

HORVÁTH FUTÓ HARGITA

Kép és szöveg egymásra hatásának vizsgálata az irodalomórán

A tanulmány olyan műveket interpretál, amelyek szövege képzőművészeti alkotásokra (festmények, szobrok, fényképek, képregény) való utalásokat, leírásokat is tartalmaznak, vagy szövegtestükbe vizuális intertextusként képzőművészeti alkotások épülnek be. A képzőművészeti alkotások szövegben betöltött funkciójának, a textusba ágyazott műalkotások mitikus és vallási vonatkozásainak vizsgálata új szempontokkal gazdagítja a szövegek interpretációját, és élményszerűvé teszi az irodalomtanítást. Az elemzett, képi utalásokban gazdag szövegek a szerbiai általános és középiskolák magyar nyelv és irodalom tanterveiben feldolgozásra szánt szövegekként, kötelező vagy ajánlott házi olvasmányokként szerepelnek.

Az irodalmi szövegek képzőművészeti alkotásokra utaló szöveghelyei a kép és szöveg kapcsolatának feltárására adnak módot az irodalomórán. Az irodalmi alkotásokban a képek illusztrációként (a lexikai elemeket nem lexikai természetű szövegösszetevők, képek, fotók stb. egészítik ki), utalásokként (informálnak a helyszín jellegéről, a cselekmény idejéről, a szereplőkről) vagy metanarratívaként funkcionálnak. A képnek mint a szöveg vizuális intertextusának, „beágyazott elbeszélésének” (Kemp, 2003: 99) vizsgálata, sokrétű szövegbeli funkciójának determinálása új szempontokat adhat az irodalmi művek interpretálásához, felkínálja a tantárgyi integrációt és kiszélesíti a tanulói tevékenységek körét.

A vizuális és a verbális kifejezésmódot, azaz két médiumot (textust és képet) összekapcsoló szövegekben a képek három fajtáját különíti el a szakirodalom: fikción belül létező képek (fiktív festők művei, amelyek a fikción belül/keresztül keletkeztek), virtuális képek (álomképek, tükörképek) és a fikción kívül létező képek (Orosz, 2003). A fikción belül létező képekre a művészregények azon változatában találunk példákat, amelyek középpontjában egy műalkotás, általában a festő-főhős főműve áll (Fernhofer készülő *Kötekedő Széplány* című alkotása Balzac *Az ismeretlen remekmű*; Claude Lantier *Plein air* festménye és a női akt Zola *A mestermű* című kisregényében; Oscar Wilde *Dorian Gray arcképe*nek fiktív portréja; a magyar irodalomban példaként említhetjük Justh Zsigmond *Művészszerelem*, Ambrus Zoltán *Midás király*, *Solus eris* című regényét és számos más művet). A nyelvileg megjelenített fikciós műalkotás a művészregény szüzséjének hangsúlyos centrumát alkotja, és meghatározza a mű cselekményének menetét és végkifejletét (Harkai Vass, 2001: 61–64). Orosz Magdolna tipológiájában a képi utalások második csoportját a virtuális képek, a tükörképek és az álmok alkotják. Az álmok és a tükörképek szintén ikonikus

jellegűek. Az álmot bizonyosfajta képszerűség jellemzi, Freud szerint a képalkotás az álom „*olyan mechanizmusa, amely a tudattalan vagy tudatelőtti vágyakat és impulzusokat (plasztikus) képekre fordítja, és ezáltal az emberi psziché lappangó tartalmait a szó valódi értelmében láthatóvá teszi*” (Orosz, 2003: 197). Virtuális képként értelmezhető Móricz Zsigmond *Légy jó mindhalálíg* című regényében Pósalaky álma, amely anticipációs funkciót tölt be, megjósolja a lottószámokat. Móricz ebben a szövegrészben a bibliai álomfejtés motívumát írja újra. Az álmok arról tájékoztatják a hősöket, „mit kell tenniük, hogyan kell fellépniük, hogy megváltoztassák sorsukat, vagyis a hősökből bizonyos cselekedeteket, aktivitást váltanak ki.” (Bahtyin, 1976: 285) Pósalaky álmának szimbolikus nyelvét, a tudat alatti jelbeszédet a takarítóné fejtje meg. A tanulmány a tipológia harmadik csoportjával, a fikción kívül létező képek szövegben betöltött szerepével foglalkozik. A művekbe vizuális intertextusként beépülő képek az irodalmi elbeszélő szövegben elmondott fiktív történeten kívül és tőle függetlenül konkrét festményekként léteznek. Az elemzett, képi utalásokban gazdag szövegek a szerbiai általános és középiskolák magyar nyelv és irodalom tanterveiben feldolgozásra szánt szövegekként, kötelező vagy ajánlott házi olvasmányokként szerepelnek.

A festmény mint vizuális intertextus

A konkrét képhez kötött képi referenciára Móricz Zsigmond *Légy jó mindhalálíg* című regényének karczer-jelenete hozható fel példaként. Nyilas Misi a tanári testület döntését várva az őt ért igazságtalansággal a jövőjét állította szembe, s Széchenyihez („*látta magát híres és nagy embernek, magas lesz és erős ember, s nagy szakállt fog viselni, hosszú szakállt, mint Széchenyi Döblingben azon a képen.*” *Légy jó mindhalálíg*, 255) és Ádámhoz („*Aztán mezítelenül állott előttük, mint a Zichy Mihály képén Ádám a sziklán, lobogó hajjal, s hátravetett két karral a szikla szélén, alatta a mélység és a sötétség, s ő isten trónja előtt áll, tisztán és szűz testtel.*” *Légy jó mindhalálíg*, 255) hasonlította magát. Széchenyinek több képe is készült Döblingben, a képleírásából azonban nem lehet egyértelműen konkrét festménnyel azonosítani a regénybeli képet. A regényszöveg alapján a másik kép Zichy Mihály *A paradicsomon kívül 15. szín* című illusztrációja Madách Imre *Az ember tragédiája* című művéhez. A Zichy-illusztráció pretextusa a Madách-mű 15. színe, amelyben Ádám kétségbeesésében az öngyilkosság mellett dönt. Szándékától a felé siető Éva szavai térítik el, aki bevallja, gyermeket vár. A Úr végighallgatja Ádám kétségeit, és az emberpárnak a reményt adja útravalóul: „*Mondottam, ember: küzdj és bízva bízzál!*” Zichy a 15. színhez két illusztrációt is készített ceruzával és fekete krétával. Az első rajz középpontjában az álmából

