

Partitúra

Irodalomtudományi folyóirat

Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem
Közép-európai Tanulmányok Kara

2024/1

XIX. évfolyam

Főszerkesztő
BENYOVSZKY KRISZTIÁN

Felelős szerkesztők
BÁRCZI ZSÓFIA, PETRES CSIZMADIA GABRIELLA, N. TÓTH ANIKÓ

Szerkesztőbizottság
Bényei Tamás (Debrecen), Csányi Erzsébet (Novi Sad), Csehy Zoltán (Pozsony), Tuomo Lahdelma (Jyväskylä), Mészáros András (Pozsony), Németh Zoltán (Varsó), Polgár Anikó (Komárom), Sánta Szilárd (Komárom), Thomka Beáta (Pécs), Töttössy Beatrice (Firenze), L. Varga Péter (Budapest)

Tartalom

NAGY FRUZZINA Designer divat a Bibliában	3
BOROS LILI Az intermedialitás fogalmi megközelítései a művészettörténetben és a szemiotikában	21
ÚJVÁRI EDIT Kép és szöveg kölcsönhatások: a Grácia-figurák intermediális és interikonikus kapcsolatai	29
VARGA EMŐKE Az illusztrált mű és illusztrációjának szemiotikai vizsgálata	41
SZÍVÓS MIHÁLY – VÁMOS HANNA Az iskolai szemléltetés a „rész az egész helyett” típusú ikonicitással az intermedialitás kontextusában	53

GRÁFIK IMRE

Tudás elsajátítás a verbalitás és vizualitás jegyében 63

MITNYÁN LAJOS

Az algoritmus esztétikája: contradictio in adjecto? 85

Megjelent a Szlovák Köztársaság Kisebbségi Kulturális Alapja támogatásával



S finančným príspevkom Fondu na podporu kultúry národnostných menšín

Kiadja a Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem Közép-európai Tanulmányok Kara ♦
A kiadó címe: Trieda A. Hlinku 1, 949 74 Nitra ♦ A kiadó statisztikai száma: 00 157 716
♦ A szerkesztőség címe: Magyar Nyelv- és Irodalomtudományi Intézet, Dražovská 4,
949 74 Nitra, e-mail: benyokri@yahoo.it ♦ Megjelenik évente kétszer ♦ A szám megje-
lenésének dátuma: 2024. december ♦ Borítótér: Maruta Kyoko festményeinek felhasználásával Juhász R. József ♦ Nyomdai előkészítés: Kassák Központ, Érsekújvár
♦ Nyomta: Vydavateľstvo SPU, Nitra ♦ Regisztrációs szám: 3139/2004 ♦ ISSN
1336-7307 ♦ Megjelent 150 példányban ♦ Díjmentes

Vydáva Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Fakulta stredoeurópskych štúdií ♦ Sídlo
vydavateľa: Trieda A. Hlinku 1, 949 74 Nitra ♦ IČO vydavateľa: 00 157 716 ♦ Adresa
redakcie: Ústav maďarskej jazykovedy a literárnej vedy, Dražovská 4, 949 74 Nitra, e-mail:
benyokri@yahoo.it ♦ Obal: použitím diela Maruta Kyoko József Juhász R. ♦ Tlač:
Vydavateľstvo SPU, Nitra ♦ Technická príprava: Kassákovo centrum, Nové Zámky ♦
EV 3519/09 ♦ ISSN 1336-7307 ♦ Vychádza dvakrát ročne ♦ Dátum vydania čísla: de-
cember 2024 ♦ Náklad: 150 kusov ♦ Nepredajné

Designer divat a Bibliában

Az ószövetségi tarka köntös szemiotikai megközelítései Thomas
Mann *József és testvérei* című tetralógiájában¹

Absztrakt. A tanulmány a Biblia egyik különleges, egyedi tervezésű viseletének értelmezésére vállalkozik Thomas Mann *József és testvérei* című művében. A Jákob által Józsefnek adományozott különleges köntös a regény egyik központi motívuma, amely különböző implicit és explicit utalásokkal újra és újra felbukkan a főszereplők (transz)generációsan ismétlődő sorsfordulatainál. A köntös hol tarka ruhaként, hol fátyolként, hol a héber (latinós átirataként) ketonet passimként konceptualizálódik a műben. A ketonet passimként megnevezett ruhadarab hol ikon, hol index, hol szimbólum szerepet tölt be a regényben, amelyet a jelhasználok folytonos meghatározási és megkülönböztetési szándéka erősen befolyásol. Nevezhetjük a tarka ruhát akár – a zsidó elsőszülöttségi jog szimbolikus ábrázolása mellett – a divattörténet egyik magasművészeti példájának is? Hogyan tölti be a funkcióját műtárgyként és zsinórmértékként József életében? A tanulmány a köntös és a ruhát viselő (vagy éppen ettől a lehetőségtől megfosztott) szereplők közötti „interakciókkal” foglalkozik, hogy miképpen tulajdonítanak jelentéseket neki, és ennek megfelelően hogyan lépnek kapcsolatba vele.

3

„József és testvérei történetében bizony jelek
vannak azok számára, akik kérdeznak.”²
(Korán)

„Amikor József odaért testvéreihez, lehúzták róla a ruháját:
a *tarka ruhát*, amely akkor is rajta volt. Azután fogták, és beledobták a kútba.”³

József életének leírását a *Pentateuchus* harminchetedik és ötvenedik fejezetei között találjuk. Története egy „jól felépített önálló irodalmi alkotás”⁴, amely számtalan textuális és képzőművészeti munka hivatkozási pontjává vált, és lehetőséget teremtett a szent szöveg és a különböző médiumok, valamint a művészetek egymás közötti kölcsönviszonyainak, interakcióinak vizsgálatára. A témakört feldolgozó alkotások közül kiemelkedik Thomas Mann nagyregénye, amely kétségtávol az

1 Ezt a tanulmányt professzoromnak, az idén kilencvenedik életévét betöltő Fried Istvánnak ajánlom, akinek a sokoldalú tájékozottsága, kiváló emlékezete és szépre való érzékenysége kilencvennél is több meglepetést okozott számomra az összművészeti alkotások – és különösen is Thomas Mann főhőseinek – megismerésében és megértésében.

2 *Korán*, 12:7., ford. SIMON Róbert, Budapest: Helikon, 1987, 164.

3 1Móz 37:23 *Biblia*, ford. Magyar Bibliatársulat, Budapest: Kálvin János Kiadó, 2014, 52.

