megjelent kiadásához, amelyek legföljebb a szöveg félértésére bátoríthatnak. Kép és szöveg viszonya az alkotók szándékától függetlenül lehet sikeres vagy nem. Henry James említett sorozatának képeit általában szerencsésnek szokás tartani, arról viszont megoszlanak a vélemények, segítette-e Vanessa Bell közreműködése Virginia Woolf műveinek befogadását. Különböző művészeti ágakhoz tartozó alkotásokat nagyon kockázatos egymáshoz képest értékelni, de annyi talán megállapítható, hogy Virginia Woolf kezdeményezőbb volt a maga területén, mint a nővére.

Nem vitás, hogy ezt az írónőt kora fiatalságától foglalkoztatta kép és írás viszonya. Fiatal lányként rajzolással is kísérletezett. Fönnmaradtak 1904-ben készített másolatai Dante Gabriel Rossetti és William Blake, vagyis két olyan művész képeiről,²³ akik egyaránt foglalkoztak versírással és festéssel. Legkorábban hihetőleg William Morris *La Belle Iseult* (Szép Izolda – 1858) című festménye kelthette föl érdeklődését Tristan legendája iránt, és első regényében a festészetet használta föl segítségül a látvány földézéséhez. „– Tiszta Whistler!” („It’s so like Whistler!”) – kiált föl Clarissa Dalloway, midőn fölszáll a *Euphrosyne* nevű hajóra s végigtekint a tengerparton.²⁴ Az írónő naplója tanúsítja, hogy a *Mrs. Dalloway* szereplőit arcképként képzelte el: „élénk arcképek lógnak az elmém falán”.²⁵ „Graham Greene egyebek mellett talán azért is tekintette keménypapír-figuráknak Virginia Woolf szereplőit” – írja Tandori Dezső, „mert megelé-

²² J. Hillis MILLER, *Illustration*, Cambridge – Massachusetts, Harvard University Press, 1992, 101–102.

²³ GILLESPIE, *i. m.*, 26–28.

²⁴ Virginia WOOLF, *The Voyage Out*, London, The Hogarth Press, 1965, 40.

²⁵ Virginia WOOLF, *The Diary, Volume II: 1920–1924*, ed. Anne Olivier BELL, Andrew McNEILLIE, Harmondsworth – Middlesex, Penguin Books, 1981, 156.

gedett (a maga befogadói képességei szerint, más idegenkedéseknél fogva) a körvonallakkal²⁶ Való igaz, hogy regényeiben kevés szó esik arckifejezésekről, s ezt összefüggésbe lehet hozni azzal, hogy az 1910-es években Vanessa Bell egy sor olyan festményt készített, amelyeken arctalan nőalakok láthatók. A hűgáról is festett ilyen képeket, s közülük több Virginia Woolf tulajdonába került.

Tandori „lombik-mű”-nek, „tendenciaregény”-nek, „pamfletszerű”-nek minősítette a *Between the Acts* (az ő fordításában *Felvonások között* – 1941) című utolsó alkotást, ily módon azt sugallván, hogy e regényre nem jellemző az, amit az író más műveiben „gyönyörű szövegalkotás”-ként, „a próza anyagszerűségének” érvényre juttatásaként méltatott.²⁷ Nem tudom osztani ezt a véleményét. Virginia Woolf pontosan a példázatszerűség meghaladását tanulta meg a képzőművészettől, és utolsó regénye is ennek az eszménynek felel meg. Már 1908-ban arra figyelt föl, hogy a festészetben olyan megszerkesztettség érvényesülhet, amelyet alig talált az irodalomban: „Ránézek Perugino egyik falfestményére. Felfogom, hogy a dolgokat csoportosítva, bizonyos láthatatlan formákba foglalva érzékelt; arckifejezés, cselekmény, stb. nem létezett; minden szépséget az emberi lények pillanatnyi megjelenése foglalt magában. Úgy látta, hogy szinte minden le volt pecsételve, semmi nem utalt múltra vagy jövőre. Falfestménye szemlátomást örökre hallgat, mintha a szépség a tetőre fölemelkedett s ott is maradt volna, minden más fölött; nem létezik beszéd, valahová vezető ösvény, agyak közötti kapcsolat. Minden rész a többinek a függvénye; olyan egyetlen gondolatot alkotnak az ő elméjében, amelynek semmi szavakba foglalhatóhoz nincs köze. A csoport úgy áll ott, hogy semmi kapcsolata nincs Isten alakjával. Vonalaik és színeik összefüggése révén kerültek egymás mellé az alakok, és az ő agyában ezáltal fejeznek ki valami látomást a szépségről.”²⁸