ébredő Ádám áll, a szirtfokról dacosan mutat a mélységbe, haját lobogtatja a szél, mögötte Lucifer és Éva. A második rajzon Ádám az Úr előtt térdel, Éva az oldalán áll. Az Ádám halálra szántságát ábrázoló Zichy-illusztáció a regény főszereplőjének érzelmi állapotát tükrözi. A karcerban egy momentum erejéig Misinek is az öngyilkosság látszik a legjobb megoldásnak, és úgy vetne véget az életének, mint Ádám. A karcerbeli képzelődés az édesanyjához kapcsolódó vágyképpel végződik, édesanyja az Úr szavának párhuzamaként a „*légy jó, fiam, légy jó, kisfiam mindhalálig*” tanácsot adja útravalóul. A Zichy-illusztációnak mint vizuális intertextusnak a szövegbe ágyazása arra enged következtetni, hogy az ismert férfiakkal való összehasonlítás alapja nem a gőg, inkább a gyermek védtelensége, tehetetlensége, kiszolgáltatottsága. Az irodalomtanárnak jó alkalmat nyújtanak ezek a szövegrészek a tanulók kiscsoportos tevékenységén alapuló kooperatív tanulásra, a képleírások alapján könyvtári és internetes kutatómunka keretében megkerestethetők a konkrét festmények, kreatív, írásbeli kifejezőkészséget fejlesztő feladat a Zichy-illusztációk képleírása, a Madách-szöveg és az illusztrációk összehasonlítása és rávetítése a Móricz-szövegre.

Gion Nándor *Virágos Katona* című regényének képi utalásában szereplő alkotások egy Krisztus keresztre feszítésének történetét elbeszélő képsor elemei. A képsor a bibliai szenvedéstörténetet illusztrálja. A bibliai pretextus ismerete előfeltétele az irodalomórán végzett regényelemzésnek. A feldolgozás egyik szempontja a szöveg képi narratíváinak megkeresése és a Biblia megfelelő szöveghelyével való társítása. A narrátor által a kép egyik alakjáról Virágos Katonának nevezett alkotás a kereszténység paradigmikus útjának, a Golgotára vezető útnak az egyik stációját jeleníti meg. Az út az irányultsággal rendelkező lineáris tér azon formája, melynek a hosszúság releváns, a szélesség nem releváns formája, és temporális kategória (életút, életpálya, mint a fejlődés időbeli eszköze) modellezéséhez is alkalmas (Lotman, 1994: 122). A szenvedés útját járó Krisztus tizennégy stáción keresztül jut el a kereszthalálig, ennek az útnak a képi elbeszélései a szenttamási kálvária kőoszlopaiba épített képek. A képsorok az egyedi képekkel ellentétben meghatározott helyhez kötődnek, az állandó hely „*megkönnyíti a személyek és a narratív tartalom azonosítását és az elvárt reakció bekövetkezését*” (Kibédi, 1993: 172). A kálvárián a keresztény ember a tizennégy stáció mellett elhaladva jelképesen végigjárhatja Krisztus szenvedésének útját a pilátusi ítélettől a sírhatételig, a stációképek így korabeli „képregényként” is értelmezhetők. A kálvária szakrális terének látogatója Rojtos Gallai István, a *Virágos Katona* narrátora. A narrátor pontosan megjelöli a képek helyét: a vastag kőoszlopok vakablakszerű nyílásaiba voltak mélyen beépítve. A keretet, a képek határait a vakablak fala jelzi. A képsor festőjéről

nem tudunk meg semmit, Török Ádám kérdez rá a kilétére a regény egyik szöveghelyén, majd a képet nézve és a mozdulatokat analizálva megállapítja róla, hogy sosem fogott korbácsot a kezében.