4 RÓZSA Huba, *Az Ószövetség keletkezése*, Budapest: Szent István Társulat, 1995, 163.

egyik legösszetettebben ábrázolt József-karakterrel rendelkezik az irodalomban. A német író a Bibliában olvasható tizenhárom fejezetet négy könyvben, és ezen belül is kilencvennégy alfejezetben bontotta ki, hogy végső soron arra vállalkozzon, hogy ne csak a címben megnevezett férfit, hanem az egész családot bemutassa egy transzgenerációs analízisen keresztül, miközben érzékenyen reagált a figurák kulturális, történelmi és vallási kontextusára. Ahogy Eörsi István fogalmazott, a mű „egy heroikus kísérlet arra, hogy átmentse a klasszikus értelemben vett teljességet a mi korántsem klasszikus korunkba.”⁵

A regény egyik legszebben megkomponált intertextuális játéka a Józsefnek adományozott díszes köntös motívuma, amely összhangzás-szerűen illeszti egybe a külön szálon futó események láncolatát. De mitől olyan impresszív ez a ruhadarab, hogy egy családi közösség alá- és fölérendeltségi viszonyait meg tudja határozni? Nevezhetjük a tarka ruhát a divattörténet egyik magasművészeti példájának? Mitől válik kulturális jelenséggé, és hogyan szervezi azt a narratívát, amelyet létrehoz? A bibliai történet és az irodalmi mű egyik közös vonása, hogy a tarka köntös megjelenése erős érzelmi és szimbolikus tartalmakat hív elő a családi kapcsolathálózatban, amelyben a vizualitásnak és a konkrét tárgyhasználatnak egyaránt kiemelt funkciója van.

A most következő írás két részre bontva válaszolja meg a fentebb felvázolt kérdéseket. Az *első egység* a ruha fizikai és esztétikai megalkotottságával foglalkozik. Ehhez a megközelítéshez a designtudomány szemléleti és terminológiai eszköztára fog keretet adni, ami „magában foglalja a technológia, a használat, a funkció, az anyag és az esztétika mellett a jelentést.”⁶ A köntös minden egyes szegmense: az anyagától kezdve, az eltérő színárnyalatain át a rajta található szabásmintákig, *jelölővé* válik a szövegekben.⁷ Az első rész az öltözéket mint (design)terméket vizsgálja, hogy milyen tervezés határozta meg, majd végül milyen vizuális formát öltött, vagyis, hogy a köntös mint jelstruktúra (mű)tárgyként mire hívja fel a figyelmet, milyen tartalmakat közvetít, és mi az, amit elfed.⁸

A *második egység* az esztétikai tárgy és felhasználók közötti „interakcióval” foglalkozik, hogy miképpen tulajdonítanak jelentéseket neki, és ennek megfelelően hogyan lépnek kapcsolatba vele. A köntös interpretációja érinti mindazokat a

5 EÖRSI István, *Egy kerek történet*, Magyar Lettre International, 1995/19, 1.

6 WUNDERLICH Péter, *A szemiotika szerepe a designoktatásban* (doktori disszertáció), Budapest: Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, 2023, 14.

7 Az angol design szó a latin *designo* szóból ered, ami jellel ellátást, nyomhagyást, díszítést jelentett, történetileg egyértelmű és felbonthatatlan összefonódást mutat a szemiotika (σημείων) keretrendszerével.

8 Viktor Margolin designkutatással foglalkozó tanulmányában négy alaptémát javasol a design kulturális megközelítéséhez: a designpraxist, a *designtermékeket*, a designdiskurzust és utolsóként a metakurzust, amely magának a designtudománynak a reflexív vizsgálat. E négy témakör közül jelen vizsgálódás a második aspektussal foglalkozik, vagyis a tarka köntösnek mint designterméknek az identitását és interpretációját hangsúlyozza. A designtermékek vizsgálatára vonatkozó elméleti megközelítések közül Margolin a szemiotika mellett külön kiemeli még a retorikát, az esztétikát és a pszichoanalízist is. VIKTOR MARGOLIN, *A design-tanulmányok összetett feladata*, ford. SÍPOS Dániel, Disegno, 2014/1., 55–56.

módokat, ahogyan a bibliai és a szépirodalmi hősök a reflexió tárgyaként, illetve funkció formájában jelentést tulajdonítanak az öltözéknek. A test a ruhadarab felvételének és levételének folyamatában mindig az identitás újragondolásának kérdéseit feszegeti, a kivételes köntöst a tulajdonosai igen változatos módokon viszik színre, és minden egyes performansz egy új valóságot hoz létre. A ruha felöltése az „észleléssel veszi kezdetét, amelyet nem csak a szem és a fül, hanem a »testézés«, a szinesztétikusan működő test egésze hajt végre.”⁹ A textil pedig nem csupán egy kiegészítő eszköz ebben a folyamatban, hanem a rituálé létrejöttének elengedhetetlen feltétele, aminek során a ruha mint társadalmi konstrukció is elvár bizonyos viselkedési módokat az őt felöltő testtől.

I. A hímzés csodája

„De Izráel Józsefet minden fiánál jobban szerette, mert öregkorában született, és egy *tarka ruhát* [כתנת פסים – *k^etonet passim*] csináltatott neki. Amikor testvérei látták, hogy apjuk jobban szereti őt minden testvérénél, úgy meggyűlöltek, hogy egy jó szót [שלו – *shalom*] sem tudtak hozzá szólni.”¹⁰

Ezekkel a gondolatokkal indul el József kalandos életútjának leírása, és egyben záródik a pátriárkákról szóló elbeszélések sora a Genézisben. Talán túlzónak találjuk József testvéreinek felháborodását az adományként kapott tarka ruha láttán, azonban tudnunk kell, hogy az öltözködés alatt nem csupán egy hétköznapi használati tárgyat értettek. Amit a héber szókapcsolat teljesen világossá tesz, hogy Jákob (Izrael) ajándéka egy egyedi tervezésű, alkalmi ruhadarab volt.¹¹ A magyar fordítás helyén álló héber kifejezés, a *k^etonet passim*, első tagja egy talpig érő, testre szoruló inget jelentett, ami mindkét nem ruhatárában megtalálható volt.¹² A *k^etonet*-et ión közvetítéssel veszik át sémi szomszédaitól a görögök (*khiton*), majd a rómaiak is (lat. *tunica*), akik a meleg hónapokban nem is hordtak más ruhadarabot ezen kívül.¹³ A *k^etonet* alapdarabnak számított egy izraelita férfi és nő öltözködésében, viszont a ruha anyaga és funkciója világos indexként működött arra vonatkozóan, hogy a

9 Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella, Budapest: Balassi Kiadó, 2009, 46.

10 1Móz 37:3-4.

11 G. Ernest WRIGHT, *Israelite Daily Life*, *The Biblical Archaeologist*, 1955/3., 66.

12 A szókapcsolat latin nyelvű átírása nem egységes, több változatban is találkozhatunk a ruhadarab megnevezésével, ami a bibliai héber kizárólag mássalhangzó-jelölő rendszeréből fakad. A divergens szóhasználat elkerülése végett a tanulmány a ruhadarabra *k^etonet passim*-ként hivatkozik következetesen. A latin átírás mellett a fordítások sem mutatnak egységes képet. Több fordítás is helytelenül kabátként hivatkozik a ruhadarabra. Lásd. *The Holy Bible*, King James Version, Cambridge Edition: 1769.; Dieter BÖHLER et al., *International Exegetical Commentary on the Old Testament*, W. Kohlhammer GmbH, 2015., *Biblia, Das Ist: Die Ganze Heilige Schrift Des Alten und Neuen Testaments*, D. Martin Luthers, Wittenberg: Hans Lufft, 1569.