„1910 decembere körül megváltozott az emberi természet”²⁹ – állította Virginia Woolf egy Cambridge-ben, 1924. május 18-án tartott előadásában. A szándékoltan meglepő kijelentés arra a kiállításra utalt, amelyet Roger Fry rendezett Londonban *Manet és a posztimpreszionisták* címmel, azzal a céllal, hogy a megszerkesztettség eszményét állítsa szembe az impresszionisták hatására elterjedt foltszerűséggel. Cézanne állt a középpontban, akit Fry nyomán Virginia Woolf egyfelől régi mesterek méltó utódjaként, másrészt a példázatos, irodalmias művészet megtagadójaként üdvözölt. A továbbiakban az író az aix-en-provence-i alkotó festészetéből igyekezett ösztönzést meríteni. 1918. március 26-án és 27-én az előző évben elhunyt Degas képgyűjtését a Galerie Georges Petit elárverezte. Virginia Woolf egyik közeli barátja, a közgazdász John Maynard Keynes is vásárolt egy képet Cézanne-tól. Virginia Woolf ezt je-

²⁶ TANDORI Dezső, *Kilobbant sejtcsomók: Virginia Woolf fordítója voltam*, Bp., Európa, 2008, 119.

²⁷ *Uo.*, 46, 57, 146, 216, 133.

²⁸ WOOLF, *A Passionate...*, i. m., 392.

²⁹ Virginia WOOLF, *The Captain's Death Bed and other Essays*, New York – London, Harcourt Brace Jovanovich, 1978, 96.

gyezte föl a naplójában: „6 alma látható Cézanne képén. Tűnődöm azon, mi *nem* lehet 6 alma. Valamilyen viszonyban vannak egymással, színük és tömörségük révén. Roger és Nessa számára sokkal bonyolultabb a kérdés. Tiszta vagy kevert a szín, ha tiszta, smaragdszínű vagy sárgás zöld (veridian), azután milyen rétegben van fölkenve, mennyi ideig dolgozott rajta, hogyan változtatott és miért, és miután megfestette... Átvittük a szomszéd szobába és úgy kimagaslott az ottani képek közül, mintha az ember valódi drágakövet tenne hamisak közé. A többi vászonra szemlátomást olcsó festéket kentek s vékonyan. Az almák egyszere pirosabbá, kerekébbé és zöldebbé váltak.”³⁰

Amikor Lily Briscoe, a *To the Lighthouse* (Tandori fordításában *A világítótorony* – 1927) című regényben szereplő művész utolsó ecsetvonással befejezi képét, e könyv zárszavai szerint azt gondolja: „I have had my vision” („Mevolt a magam látomása”). Virginia Woolf regényében a világítótorony, majd a szintén címben megjelölt hullámok (*The Waves* – 1931) Cézanne almáihoz hasonló megszerkesztettséget sugallnak, azaz úgy alakítják át a képet szöveggé, hogy közben megtartják a kép öntörvényűségét és magába zártságát.

MIHÁLY SZEGEDY-MASZÁK

The Text Turning into Image, the Image Turning into Text

How can an image be turned into a text? This question has preoccupied artists and art experts for thousands of years. There seems to be three potential intersections of spectacle and verbal utterance. First, description has received a substantial amount of critical attention, which of course does not mean that there are no other relevant phenomena requiring further study. Second, the interrelationship of written, moulded or painted portraits also makes it worthwhile to explore the connections between portrait painting and biography. The third kind of encounter between text and image is the narrative. Is it possible at all to narrate a story in the form of image(s)? The answer is by far not as evident as certain critics argue, since a narrative does not only presuppose a plot but a narrator as well, that is, a linguistic construct. It is thus especially reasonable to speak of a pictorial narrative where the images are to represent subsequent phases of the story. The paper aims to examine these issues on the basis of relevant examples, such as texts by Virginia Woolf and Miklós Bánffy.

³⁰ Virginia WOOLF, *The Diary, Volume I: 1915–1919*, ed. Anne Olivier BELL, Harmondsworth – Middlesex, Penguin Books, 1979, 140–141.