A képsor cselekménye Krisztus keresztre feszítésének kronológiáját követi. A menet útja Jeruzsálemtől a Golgota felé halad. Az első képen a Megváltót kilökdösik a börtönből, a Virágos Katona először emeli fel a szöges korbácsot. Az elbeszélő képolvasata a regénykezdetben kiterjed a képen ábrázolt alakok cselekedeteire, a háttérre, az út szélén álldogáló nézőkre, a színvilágra: „*a Virágos Katona szöges korbáccsal veri a Megváltót a kőoszlopokba épített képeken. Homokszürke ruha van rajta, és a mellén egy hatalmas, sárga szirmú virág. A rikító sárga virág egyáltalán nem illik a képekre, és vele együtt a katona sem, hiszen senki másnak nincs a ruhájára virág tűzve, sőt még a háttérben sem látszik egyetlen virág sem. Arról a sok tülekedő emberről látszik, hogy onnan nőttek ki, abból a kopár, homokos talajból, és valahogy mindannyian összetartoznak, a Virágos Katona azonban úgy járkál ott közöttük, mint aki véletlenül került oda, és ezért megbélyegezték egy nagy sárga virággal.*” (Virágos Katona, 27). A Virágos Katona, mint a Gion-hősök általában, eltér a többiektől, más, nem illik bele a környezetébe. Jézussal együtt őt is megbélyegezték. A regényelemzés egyik aspektusa a képleírásban fellelhető jelképek és a színszimbolika működésének feltárása. A virág is idegen e táj flórájától, pozitív jelentéstartalmából kifolyólag sem illik a miliőbe. Térbelileg a sárga virág a katona és a Megváltó között helyezkedik el, jelképesen közvetít közöttük, a sárga ugyanis az örök fény, a felség, a hatalom kifejezője, a közvetítés szimbóluma emberek és istenek között. A keresztény hagyományban a sárga szín az eretnokség, az árusítás színe is. A színek konstruálta oppozíció Jézus és a körülötte állók létének jellegére hívja fel a figyelmet: Jézus létezését az örökkévalóság jellemzi, a *homokszürke ruhájú katona* és a *homokos talajon tolongó báméskodó nép* mulandóak. A létezés mulandóságát szimbolizáló homok a Jézust körülvevő figurák létének időbeli korlátozottságát vetíti ki. A narrátor képolvasata alapján konstatálható, hogy a Virágos Katonáról elnevezett kép a szenvedés útjának ötödik stációját jeleníti meg: a menetben Krisztus mellett ott látható megsegítője, a cirénei Simon, aki átveszi tőle a keresztet és a farizeus, aki leköpi Krisztust. Az útközbeni találkozások, az emberek közötti interakciók értelmezéséhez Mihail Bahtyin kategóriája, az út kronotoposza használható fel: „*az úton egy bizonyos idő- és térbeli pontban a legkülönbözőbb emberek – különféle társadalmi rétegek, állapotok, hitvallások, nemzetiségek, életkorok képviselői – tér- és időbeli útjai keresztezik egymást. A véletlen itt összehozhat olyanokat, akiket normális körülmények között elválaszt egymástól a társadalmi hierarchia és a térbeli távolság*” (Bahtyin, 1976: 297). A keresztút is

a találkozások, az emberek közötti interakció – Krisztus, katonák, nézelődő tömeg, farizeus, hóhér, ácsok – helye. Rojtos Gallai István elhatározza, megállapítja, miért boldog a Virágos Katona. A környékbeli embereket kezdi megfigyelni, s a kálváriáról szemlélődve Krisztus szenvedéstörténetével párhuzamosan a tuki és kálvária környéki „vakondemberek” szenvedéstörténetét is végignézi. Belehelyezi a kálvária környékének figuráit a szenvedéstörténetbe, párhuzamot talál saját környezete és a Jézust körülvevő népség között: „*a tukiak és a Kálvária utcaiak éppen olyanok voltak, mint az a báméskodó, köpködő népség az oszlopokba épített képeken, valamennyien boldogtalanok és rosszkedvűek, még akkor is, ha nevetnek*” (Virágos Katona, 29). A Virágos Katonára senki sem hasonlít a környezetében, csak Gilike, az ujjáival játszadozó együgyű falusi kanász. Rojtos Gallai Gilike halála után jön rá a Virágos Katona titkára: „*el kell menni onnan, ahol ronda dolgok történnek, ki kell lépni abból a képből, ahol a Megváltót korbácsolják*” (Virágos Katona, 88). Gallai is megtalálja a módját, hogy elmenjen onnan, ahol ronda dolgok történnek. Az első stációkép szemlélésével víziókat idéz elő, másik dimenzióba lép, „*lekiállapotot vált*” (Féja, 1978: 218). A kálváriadombon Gallai megnyugszik, el is alszik. Számára a domb a visszavonulás, a magány tere, „*lélektáji kert*” (Hanák, 1998: 131). A kálváriadomb regénybeli funkciójának megvilágosításához felhasználható Hanák Péter *A Kert és a Műhely* című tanulmánya, amelyben a XIX. század végi Bécs és Budapest kultúrájára reflektálva megállapítja, hogy nemcsak a monarchiában és Közép-Európában, hanem egész Európában észlelhetőek voltak a Monarchia dekadenciájához hasonló jelenségek. A századvégi válsághangulat, visszavonulási vágy, azonosságzavar nem csupán az osztrák polgárság hangulatára volt jellemző. A tanulmány problematizálása és a tükör-motívum jelentésrétegeinek értelmezése segít rávezetni a tanulókat annak megállapítására, hogy a külvilágtól, a tukiak és Kálvária utcaiak nyomora, a földesúr előtti megalázkodás elől menekül a századvégen a kálváriadombra a zenész Gallai is. Az azonosság-válságot mutatja a tükör motívuma, azaz a megkettőződés mozzanata: tükröt visz a kálváriára, és a Virágos Katonához akarja igazítani az arcát, hasonlítani akar a közömbös katonára. A másik dimenzióba lépés készségére a II. világháborúban is szüksége lesz Gallainak, amikor a szenttamási magyarok irtásával környezete a bibliai passióhoz hasonló milióvé minősül át: az ártatlan emberek kínzása és a tömeggyilkosság Krisztus megkínzásának és keresztre feszítésének tömeges megismétlődése. Az interpretáció zárásaként, kreativitást fejlesztő szövegalkotó feladatként összehasonlíthatjuk a Virágos Katona regénybeli „stációképét” a szenttamási kálvárián ma is látható II. és IX. stációképpel, amelyeket Moravai László 2001-ben festett meg a regény narrátorának képleírása alapján.