13 Ludmila KYBALOVÁ – Olga HERBENOVÁ – Milena LAMAROVÁ, *Képes divattörténet az ókortól napjainkig*, ford. HARMATH Anikó, Budapest: Corvina Kiadó, 1974, 57.

tárgyhasználó melyik társadalmi rétegből származott. A k^etonet anyaga ugyanis lehetett pamut, gyapjú vagy színes lenvászon, és ez utóbbi az, amit a papok és a jómódú emberek tudtak csak megfizetni. A Tóra részletekbe menően meghatározta a papok öltözkését, amely fontos jelhordozóként funkcionált. Ha a papok nem viselték a Tórában meghatározott speciális öltözetüket, vagy nem a meghatározott sorrendben vették fel őket, akkor a szolgálatuk érvénytelennek számít. A „Técáve” részletesen leírja, hogy a ruhadarabok milyen funkcióval bírnak a szertartás során.¹⁴ A kohénok négy legfőbb ruhadarabja közé tartozott a k^etonet is, amely fehér lenvászonból készült, és nyaktól egészen a földig befedte viselőjét. A papi ruhának azonban nemcsak szimbolikus jelentést kellett tartalmazniuk, hanem – amellet, hogy minden egyes darabjuk meghatározott célt képviselt – szemet gyönyörködtetőnek is kellett lenniük. „Készíts szent ruhákat testvérednek, Áronnak, hogy méltóságteljes (לכבוד) és ékes (ולתפארת) legyen! Beszélj minden hozzáértő emberrel, akinek művészi képességet adtam, és készítsék el Áron ruháját, hogy fel lehessen szentelni, és így az én papom legyen!”¹⁵ Az ékes szó helyén álló héber kifejezés תפארת – tifara) szó szerint azt jelenti, hogy gyönyörködtetőnek, szépnek kell lennie annak a ruhának, amit Áronnak fel kell öltetnie, hogy a szentség részese lehessen. A gyönyörködtetés szakrális funkciója mellett az öltözet esztétikája megerősítette a főpap (kohén gádol) pozícióját mások és önmaga számára is. „Óbabiloni hatás nyomán igen divatos volt az olyan *kuttónet*, ami megfelelő méretű, színezett (tarka) vászonból állt, amit nem varrtak össze, hanem a csípőnél elkezdve spirálisan tekerték magukra. Az egyik vége gallérszerűen helyezkedett el a vállon, a másik végét pedig, művészi elrendezve, az övhöz erősítették. Ez az előkelők ruházata volt, alatta ágyékkötőt vagy testhez álló, finom lenvászonból, gyolcsból készült inget viseltek.”¹⁶ Az Ószövetségben huszonkilenc alkalommal jelenik meg a k^etonet szó, hol felsőruha, hol alsóruha, hol pedig ing jelentésben használva, többnyire aszerint, hogy valakin csak ez a ruhadarab van, vagy mást is visel ezen kívül.¹⁷ A k^etonet passim mint szókapcsolat azonban összesen csak kétszer fordul elő. Először Jákob és József kontextusában olvashatunk róla, majd pedig Dávid király lányának történetében, Támáréban, ahol az öltözkész egyértelműen az uralkodói hatalom és a tisztaság szimbólumaként jelenik meg; más nem is viselhet ilyen köntöst csak a király szűz leányai.¹⁸ A bibliai héberben a *passim* melléknév fejezte ki a ruha designját, azonban arról, hogy ez az esztétikai kivitelezés pontosan milyen művészi jegyeket mutatott, már nincsenek egzakt adataink. Annyi bizonyos, hogy egy olyan speciális

14 2Móz 27:20 – 30:10.

15 2Móz 28:2–3.

16 *Keresztény bibliai lexikon*, szerk. BARTHA Tibor, Budapest: Kálvin János Kiadó, 1993.

Az ószövetségi prófétaág intézményes jelképeként értett ruha feldolgozásához lásd. HOVÁNYI Márton, *The Prophetic Counterparts in The Brothers of Karamazov*, Saarbrücken: Blessed Hope Publishing, 2015, 65–66.

17 *Kthoneth* szócikk (H3801) = James STRONG, *The Exhaustive Concordance of the Bible* Cincinnati: Jennings & Graham, 1890.

18 „Támáron *tarka ruha* volt, mert ilyen köntösbe szoktak öltözni a király szűz leányai.” 2Sám 13:18.

(mai szóhasználatnál élve luxus) ruhadarabról van szó ezekben a történetekben, amely a szokványostól eltérő karakterjegyekkel rendelkezett. A Septuagintában és a Vulgatában a *poikilos/polymitam* azaz a színes, tarka jelentésű szavakat találjuk meg a passim helyén, azonban a rabbinikus héber és arámi nyelvben a kifejezés ennél megosztottabb jelentéssel bír.¹⁹ A lehetséges etimológiai magyarázatok közül több is az asszír *pasam* szó változataként értelmezi a kifejezést. Ebben az esetben a passim a ruha díszítő eljárására utal, és egy egyedi motívumokkal ellátott köntöst érthetünk alatta. Ibn Ezra és Nahmanidész írásában a kifejezés azt jelenti, hogy a ruha egészét sokszínű, hímzett csíkok és minták borították,²⁰ míg a Targumokban és a *Vatikán Neofiti 1.* magyarázatai szerint képekkel díszített textilt viselt József és Támár.²¹ A Talmud és a Midrás még gazdagabb karaktert adott a köntösnek, eszerint a ruhán található képek azokat a madarakat és állatokat ábrázolta, amelyet Isten az ember számára alkotott.²² E. A. Speiser neves asszirológus és Tóra-fordító szerint a „a k^etonet passim az akkád *kitu pišannu* ruhadarabból származott, ami egy istennők képmásaival és arany díszekkel keretezett ünnepi köntösnek felelt meg.”²³ Ezek az interpretációk a ruha szépségét emelik ki, azon van a hangsúly, hogy a k^etonet passim egy gazdagon ornamentált öltözet, amely nemcsak funkcionálisan tölti be a szerepét, hanem formavilágával kiemelkedik még a drágább kelmék közül is.