A középiskola felső osztályaiban a szövegismeretekre alapozva tanulói kutatómunka szervezhető. Egyéni feladatként adható fel olyan szöveghelyek felkutatása, amelyekben a festmények a regénycselekmény idejére, a helyszín jellegére és a szereplők jellemére utalnak. Ottlik Géza iskolaregényében a növendékek a katonai alreáliskola éttermében a hatalmat jelképező arckép, Ferenc József császár „fehér egyenruhás, életnagyságú, fiatalkori képmása alatt” (*Iskola a határon*, 33) étkeznek. A kőszegi katonaiskola falain az Osztrák–Magyar Monarchia öröksége látható, a letűnt államalakulat térképe, Radetzky és Szavoyai Jenő képmása. A sárszegi gimnázium tanári szobájában Wlassics Gyulának, a Khuen-Héderváry-kormány közoktatási miniszterének és néhány volt főigazgatónak a portréja lóg a falon (*Aranysárkány*, 237). A konkrét képre, képelemre való utalás a szereplők jellemzésének eszköze Móricz Zsigmond *Kamaszok* című regényében. Keserű professzornak az olasz preraffaelita festők aszketikus szentábrázolása jut eszébe, amikor felesége arcát szemléli: „A férje nézte s különösnek találta, hogy felfelé emelt szemekkel ül, s szemei oly óriásiak, szinte szem az egész arca, furcsa színű nagy szemek, sárgásbarnák, mély karikákkal alatta, arca hosszás, áttetszően vékony, olyan, mint egy szent az olasz preraffaelita iskolában. Egy szent, akinek csak anyai gondjai vannak. A haja, dús hullámos nagy haja mélyen leeresztve a nyakába, hosszú, vékony nyaka, mint egy liliomszál, egy hervadó liliom, mely már meghajlik a hervadó virág alatt. Érzékies szája nyitva marad, mintha a fáradtságtól s szenvedéstől nyílna meg, mintha tör volna az oldalában, a bordák közt, beleszúrva s kéjes érzést vált ki belőle a fájdalom” (*Kamaszok*, 113). A szövegrészlet kapcsán megvitatható, miért él a narrátor a „szentkép” verbalizálásának formájával. A szentképek ösztönző, deliberatív jellegűek, felszólítják a nézőt, hogy „meghatározott érzéseket hagyjon kifejlődni magában, sőt ezeket esetleg tetteibe is ültesse át” (Kibédi 1993: 169). A szentképek előtti néma meditáció „csodálat a szent előtt, ami fokozatosan a megbánás (ima) és a tettvágy aktívabb érzésévé változik át (jobbá tenni az életünket)” (uo.) Keserűben a nő arca ugyanazt a reakciót váltja ki, mint a szentképek az előttük meditáló nézőkben: erőt vett magán, és megígérte feleségének, hogy megváltozik. Szabó Magda regényében Vitay GeorGINÁT az osztályfőnöke, Kalmár Péter Szent Györgyre emlékezteti: „Milyen csillogó szőke haja van, és milyen szépen metszett profilja; katonás ez az arc valamiképpen, olyan bátor, olyan határozott. Gina szerette a képeket, sokat járt Marszella tárlatra, múzeumba, külföldön is mindig megnézte a híres gyűjteményeket. Kalmár arca olyan volt, mint egy nagyon csinos Szent Györgyé. Majdnem elnevette magát a felismeréstől. Milyen szerencse, hogy a gondolatok nem ülnek ki az ember arcára; mit szólna Zsuzsanna vagy bárki ebben a zömök világban, ha tudná, hogy ő Sárkányölőre gondol, a lovagok lovagjára, Szent Györgyre? Az ő vallásuk nem ismer

szenteket” (*Abigél*, 62). A régmúlt idők szentjei és hősei a képeken ábrázolt attribútumaik alapján azonosíthatók. Az attribútumok olyan tárgyak és szimbólumok, amelyeket mindig ugyanazzal a személlyel társítunk, ezeknek arról kell meggyőzniük a nézőt, hogy „*egy ilyen rendkívüli tettekre képes embertől nem tagadhatja meg csodálatát*” (*Kibédi*, 1993: 170). Szent Györgyöt az ikonográfia főként teljes katonai díszben, páncélozott lovon és dárdájával sárkányt ölő ifjúnak ábrázolja. Vittore Carpaccio is a festészet szemiotikai rendszerében beszél el a szent történetét; *Szent György és a sárkány* (1502) című képén a katonaszent szőke hajú, leginkább azonban barna hajú ifjúnak mutatják be. Az *Abigél* a magyar nyelv és irodalom, a történelem és a hitoktatás tantárgy integrációjával projekt módszerrel is elemezhető: a Szent György-ábrázolások összevető elemzése, a különféle vallások szakrális ábrázolási formáinak körüljárása, a tanár és a szent összehasonlításának problematizálása a regény kontextusában csak néhány szempont a sok közül.

Kafka Margit *Hangyaboly* című regényében a tartományi anyazárda folyosóit mécsesek és megfeketült, komor szentképek, feszületek „díszítik”. A képek „berendezésként helyüknek és a hely szükségyszerűségeinek vannak alávetve” (*Kemp*, 2003: 101); a Kafka-regény folyosójának berendezése a zárda hidegségét, lakóinak aszketikus életmódját mutatja. Komparatív elemzéssel megfigyeltethetjük a tanulókkal a két leánynevelő intézet, a zárda és Szabó Magda *Abigél* című iskola-narratívájának színhelyét. A kaffkai folyosók az *Abigél* intézet-folyosóihoz hasonlatosak, ahol a fehér falakon aranybetűs bibliai idézetek olvashatók. A verbális szövegek áttágítják a teret a Biblia szövegvilágába. Olvasójuk számára üzenetet hordoznak, az evilági létet szabályozzák, előírják a Szentírás szövegének megfelelő viselkedést, létezését. A zárda templomának főoltárára Szűz Mária képét állították ki. A narrátor képleírásából nem derül ki, hogy a Szűz képe Bartolomé Esteban Murillo spanyol barokk festő valamelyik Szűz Máriát ábrázoló festményének reprodukciója, vagy a murillói *Szeplőtelen fogantatás*-portrékhoz hasonló alkotás: „*A templom főoltárán ott a Szűz képe, a mosolygó telt, édes Asszonyé – murillói derűben áll felhők és rózsák között; angyalfejecskék kacagnak, rózsák piroslanak a felhőfüggöny kedves rejtekeiből; kandi angyalok vagy ámorok tán; pufók pogány puttócskák. A Szűz sugárzó feje körül csillagkoszorú; szép, erős lábai alatt a telihold sarlója, úgy lebeg rajta, és nyugodt győzelemben tapos a Kígyó fején. Persephoné, ki tavaszkor diadalt arat a sötétségen*” (*Hangyaboly*, 1279). Elemzési szempontként feladható annak vizsgálata, hogyan teszi szemléletesebbé a narrátor a látvány leírását a görög–római mitológia alakjaival. Az angyalok (ámorok), a telihold sarlója és a rózsá-motívum több szeplőtelen fogantatást ábrázoló Murillo-festmény (*Immaculate Conception*) eleme, ezek