A k^etonet passim tehát önálló műalkotásként is megállja a helyét, és túlmutat az eszközszerű használaton azzal, hogy egyedi, vizuálisan lenyűgöző képi jelek közvetítője. Ebben a kontextusban, kis túlzással, azt is állíthatnánk, hogy mindegy, hogy ki rejtőzik a köntös alatt. A ruha autonóm, jellegzetes fenoménnek tekinthető, létezik az „Itt és Most-ja – egyszeri jelenléte azon a helyen, ahol van.”²⁴ A testvéri féltékenység oka abban is gyökerezett, hogy ez az ajándék nem egy a mindennapok-

19 A nyelvészek között a mai napig megoszlanak a vélemények a passim szó gyökével kapcsolatban. Az arámi nyelvben például a *pas* szó tenyeret és lábfejet is jelentett, így az egyik lehetséges magyarázat szerint a ketonet passim-on egy olyan hosszú inget értünk, amely a tenyértől egészen a talpáig eltakarta a viselőjét. Nahum M. SARNA, *Genesis: Bereshit: The Traditional Hebrew Text with New JPS Translation*, Philadelphia: Jewish Publication Society, 1989, 255.

20 Ibn EZRA, *Genesis: (Bereshit): Commentary on the Pentateuch*, ford. és jegyz. H. Norman STRICKMAN & Arthur M. SILVER, New York: Menorah Publishing Company, 1988, 346.; *Commentary on the Torah by Ramban* (28:2), ford. és jegyz. Charles B. CHAVEL, New York: Shilo Pub. House, 1971–1976.

21 *Targum Jonathan on Genesis* (37:3), ford. és szerk. John Wesley ETHERIDGE, London, 1862, 55.; *Targum Neofiti 1: Genesis*, ford. és jegyz. M. McNAMARA, Collegeville: Liturgical Press, 1992, 171.

22 *Talmud* (Pesachim, 54b) = Moshe Halevi SPERO, *The “Coat of Many Colors” as Linking Object: A Nodal Moment in the Narrative of Jacob’s Bereavement for Joseph = Answering a Question with a Question Contemporary Psychoanalysis and Jewish Thought II.*, szerk. Lewis ARON és Libby HENIK, Boston, USA: Academic Studies Press, 2015, 210.

23 Ephraim Avigdor SPEISER, *Genesis: A New Translation with Introduction and Commentary*, New Haven: Yale University Press, 1963, 290. (Saját fordítás N. F.)

24 Walter BENJAMIN, *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*, ford. BARLAY László és BERCEIK Árpád = ÜÖ, *Kommentár és prófécia*, Budapest: Gondolat, 1969, 305.

ban is rendszeresen használt ruhanemű volt, hanem egy exkluzív művészi alkotás, amelynek a nyilvánvaló pótolhatatlansága bírt olyan jelzésértékkel, amiben aztán József teste és a ruha viszonyában a fivérek számára az elsőszülöttség jogát szimbolizálta. A testvérek attól tartottak, hogy a ruha egy meghozott döntés tanúságtétele, és a k^etonet ennek az eseménynek a manifesztációja. Tanúvá válásuk kiszolgáltatotta őket a döntés dekrétumának, ami hamarabb „hasította meg” az autoritásukba vetett bizalmat, mint ahogy ők hasították fel a köntös szerkezetét. A fivérek a tőlük elvett és a legfiatalabb fiúnak adományozott autoritást, valamint az ezzel járó alá- és fölérendeltségi viszonyt törték meg azzal a gesztussal, hogy szó szerint „letépték Józsefről az ő felső ruháját, a cifra ruhát.”²⁵

„Ők [t.i. József testvérei – N. F.] azonban fogták a köntösét, levágtak egy kecskebakot, és a köntöst a vérebe mártották. Azután a ruhát elküldték, apjukhoz vitették és ezt üzenték: »Találtuk, nézd meg, hogy a fiad köntöse-e vagy nem?« Amikor az meglátta, felkiáltott: »Ez a fiam köntöse, vadállat ette meg. Széttépték, széttépték Józsefet!«”²⁶

8

A köntös unikális látványa mellett szól érvként a feltett kérdésre adott azonnali válaszreakció is. A ruha egyedi díszítettsége szolgálhatott segítségül az apának – a minden habozást nélkülöző – vizuális azonosításban. Az esztétikai létmódja mellett a fátyolruha másik funkciója, hogy eltakarja és helyettesítse a testet. A személyre szabott ruha és a test érintkezése egy metaforikus kapcsolódást hozott létre, amelyben a felhasználó, József, a köntösön keresztül kontextualizálódott az őt körülvevő testvérek és az apa számára. Ezért következtetett fenntartások nélkül Jákob arra, hogy a szétszakított, véres ruhafoszlány a fia halálának egyértelmű indexe. Azzal párhuzamosan, ahogyan a testvérek beszennyezték és vágást ejtettek a műalkotás fizikai struktúrájában, úgy sérült Józsefnek is a családi kapcsolatrendszerbe ágyazott kiemelt pozíciója. Nem szűnt meg azonban végleg a helye, ahogy az öltözék sem tűnt el végérvényesen, csak változásokat szenvedtek el, amelyek nyomot hagytak mindkettőjükön. A k^etonet még rongáltságában is divattárgynak tekinthető: a véres k^etonet a fiú(k) érintésének nyomát őrzi meg.²⁷ A design mellett a funkció megváltozásával a ruha új jelentéstartalom közvetítőjévé is vált, azzal, hogy nem volt a továbbiakban kit eltakarni, József állandó hiányára reflektált.²⁸

²⁵ 1Móz 37:23.

²⁶ 1Móz 37:31–33.

²⁷ A nyomhagyás (design) kortárs (dekonstrukciós) divattal való szoros kapcsolódására mutat rá Mason Martin Margiela 1997-es rotterdami divatkiállítása. A tervezett ruhákat reprezentációjuk előtt átitatták penészgombával, élesztővel vagy fuksziával, egészen addig, amíg el nem kezdtek rothadásnak indulni. Ezután kirakati bábukon állították ki őket, és megnyitották a tárlatot a látogatók előtt. A penész és egyéb baktériumok napok alatt egyedi foltokat és mintákat rajzoltak ki a nagyjából ötven éves ruhákon, amelyek addig kiváló állapotban voltak.

²⁸ Bár a szerepek átrendeződtek József eltűnésével, de az ő hiánya volt továbbra is az, ami a családi dinamika mozgatórugójaként szolgált. Jákob kitüntetett szeretete ezentúl a legkisebb fiára, Benjáminra irányult, akit nem mert többé egyedül hagyni. Mikor az idősebb testvérek arra kérték apjukat, hogy engedje el velük Benjámint Egyiptomba, nehezen

A Biblia legfontosabb definíciós keretét megtartotta a tetralógia azzal, hogy az intertextus a köntöst egy gyönyörű szövésű díszruhaként definiálta. Az ajándék egy „tetszőleges használatra készült, bokáig érő, ujjas lepel, melyet az ember ízlése és szépsége szerint alakíthat.”²⁹ A tarka ruha genezistörténetét azonban Mann teljesen átírta, a regényben ugyanis nem Jákob csináltatta Józsefnek a ruhát, hanem egy már meglévő ruhát adományozott József számára, amelyet korábban mindkét felesége viselt az esküvőjükön. Egy olyan darabot kapott meg tehát József, amelyhez már kialakult rítusok kötődtek, így továbbadása a műben a tradíció tárgyát képezte. A ruha nem egyszerű tárgyi ajándékot jelentett a családban, hanem az örökséget, ami egyszerre szól az adományozóról, az adományozotról, és azokról is, akik nem lehetnek a részesei ennek a prezentációs dimenzióknak. Mann ebben nem a Genezist, hanem a rabbinikus irodalmat követi, amely Ráhel és József ruháját azonosnak tekintette. A bibliai történetből is tudjuk, hogy a feldühödött testvérek anyja Lea volt, míg József (és később Benjamin) a szeretett nőtől, Ráheltől született, akiért Leával ellentétben Jákob hajlandó volt hosszú éveket dolgozni apósának, Lábánnak, csak hogy elnyerje végül a kezét. József tehát az esküvői köntöst örökölte meg Mann szerint, amelyet először Lea, majd később az anyja, Ráhel is viselt a Jákobbal kötött menyegzőn.

„– Ki volt az, akiről Jákob első ízben emelte le a fátyolt (Schleier), hogy ott nyomban hagyatékká tegye?

– Lea volt az!

– Igen, a valóság (Wirklichkeit) szerint. De az igazság (Wahrheit) szerint Ráhel volt az. Lea csak álruhaként (verkleidet) viselte, a ruha úrnője azonban Ráhel volt.”³⁰

A menyasszonyi fátyol a regényben többnyire ke-tonet passimként van megnevezve, amit a magyar fordítás is minden esetben megőriz.³¹ Ha Thomas Mann németre

törődött bele a szükséges elválásba. „Nem mehet el veletek a fiam, hiszen a bátyja meghalt, egyedül ő maradt meg. Ha szerencsétlenség éri az úton, amelyre indultok, ősz fejemet a bánat miatt a holtak hazájába juttatjátok!” 1. Móz. 42:38.

29 Thomas MANN, *József és testvérei 1.*, ford. SÁRKÖZI György, Budapest: Európa Könyvkiadó, 1975, 380.

[„Es ist ein Stück zu freiem Gebrauch, knöchellang, mit Ärmeln, daß der Mensch nach seinem Geschmack und nach seiner Schönheit damit verfare.“] Thomas MANN, *Joseph und seine Brüder*, Berlin–Weimar: Aufbau-Verlag, 1972, 478. A ruha ízlés és szépség szerinti alakítására tett megjegyzéssel Thomas Mann a ke-tonet (kitón, tunika) szabástechnikájára utalhatott, amelynek a redőzése a felhasználó önkifejezésére volt bízva. „A redőkbe szedett, varratlan ruhadarabok viszonylag egyéni divatot tettek lehetővé, hiszen ahányszor magukra öltötték, annyiszor lehetett változtatni a redőzést, s így bizonyos értelemben állandóan új, más öltözetet alkottak maguknak. Ilyen körülmények közt a ruházat valóban kifejezhette viselőjének egyéniségét, ízlését.” Ludmila KYBALOVÁ – Olga HERBENOVÁ – Milena LAMAROVÁ, *Képes divattörténet az ókortól napjainkig*, ford. HARMATH Anikó, Budapest: Corvina Kiadó, 1974, 75. A továbbiakban a regény magyar fordítását JT., míg a német szöveget JB. rövidítéssel fogom jelezni.

30 Thomas MANN, JT., 397; JB., 498.

31 Thomas Mann művében nem ez az egyetlen héber kifejezés, amely latin betűkkel került átírásra: a szereplők nyelvi, vallási, történeti beágyazottságának ismertetőjegyeit képezik,

ülteti át a héber kifejezést, akkor a *Schleier(prunk)gewand-* (k^etonet) és a *bilderreich* (passim) szavakkal helyettesíti a bibliai alakot.³² Ezt tükörfordításban *képekben gazdag fátyol(dísz)ruhaként* lehetne visszaadni. A k^etonet *fátyolruhaként* való specifikációja nem Mann újítása, hanem a *Targum Jerusalmi I.* magyarázatából való, amiben József ruháját a héber pargód (פרגוד) (= lat. velum) szóval írják le, aminek a jelentése: függöny, fátyol.³³ Ugyanígy a héber passim melléknévnek a *bilderreich* (képgazdag) szóra történő átfordításához – a már korábban említett – targumokat, valamint a Talmud és a Midrás jelentésadását használta fel az író, amelyeket a köntös formavilágának megalkotása előtt gondosan tanulmányozott.³⁴ Thomas Mann a forrásszövegekkel kapcsolatban így fogalmazott: „elbeszélésem félig tréfás megbízhatósággal igazodik a Genézis adataihoz, és gyakran olyan értelemben is olvasható, mint holmi Tóra exegézis és kiegészítés, mint egy rabbinisztikus midrás.”³⁵ Ahogy Mann is kifejezte, nem a köntös német nyelvű fogalomalkotásában tett formabontó gesztusokat, hanem abban, ahogyan feltöltötte az „üres helyeket” tartalommal: minden, ami a k^etonet passim etimológiájában homályban marad, az a műben aprólékos kifejtésre került, és parergonként íródott hozzá a ruha egyedi látványának részletes leírásához. A különböző források szintetizálása a köntös jelentésmezőjében magának a divat jelenségének a központi kritériumát feszegeti: a szöveg egyesítette az öltözképzésben a régi és az új, a meghaladott és az aktuális elemeket, amelyeket az anyag és a képek állandó körforgásának tematikája köré szervezett. A műben „a nyelvileg és olykor kulturálisan is eltérő tényezők beiktatásából nem csupán az össze nem tartozó jelenségek egymás mellé rendelése következett, azaz egy *rétegzett*, nem tipikus világ feltételezése, hanem a személyek, jellemek és kulturális elemek színes kaleidoszkópja is, amely az egymásra montírozott töredékek látszategységét emelte ki.”³⁶

a szimbólumalkotás jelentős szövegszervező eszközei. A műben található további héber kifejezésekről bővebben lásd. Clayton KOELB, *Mann's Use of Hebrew in the "Joseph" Novel*, Monatshefte, 1978/2., 138–150.

32 Thomas MANN, *JB.*, 294.

33 Lásd kifejtve: John BOWKER, *The Targums and Rabbinic Literature: An Introduction to Jewish Interpretations of Scripture*, Cambridge: Cambridge University Press, 1969, 237.