felkutatását szintén a tanulók végezzék. Linkszerűen kapcsolható feladat lehet a rózsanyomok, rózsamotívumok feltárása az irodalomban és más művészeti ágakban.

A festmények térpoétikai aspektusainak értelmezésére Ottlik Géza képi utalásokban gazdag *Iskola a határon* című regénye is alkalmas. A regényszöveg vizuális intertextusa Velázquez *Las Meninas* (*Az udvarhölgyek*), Rembrandt *Dr. Tulp anatómiája*, Jusepe de Ribera *Szent Ágnes*, Leonardo da Vinci *Mona Lisa* és Rembrandt két *Krisztus Emmausban* című festményének egyike. Az *Iskola* falán függő festmények szerepével és az Ottlik-próza vizuális narrációjával Korda Eszter foglalkozott. A vizuális narratológia „képi elbeszélés” terminus technicusa a festmény kompozíciója hordozta elbeszélésre utal, ennek irodalmi megfelelőjeként Korda Eszter a „vizuális narráció” (Korda, 2005: 6) kifejezést használja, amely a szövegbeli képnek az elbeszélésben betöltött szerepére vonatkozik. A művészettörténet interdiszciplináris ága a vizuális narratológia, amely a képi elbeszéléshez használja fel az irodalomelméletet. Az Ottlik-poétika megfordítja ezt a relációt, és a szövegbeli elbeszéléshez használja fel a képet (Korda, 2005: 5). Az ottliki iskola-narratívák elemzésének egyik aspektusa annak az önértelmezési folyamatnak az értelmezése, amelyet a képek által felidézett emlékek indítanak el a szereplőben. Ha a műben szereplő festményeket „összeolvassuk”, kirajzolódik „*a két főszereplő párhuzamos lelki, szellemi folyamata: a felnőtté válás, ugyanakkor a két legfontosabb kép strukturális funkciót is betölt: a Las Meninas az önreflexív és állandóan keletkező szerkezetre utal saját kompozíciójával, a Tulp tanár anatómiája viszont a dichotomikus gondolkodásmód meghaladására*” (Korda, 2005: 7). Az *Iskola a határon* kompozíciója azonosítható az iskola folyosóján függő *Las Meninas* szerkezetével (Szegegy-Maszák, 1994: 125). A festmény és a regény kompozíciójának egymásra vetítését, a kapcsolódási pontok bejelölését *Az udvarhölgyek* reprodukcióján végezzük el közös megbeszélés módszerével. A *Las Meninas*-beli önarcképnek megfeleltethető Bébé, az önreflexív elbeszélő és Medve is. Bébé folyton javíthatja saját elbeszélését és Medve kéziratát, amit „a valóság műalkotássá torzításaként” él meg, viszont ha Bébé „pontosan tükröző szövege” a *Las Meninas* tükörképe, a befejezetlen kézirat pedig az éppen készülő festmény, akkor Medve felel meg a festő önarcképének (Korda, 2001: 84).

Kreatív gyakorlat a regényszöveg kapcsán *Az udvarhölgyek* vizuális műalkotás narrativizálása, Michael Foucault *Az udvarhölgyek* című filozófiai-esztétörténeti esettanulmányának feldolgozása, vagy Picasso *Las Meninas-variációk* sorozatának Velasqueztól kölcsönzött motívumainak elemzése. Velázquez *Las Meninas* című 1656-ban készült festményén a nézőkkel szemben, a helyiség hátoldalát képező falon, a tükör mellett egy nyitott ajtó látható, mögötte a képnek térbeli mélységet adó világos folyosó. A folyosó