34 Mann köztudottan jelentős szépirodalmi és szaktudományos forrásanyagot mozgatott az alkotási folyamatban. Az egyes fejezetek előkészítő fázisai a naplói, levelezései, valamint a hagyatékban talált iratok alapján jól visszakövethetők. Az író egyik kedvelt szerzője Micha Josef Bin-Gorion volt, akinek több írásából is találunk allúziókat a regényben. A legkézenfekvőbb utalás a címadásban mutatkozik meg, amely az 1933-ban kiadott *József és testvérei* regény paratextusa. Micha Josef BIN-GORION, *Joseph und Seine Brüder: Ein Altjüdischer Roman*, Berlin: Schocken-Verlag, 1933.

35 Thomas MANN, *József és testvérei: előadás*, ford. SZOBOTKA Tibor = *Thomas Mann válogatott művei 11.*, szerk. DOMOKOS Máttyás, Budapest: Magyar Helikon, 1970, 570.

36 Bár Fried István a fentebbi leírást Mann *Doktor Faustus* című regényének vonatkozásában fogalmazza meg, szintén ez a technika lesz az, amely a *József és testvéreiben* is cselekményalkotó tényezővé válik, igaz ebben a műben nem a zene, hanem a képzőművészeti alkotások gazdag mozaikja teremti meg az egységet. FRIED István, *A próza (Heinrich és Thomas Mann, Hesse, Musil) = Világirodalom*, szerk. PÁL József, Budapest: Akadémiai Kiadó, 2005, 845.

Mann, hogy ezt az elképzelést megvalósítsa, újragondolta a ruha teljes materiális szerkezetét, hogy megfelelő hordozójává tudjon válni a textil a rajta található megszámálhatatlanul sok ábrázolásnak.

„Nagy és bőséges volt (...) olyan szabással, hogy egy részt kámzszerűen fejre lehetett vonni, vagy fej és váll köré csavarni, avagy esetleg háton lelógatni (...) egyszerre könnyűnek és nehéznek érződött (es war leicht und schwer zugleich) (...) könnyű volt a végtelenül halvány kék alapszövet (*blaßblaues Grundgewebe*), melynek finom anyaga mintha a levegő lebbenése volna, köd, semmi (...) viszont a behéírmzett képek (*die Bildstickereien*), melyek tarkán és csillogón borították be, mindenütt nehézzé mintázták, vastag dombormunkával rádolgozva arany, ezüst, bronz és mindenféle színű fonállal (...)”³⁷

Az ingruha – a leírás szerint – képes a test összes pontját elfedni a láb- és kézfejek kivételével, így szinte teljesen „becsomagolja” a jelhasználót könnyed – súlyos anyagával. A finom, ködszerű alapszövetre építkezik a ruha gazdag látványvilága, amelynek funkciója nem titkoltan az, hogy gyönyörködtetést váltson ki a (mű)tárgyhasználókból: „pompás látvány volt, a szövőművészet remeke és a hímzés csodája.”³⁸ A ruhadarab mitológiai történetek és események sokaságát meséli el, amelynek a funkciója nem a valóság leképezése, hanem egy olyan jel(kép)tér létrehozása,³⁹ amiben a ruha az egész emberiség-történet szimbóluma lesz:

„A szöveten tarkán tért vissza mindenütt az ötágú csillag, mely »isten-t« jelent, és ezüstösen csillogott gyakorta a galamb, mint a szerelem anyaistennének madara. Gilgames, a hős, (...) amint karjai közt oroszlánt fojtogat (...) skorpió emberpár (...) mindenféle állatok (...) Istár egykori szeretői (...) tarka

37 Thomas MANN, *JT.*, 233., *JB.*,

A fenti leírás intertextuálisan köthető Iosephus Flavius *Antiquitates Judaicae* című történeti munkájának egy részletéhez: „(...) a (t.i. ketonet passim – N.F.) egészen a lábig ér és szorosan illeszkedik a testhez és a karhoz (...) olyan *laza szövésű, hogy kigyó bőrének hínéd*. Skarlát, bíbor és kék virágokkal ékesített ez a finomra sodrott lenvászonruha.” (Flavius művének részletei magyarul Révay József tolmácsolásában olvashatók, azonban a köntösről szóló alfejezet teljesen kimaradt a válogatott kötetből. Hivatkozható forrás hiányában így ezt a rövid szakaszt a saját fordításomban közlöm.) Iosephus FLAVIUS, *Antiquitates Judaicae* (III.7.2), London – Cambridge: William Heinemann, Harvard University Press, 1961, 388.

38 Thomas MANN, *JT.*, 233.

39 A jeltér fogalmának használata során Szívós Mihály meghatározására támaszkodom: „Jeltérre válik minden olyan körülhatárolható tér vagy térrész, amelyben vagy amely körül jelértelmezők jelennek meg, akik összekapcsolódó jelekként értelmezik és használják fel az adott térben vagy térrészben lévő dolgokat (...) a jeltér egésze nemcsak egyszerű összege a benne foglalt helyeknek, hanem mint egész dominál azok fölött, mert az egymás közötti viszonyait is magában foglalja.” A ketonet passim egészét tekintem a továbbiakban jeltérnek, míg minden egyes felsorolt alkotást a ruha felületén egy-egy jelhelynek, amely a jeltér kisebb, elemi részének tekinthető. Szívós Mihály, *Jelterek: a jeltérelmélet alapjai és a jeltérelzés módszertana*, Budapest: Magánkiadás, 2022, 73.

madárban pedig Tammúzra lehetett ismerni (...) jelen volt az égi bika is (...) (ti. Ráhel– N. F.) egy férfit és egy asszonyt látott kétoldalt ülve egy fa mellett, melynek gyümölcse után kinyújtották kezüket; ám az asszony mögött kígyó ágaskodott, (...) az életfa fölött pedig naptól, holdtól és csillagoktól körülvéve, a női nem jele lebegett (...) bölcs mondások is voltak közbehímezve.”⁴⁰

A mű többször kiegészíti a ruhán található ábrázolások sorát.

„(...) valaki egy griffel küzd, és buzogányát lengeti (...) micsoda állatok! Ezek az istennő szeretői paripa, denevér, farkas és a tarka madár (...) szakállas szellemek a fán (...) Nana galambbal, nappal, holddal (...) datolyapálma, amelyből egyistennő dugja ki karját étellel és itallal (...)”⁴¹

Az ingruha bővelkedik a sumer, akkád, asszír, babiloni, egyiptomi mitológiából származó jelképekkel, az isteneket szimbolizáló állat- és növénymotívumokkal. Olyan mintha egy nagyméretű festmény előtt állnánk, amely szabadon hagyja bolyongani a néző tekintetét. Jákob olyan felbecsülhetetlen műtárgyként tekint a ruhadarabra, amelynek megőrzését döntő fontosságúnak tekinti a nászéjszakáján: „ezért úgy emelem föl a fátyladat, szerelmesem, hogy lássalak látó kezekkel, és higgadtan a székre teszem, amely itt áll, mert értékes az a képei miatt (es ist kostbar an Bildern), és örökségül kell hagyunk nemzedékeken át, hogy a legkedvesebbek viseljék számtalan ivadékunk közül.”⁴² Bármennyire is az iparművészet remeke ez a ruha, mégis az az érzésünk támad, mintha véget nem érő lenne az a felsorolás, amely a képeket számba veszi. Az egyes ábrázolások aprólékossága, gazdagsága miatt befogadhatatlan első ránézésre a köntös teljes látványvilága, ezért újra és újra kiegészítésre szorul a leírás, ahogy egy újabb részlet tárul a befogadó elé.⁴³ Mintha az egész világegyetem ráferne erre a kőtonet-re, és magában foglalná a mű teljes probléma- és motívumkészletét. Ez a plasztikus leírás felidézheti bennünk Homérosz nagyszerű művészi leleményét: Akhilleusz pajzsát. A pajzs és a köntös közös vonása, hogy funkcióját tekintve képes elrejteni, védelmezni a tárgyhasználót, s mindezt úgy teszik meg, hogy a velük szembenálló közvetlen kapcsolatba kizárólag a felszínnel kerülhet: vagyis a rajtuk ábrázolt képekkel. Akárcsak a pajzs, a ruha is attól válik egyszerű használati tárgyból művészeti alkotássá, hogy olyan díszítéssel van ellátva, aminek a szépsége páratlan.⁴⁴

40 Thomas MANN, *JT*, 233–234.

41 *JT*, 383.

42 Thomas MANN, *JT*, 242.

43 A Mann által ismert és a regényben is felhasznált ábrázolások képi rekonstrukciójához Willy R. Berger kiváló tanulmányát érdemes kiemelni. A német irodalomtörténész és Thomas Mann-kutató írása azért hiánypótló a szakirodalmak között, mert a képzőművészet irányából is vizsgálja az életművet, nemcsak a zene, teológia vagy filozófia felől. Willy R. BERGER, *Die mythologischen Motive in Thomas Manns Roman "Joseph und seine Brüder"*, Köln: Böhlau, 1971, 128–131.

44 A köntös leírásának egy másik megkerülhetetlen pretextusa Catullus *LXIV.* carmenje, ami Péleus és Thetis esküvőjének történetét beszéli el. A Thetis nászágyán található lepel és fátyolruha a textúra kétféleségének (szöveg/szöveg) viszonyát ellenjegyzik úgy, hogy

A fátyolruhának azonban nemcsak a vizuális sokszínűsége köthető Akhilleusz pajzsához, hanem a két tárgyleírás retorikai szerveződése is hasonlóságot mutat. A képelbeszélést mint irodalmi műfajt tudvalevő, hogy Homéroszhoz köti az irodalmi tradíció. W. Heffernan értelmezése szerint az ekphraszisz történetében az „apák és fiúk” kanonikus genealógiája világosan kimutatható sorrendet követ, hiszen „amennyire Homérosz beszámolója Akhilleusz pajzsáról Vergiliusnak Aeneas pajzsáról való beszámolóját nemzi, éppannyira vezetnek – a Szentírás és más források segítségével – az Aeneas pajzsán szereplő jelenetek a szobrokhoz, amelyeket Dante reprezentál.”⁴⁵ Thomas Mann azon túl, hogy Homérosz, Vergilius és Dante genealogikus sorába tagozódhat be ezzel az ekphrasztikus áttekintéssel, a tárgyleírást öntükröző alakzatként is működteti a narrációban, hiszen a tetralógia alaptémája az apák és fiúk nemzedéki kölcsönhatásának kérdéseit feszegeti. A tetralógia narrációs technikájának egyik alappillére ugyanis a tükrözés, az ismétlés, a felcserélhetőség struktúramozzanata adja. A köntösön található képek szemlélése úgy működik, mint egy tükörbe pillantás, a jelhelyek és a jelhasználók közötti identifikáció lehetőségét teremti meg. A jelhasználók úgy azonosítják magukat a képen látható alakokkal, mintha csak egy önarcképet néznének. A fátyolruha látványának megértése a szereplők önmegértésének szükséges feltétele, éppen ezért amikor a ruhán található himzett írást hangosan kibetűzik: „*Levetettem ruhámat, ismét magamra öltsem?*” akkor nemcsak egy nyelvi közleményt ismételnék meg, hanem érvényesítik annak a lehetőségét, hogy a nyelv életre keltse azt, amit kifejez.⁴⁶

II. A szent szövedék

13

A szemlélő és a képmás felcserélhetőségének kérdése a köntös *termékszemantikai* funkciójára irányítja a figyelmünket, arra, hogy jelhasználók és műalkotás között milyen érzelmi és szimbolikus tartalmak merülnek fel.⁴⁷ Az immutációs művelet egyik eklatáns példája a műben Istár istennő megjelenítése a képterhesen áttetsző fátyolon.⁴⁸

mindeközben ők maguk is intertextuális kapcsolatban állnak egymással. A két szöveg komparatív értelmezése egy külön tanulmány megírását igényelné.

45 Heffernan mondatát Milián Orsolya fordításában közlöm. MILIÁN Orsolya, *Az ekphraszisz kezdetei*, Fosszilia, 2006/1., 102. A szöveghely eredetiben való olvasásához lásd. James A. W. HEFFERNAN, *Museum of Words, The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago – London: University of Chicago Press, 1993, 10.

46 „Ich habe mein Kleid ausgezogen, soll ich’s wieder anziehen?” JB., 294.

47 „A termékszemantika az ember alkotta formák szimbolikus jelentéseinek vizsgálata a felhasználásuk kontextusában, valamint ennek az ismeretnek az alkalmazása a formatervezésben.” KRIPPENDORFF – BUTTER, *Pruduct Semantics: Exploring the Symbolicqualities of Form*, Innovation, 1984/3., 4.

48 Mann német szóalkotásánál sokkal kifejezőbb Sárközi György *képtheresen áttetsző fátyol*-ként való interpretációja. A „képtheres” fordulat mellett, hogy a ruhán található már-már számszerűsíthetetlenül sok ábrázolásnak a problémát okozó átláthatatlanságára irányítja a figyelmet, még magában foglalja a *terhes* szóval az anyaistenség állandó jelenlétét is. Köszönöm Hoványi Mártonnak, hogy a magyar fordítás kapcsán erre a kettős jelentésre felhívta a figyelmem. THOMAS MANN, JT., 234.