lépcsőjén egy férfi áll, testtartásából nem egyértelmű, hogy távozóban van és visszafordult, vagy éppen most érkezik a helyiségbe, ahol a festő dolgozik. Egyik kezével megemeli a függönyt. A félrehúzott függöny mögött „határtalan háttér” (Foucault, 2000: 28) húzódik, ahonnan erős fény szűrődik be. A *Las Meninas* a katonaiskola lépcsőházának oszlopán függ a földszint és az első emelet között, a *Las Meninas*-beli folyosó lépcsője meghosszabbítja, a határtalanba tágítja az *Iskola* félhomályos folyosóját. A függöny mögötti fényes nyílás olyan vizuális elem, amely áttöri a zárt teret, kivezet az iskola teréből egy másik dimenzióba. A Velázquez-festmény négyszer, Rembrandt festménye, a *Dr. Tulp anatómiája* nyolcszor fordul elő a regényben. A többszörös ismétlődés által a kép „többrétegű jelentéssel bíró motívummá válik” (Korda, 2022: 86). *Dr. Tulp anatómiája* nemcsak egy referenciális intertextus és embléma, amely művön kívüli valóságdarabra, egy festményre utal, hanem önembléma is, a regény üzenetét sűríti magába (Korda, 2022: 95). A festmény a hatalom kérdésével hozható kapcsolatba: dr. Tulp a diákcsoportot irányítja, Sculz pedig az újoncok föléndeltje. Az *Iskola* falán függ a félmeztelen Szent Ágnes képe is: „az első emeleti folyosón is faburkolat védte a falakat, mint a földszinten s itt is egy csomó bekeretezett, kis színesműnyomat volt kifüggesztve. Az egyik hosszú hajú lány térdelt profilban, és nem volt rajta más, csak egy lepedőféle, de már azt is húzta lefelé róla átlósan egy kéz vagy mi. Szóval nem volt érdektelen a kép, zavarosságában sem, s már csak azért is megjegyeztem, mert éppen alatta lógott a sapkám” (*Iskola a határon*, 101). A félmeztelen Szent Ágnes képe Jusepe de Ribera spanyol festő *Szent Ágnes* című festményével azonosítható. A kép Bébé megismerési folyamatába kapcsolódik bele, háromszori ismétlődése három fokozatában mutatja be „az idegenség, a megismerés és az elfogadás fokozatait” (Korda, 2002: 341).

Perjéssy-Horváth Barnabás *Kollégium blues* című regénye, amely a *Légy jó mindhalálig* feldolgozásához kapcsolható, alkalmat ad az irodalomtanárnak arra, hogy a kultuszok, a kultusz kutatás, a beszélő tárgyak problémakörét is bevonja az értelmezésbe, és körüljárja az arckép problémájának elméleti kérdéseit (Nancy, 2007). A *Kollégium blues* narrátora perszónifikálja a Debreceni Református Kollégium falait. A kollégium „beszédes falai” (*Kollégium blues*, 41) a rajtuk függő portrékkal, festményekkel, tablókkal az iskola történelméről „beszélnek”. A narrátor a nem-verbális kommunikációt mozgósítja az iskola arculatának érzékeltetéséhez. A falakon felgyülemlett vizuális alkotásoktól a kollégium múzeumnak hat. A narrátor a szövegben több helyen is leírja a falakat: „a mindenütt uralkodó puritán, protestánsfehér falakat itt-ott emléktáblák, a híres diákokat és támogatókat ábrázoló domborművek, falfreskók díszítik. Az 1944-es nemzetgyűlés negyvenedik évfordulójáról frissen készült festményen ott az egész magyar parlament, Kádár Jánossal az élen”

(*Kollégium blues*, 39). A falakat díszítő olajfestmények olyan vizuális intertextusok, amelyek egy-egy történelmi időszakot aktivizálnak a befogadó tudatában: „*A fali stukkók által keretezett időt a pompás olajfestmények osztják be alakjukkal. Középen Jean Calvin, alias Kálvin János, a kérlelhetetlen reformátor. Balján Károlyi Gáspár, az első teljes magyar nyelvű Biblia-fordítás megalkotója. Mellette a szabadság őrálló fejedelmei, Bethlen Gábor, Bocskai István, I. Rákóczi György, Apafi Mihály, pártfogóink, tanszékalapítóink. A zsoldárfordító Szenci Molnár Albert, Hatvani István doktor, az ördögös tudós, a magyar Faust, aki először tanított hazánkban kémiát. Kerekes Ferenc professzor, a fűvészkert létrehozója, Maróthi György polihisztor tantervújító, a Kántus kórus alapítója. Révész Imre püspök, aki megkötötte a kommunista párttal a túlélést biztosító egyezményt. No és Csokonai Vitéz Mihály, az aranyszavú poéta, alma materiünk mostoha sorsú génusza*” (*Kollégium blues*, 69). A kollégium falain felhalmozott portrék jelenvalóvá teszik a térben a vásznukon megfestett szubjektumot, amelyhez valamilyen tetteivel, cselekedetével fűződött. A kiállított portrék mint a kollégium történelmének arcképcsarnoka kérdéskör feldolgozása a tanulók történelmi ismereteit is bővíti.

A képregény mint metanarratíva

Gion Nándor *Engem nem úgy hívnak* című regényének első kiadása (a regényt 2010-ben jelentette meg a Noran Libro Kiadó a Gion Nándor-életműsorozat harmadik köteteként, ebben a kiadásban azonban a szerkesztő kihagyta a képregényt) multimediális szöveg, lexikai (verbális) és képi-illusztratív elemekből épül. A házi olvasmány elemzését előkészítő órát (mielőtt a tanulók megismernék a kisregény cselekményét) kreatív-produktív gyakorlattal indíthatjuk: a szövegbe ágyazott képregény kockáiból kitöröljük a szövegeket, és a tanulóknak a saját történetüket kell megalkotniuk azzal, hogy beírják a szóburékokba a saját maguk által kreált szereplők gondolatait, párbeszédeit, a narrátor szövegét. Az elemzéshez Petőfi S. János és Benkes Zsuzsa multimediális szövegmegközelítését alkalmazzuk. Az irodalom és a képzőművészet sajátos keverékét, a képregényt Petőfi S. János és Benkes Zsuzsa statikus 'verbális elem + kép/diagram/...' típusú komplex jelnek nevezi. Mindkét szövegtartomány, a verbális és a képi is önmagában teljes értékű, a könyvtestben egymással váltakozó közlemény. Hasonló komplex jel Antoine de Saint Exupéry *A kis herceg* című műve, de rá kell mutatnunk a különbségre, ami abban manifesztálódik, hogy *A kis herceg* képi összetevője a regény illusztrációja, míg az *Engem nem úgy hívnak* képi narratívája nem szövegillusztrációként funkcionál, hanem metanarratíva. A kisregény

interpretációja során az öntükröző mozzanatok, az életművön belüli és kívüli intertextuális nyomok, a csatorna- és Duna-szövegekhez való kapcsolódási pontok feltárására koncentrálnak.

A kisregény Péter (igazi nevén Orbán Lajos) felnőtté válásának a története. Magányos és sivár életében akkor következik be törés (fordulópontnak nem nevezhető, mert a hajó távozása után ugyanilyen lesz az élete), amikor kiköt a kisváros csatornájában az R. B. 2286 jelzésű homokszállító uszály. A csatorna mint regényhelyszín révén a regény intertextuális relációkat épít a többi csatorna-történettel, Molter Károly *Tibold Márton*, Majtényi Mihály a *Császár csatornája* és az *Élő víz*, Bordás Győző *Fűzfasíp* és Vasagyi Mária *Pokolkerék* című regényeivel, az opuson belül pedig a *Testvérem, Joáb* című regénnyel.

A három férfiszereplő, Péter és két idősebb társa, Pollák és H. Sz. Dollár egy félig elkészült épületben él egy Duna- és csatorna-parti kisvárosban. Az első kettő gépkocsijavító műhelyben, az utóbbi címfestőnél dolgozik. H. Sz. Dollár szabad idejében képregényt rajzol, westerntörténete vizuális intertextusként épül be a regény szövegtestébe. A statikus 'verbális elem + kép/diagram/...' típusú komplex jelek megformáltságuk alapján lehetnek leíró jelek, elbeszélők (egyidejűleg verbális és képi narrativika) és meggyőzőek (egyidejűleg verbális és képi retorika, pl. reklámok) (*Petőfi S.–Benkes, 2002: 72–73*). A képregény elbeszélő funkciójú komplex jel, a regényben az egymás után következő képek sorozata egy bosszúállás-történetet beszél el. A több önálló képből álló képsor alkotóelemeiből a regénybe tizenegyet épít be a szerző, és kétszer ismétlődik a távozó párt megjelenítő színes rajz, amely az utolsó, más technikával és színvilággal felépített eleme a képi narratívának.

A képregény páratlan módon él a keretezés lehetőségével, amely a közönséget tudatos közreműködőként, a keretezést pedig a változás, a tér és idő megjelenési módjaként használja. A bekeretezett képek, azaz a panelek közötti hézag, a csatorna úgy hat az emberi képzeletre, hogy az képes lesz a két különálló képet egyetlen közös gondolattá olvasztani. A képregény kockái felszabdadják, különálló pillanatok szaggatott ritmusává alakítják a teret és az időt, de a keretezésen keresztül mégis képesek vagyunk összekötni ezeket a momentumokat, és folytonos valóságot alkotunk belőlük (*McCloud, 2007: 73–74*). A képek egyesével, két esetben pedig hármassával ékelődnek a kisregény szövegébe. A kezdő szituációt felvázoló első képkocka mérete a legnagyobb: a főszereplő, Fred O' Conor részletesen kidolgozott, tetőtől talpig látszó alakját ábrázolja. A képregény a szöveg és a kép művészi kombinációja; a szó olyan érzéseket, érzékleteket és absztrakt fogalmakat idéz fel, amelyeket pusztán a kép aligha volna képes megragadni; hagyományosan egyedül ez közvetíti a képregényben az emberi hang árnyalatait és melegségét, lehetőséget ad a képregény-alkotónak az idő sűrítésére és

kitágítására, a szó és a kép összjátéka pedig olyan gondolatokat és érzéseket tud kifejezni, amelyeket külön-külön aligha tudnánk (McCloud, 2008: 128). A helyszínt a narrátor szövege determinálja: Rock City.

A képregény története párhuzamos a regény cselekményével, és az egész szöveg mise en abyme-jaként, önmagára vonatkozásaként is értelmezhető. A képregény a regény teljes történetét kivetíti. A vizuális beágyazás más szereplőkkel, helyen és időben ábrázolja a menekülést a rosszból, a leszámolást a rosszal. A párhuzamos világok egymásra vetítésének előfeltétele a regény cselekményének alapos ismerete. A westerntörténet első képkockája a bosszúálló Fred O’Conor cowboyt ábrázolja, amint Rock Citybe, édesapja két évvel ezelőtti gyilkosságának színhelyére tart. Amikor a Véres Kéz nevű banda megöli az apját, tehetetlen, de két év alatt megtanul bánni a colttal, kezébe veszi a sorsát, felnő, és visszatér bosszút állni apja gyilkosain. Fred O’Conor, akárcsak Orbán Lajos, magányos, de arcán nemes elszántság tükröződik. Személyiségjegyeik hasonlóak. Orbán Lajos is elszánt, el akar menni, otthagyni a műhelyt. Ő is idegen abban a meg nem nevezett városban, akárcsak Fred Rock Cityben. Fred O’Conor nevet vált, Balkezes Fredként tér vissza, Lajos sem az igazi nevén mutatkozik be Reának. A mulatóban felfigyel a férfire Mary Colins táncosnő, és megtetszik neki az idegen fiatalember. Mary Colinsnak a Péter-történetben Rea, az uszály kormányosának lánya felel meg. A hamiskártyások, a csapos és Fojtogató Bill, a bandavezér alakmásai a szerelőműhely munkásai: Sabol, a kibírhatatlan és fukar műhelyfőnök, a fölényeskedő Pollák és a fanyar pofájú Barth. A képregény-betétek és a valóság kietlenségét példázó műhely a háttérben „*a sivár valóság s az ellene lázadó vágy konfliktusának életszerű megjelenítéséhez*” (Dér, 1979: 204) kínálnak anyagot. Fred leszámol a bandatagokkal, és új életet kezd Mary Colinssal, Péter is otthagyja a műhelyt, és szökést tervez Reával. Elhatározzák, elmennek a tengerre, azaz „*menekülnének együtt egy nem sokkal reálisabb világba, mint amilyen a H. Sz. Dollár által rajzolt, de számukra szintén vonzó, romantikus westerntörténeteké*” (Elek, 2009: 102).

Kép és szöveg szimbiózisa az irodalomórán

A kattintott egérkor irodalomtanításában egyre hangsúlyosabb szerepet kell szánunk a képnek, nyitnunk kell a vizualitás felé. A szövegekbe iktatott képek, illetve a szövegeket kiegészítő illusztrációs anyag és a textus kapcsolatának kutatása, kapcsolódási pontjaik, az intertextuális aspektusok feltárása alkalmat ad a művek új megközelítésből történő interpretációjára, a tanulók aktív részvételére, tevékenységi körük szélesedésére, egyéni és csoportos kutatómunkára, kreatív feladatok kidolgozására, új felfedezésekre, felismerésekre,

az IKT beiktatására az olvasóvá nevelés folyamatába, valamint az élményközpontú irodalomtanításra. Kép és szöveg egymásra hatásának vizsgálata új elemekkel gazdagíthatja a szövegelemzés szempontjait, felkínálja a tantárgyi integráció több formáját (a magyar nyelv és irodalom a képzőművészettel, informatikával, történelemmel, hitoktatással, földrajzzal stb.), az innovatív interpretációs modell(ek) konstruálásához pedig a tantárgyközi kapcsolatokon alapuló és különféle diszciplinákat összekötő projektmódszerhez is folyamodhatunk [1].

JEGYZET

[1] A tanulmány a Szerb Köztársaság Oktatási és Tudományügyi Minisztériuma 178017. számú projektumának keretében készült.

IRODALOM

- Bahtyin, Mihail M. (1976): A tér és idő a regényben. In: *A szó esztétikája*. Gondolat, Budapest. 257–302.
- Dér Zoltán (1979): Gion Nándor. *Költészet darócban*. In: *Szembesülések*. Életjel, Szabadka
- Elek Tibor (2009): *Gion Nándor írói világa. Monográfia*. Noran, Budapest
- Féja Géza (1978): Gion Nándor. In: *Törzsek, hajtások*. Szépirodalmi Kiadó, Budapest. 208–221.
- Foucault, Michael (2000): Az udvarhölgyek. In: *A szavak és a dolgok*. Osiris, Budapest. 147–155.
- Gion Nándor (1970): *Engem nem úgy hívnak*. Forum, Újvidék
- Gion Nándor (2007): Virágos Katona. In: *Latroknak is játszott*. Noran, Budapest
- Hanák Péter (1988): A Kert és a Műhely. Reflexiók a századforduló bécsi és budapesti kultúrájáról. In: *A Kert és a Műhely*. Gondolat, Budapest
- Harkai Vass Éva (2001): *A művészregény a 20. századi magyar irodalomban*. Forum, Újvidék.
- Kaffka Margit (1974): Hangyaboly. In: Bodnár György (szerk.): *Kaffka Margit válogatott művei*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest
- Kemp, Wolfgang (2004): *A festők terei. A képi elbeszélés Giotto óta*. Kijárat Kiadó, Budapest
- Kibédi Varga Áron (1993): Vizuális argumentáció és vizuális narrativitás. *Athenaeum*, 4: 166–179.
- Korda Eszter (2001): Ottlik és Velázquez, Velázquez és Ottlik. In: Gintli Tibor (szerk.): *Változatok a modernitásra. Tanulmányok a Nyugatról*. Anonymus, Budapest. 77–88.

- Korda Eszter (2002): Képek az Iskola a határonban. In: Kenyeres Zoltán–Gintli Tibor (szerk.): *Pillanatképek a hazai irodalomtudományról*. Anonymus, Budapest. 336–348.
- Korda Eszter (2002): Ottlik és Rembrandt, Rembrandt és Ottlik. *Alföld*, 7: 86–99.
- Korda Eszter (2005): *Ecset és toll. Az Ottlik-próza vizuális narrációja*. Fekete Sas, Budapest
- Kosztolányi Dezső (1968): *Aranysárkány*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest
- Lotman, Jurij (1994): A művészi tér problémája Gogol prózájában. In: Kovács Árpád – V. Gilbert Edit (szerk.): *Kultúra, szöveg, narráció*. Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, Pécs. 119–185.
- McCloud, Scott (2007): *A képregény felfedezése*. Nyitott Könyvműhely, Budapest
- McCloud, Scott (2008): *A képregény mestersége*. Nyitott Könyvműhely, Budapest
- Móricz Zsigmond (1956): Kamaszok. In: *Kisregények II*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest
- Móricz Zsigmond (é.n.): *Légy jó mindhalálig*. Akkord, Budapest
- Nancy, Jean-Luc (2007): A portré tekintete. *Helikon*, 1–2: 145–155.
- Orosz Magdolna (2003) „Az elbeszélés fonala.” *Narráció, intertextualitás, intermedialitás*. Gondolat, Budapest
- Ottlik Géza (é.n.): *Iskola a határon*. Magvető, Budapest
- Perjéssy-Horváth Barnabás (2005): *Kollégium blues*. Kairosz, Budapest
- Petőfi S. János–Benkes Zsuzsa (2002): *A multimediális szövegek megközelítései. Bevezetés a statikus 'verbális elem + kép/diagram/...'-típusú komplex jelek szemiotikai szövegtanába*. Iskolakultúra, Pécs
- Szabó Magda (1978): *Abigél*. Magvető – Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest
- Szegedy-Maszák Mihály (1994): *Ottlik Géza*. Kalligram, Pozsony