„Istár-mamácska alakja gyakran és különféle kivitelben fordult elő, meztelenül s kicsikén, amint kezével tejet sajtol a kebléből, oldalán nappal és holddal.”⁴⁹

Istár személyébe, mint összefoglaló női anyaistenségbe olvasztja bele Mann más vallások termékenységét szimbolizáló teremő erejét: Nana, Astarté, Ízisz és Aphrodité alakját.⁵⁰ Istár és Ízisz összeolvadásához Mann, Apuleius művéből a Lucius álmában megjelenő, Ízisz istennő leírását idézi fel a szövegben, akinek – Lea és Ráhel menyasszonyi köntöséhez hasonlóan – „százzsínű finom fátyolból szőtt ruhája hol fényes-fehéren tündökölt, hol rózsás-vörösen lángolt.”⁵¹ A különböző vallási irodalmak folyamatos egymásra játszásával és ütköztetésével a végeredmény egy *rizomatikus* viszonyrendszer lett, amelynek a különböző részei állandó és folyamatos kapcsolatban vannak egymással. Nincsenek benne kiemelt pontok, bármely isten és istennő megfelleltethetővé válik egymásnak.

„Íme itt vagyok én, a természet anyja, minden elemek úrasszonya, égi lakók legkülönbike (sic!), akinek alakjában minden isten és istennő egybeolvad, aki a menny ragyogó magasságait, a tenger gyógyító szellőit, az alvilág könnyes némaságát parancsaimmal igazgatom, akinek egyetlen istenségét sokféle alakban, százféle szertartással, ezernyi néven imádja a földkerekség.”⁵²

14 Ahogyan az istenek és istennők behelyettesíthetők egymással, úgy a képmásukkal díszített ingruhát magukra öltő tárgyhasználók is hasonlatossá válnak hozzájuk. Lábán leányait a menyasszonyi köntös felvételekor Istárhoz köti: „egy fátyol, hogy a menyasszony beburkolózhassék, s Istárnak áldozza magát s fölavatott legyen, te pedig [ti. Jákob – N. F.] leveszed majd a fátyolát. (...) Mert ő szeplőtelen (...) s az égi jegyeshez hasonló.”⁵³ A ruha, a testhez való rögzítés mozzanatával, egy belső strukturális kapocssá válik. A fátyolruha nem egy toldalék vagy pótlék, éppen ellenkezőleg, a k^otonet passim a külső és a belső közötti folyamatos oszcillációjára mutat rá, a határok autonómiájának megkérdőjelezésére. A jelölő és jelölt közötti határvonalak elmosásával a szereplők a fátyolruhát kultikus tárggyá teszik. A ruhára *ikonként*

49 Thomas MANN, *JT.*, 233.

50 Az anyaistenségek összmotívummá formálása párhuzamba állítható József figurájának megalkotásával, akiben Adonisz-Tammúz-Hermész-Krisztus karaktere egyaránt felismerhető. Ezeknek a komplex motívumhálóknak a kidolgozásában Kerényi Károly jelentős szerepet vállalt, aki az alkotómunka során szövegekkel és szakmai tanácsokkal látta el Mann-t. Kerényi és Mann közös gondolkodását a *József és testvéreiről* – a Kerényi által közölt – levelezéseiből részletesen nyomon követhetjük. Lásd bővebben: KERÉNYI Károly – Thomas MANN, *Beszélgések levélben*, ford. DOROMBY Károly et al., Budapest: Gondolat, 1989.

51 APULEIUS, *Az aranyszámár*, ford. RÉVAY József, Budapest: Helikon, 1971, 238.
„Ízisznek sok neve volt, és ő egyesítette sok helyi istenség képességeit. A hívők a támogatását kérték, az idegenek pedig felismerték benne szülőföldjük anyaistennőinek vonásait: Minerváét, Aphroditéét, Ceresét, Hekatéét.” Kurt SELIGMANN, *Mágia és okkultizmus az európai gondolkodásban*, ford. GRESKOVITS Endre, Budapest: Gondolat, 1987, 45.

52 Apuleius, *l.m.*, 238.

53 Thomas Mann, *JT.*, 231.

tekintenek, amely egyszerre képes elrejteni és feltárni, jelenvaló tenni a viselőjén keresztül az ábrázoltat. A jeltárgy és a jelhasználók közötti nehéz különválasztás feszültségét József így fogalmazza meg legidősebb testvérének:

„Én és az anya egyek vagyunk (Ich und die Mutter sind eins.) – mondta József – Nem tudod, hogy a Mamácska ruhája a fiúé is, és hogy cserélve hordják, egyik a másik helyett? Nevez meg engem, és őt nevezted meg. (...) A nagy darab (sic!) Rúben megborzongott. (...) Dühödten tudni akarta ki is hát József (...) Talán nem tartotta Józsefet e percben elfátyolozott kétnemű kettősisten-ségnek – ezt nem akarjuk állítani. De mégis hitt benne.”⁵⁴

A ketonet passim tehát közvetítő közegként működik: (a gyönyörködtetés mellett) szakrális jeltérként is funkcionál. A magasabb rendűvel való kapcsolatteremtés pedig abban az esetben lehetséges, amíg a jelhasználó és a köntös kölcsönös interakcióban vannak egymással, tehát amíg a fátyol viselője a ruha alatt rejtve marad. Nem véletlen, hogy az állandó rejtettségben való lét csak az isteni sajátja. „Ízisz istennő Szaisz városában álló szobra talpazatára ezeket a rejtélyes szavakat vésték: »Én vagyok minden, ami volt, ami van, ami lesz...Soha semmilyen halandó nem fedi fel, ami fátylam alatt rejlik.«”⁵⁵ A halandók számára azonban a fátyolruha fel- és levétele adja a felcserélhetőség alapfeltételét, a „valóságos jelenlét” megteremtésének lehetőségét, amely minden esetben egy rituálé részeként jön létre. Ahogyan József Jákob szeme láttára ölti fel az ajándékba kapott díszruhát, abban egyértelműen benne foglaltatik egy ceremóniális gyakorlat:

„– Add ide! Hogyan vegyem föl, hogyan tegyem föl? Így? És így? S talán így? Hogy tetszem neked? Pásztormadár vagyok tarka ruhában?”⁵⁶ Mamácska fátyolkendője hogyan áll a fiúnak?

54 Thomas Mann, *JT.*, 397–398. *JB.*, 499. A mitikus látásmód kijátszása mellett, a fenti idézet egy erős intertextuális utalás Jézus és az Atya egylényegűségére: „Én és az Atya egy vagyunk.” (Jn 10:30) „Aki engem látott, az Atyát is látta. (Jn 14:9) Higgyétek, hogy én az Atyában vagyok, s az Atya bennem.” (Jn 14:11) A ketonet passim József és Rúben számára – Jákobbal ellentétben – nem egy műtárgy, és nem is dekoráció. József megfogalmazása és Rúben elhallgatott gondolatai az ortodox ikonfestészet felfogásával rokoníthatók, ahol a Krisztus-kép egyben a mennyei Atyának a képe is. Józsefet a *Biblia pauperum*okban gyakran Krisztus előképeként ábrázolták, amit Mann beleszó József történetébe. Mann József karakterébe egyaránt beleolvasztotta a meghaló és feltámadó istenek (Istár-Dumuzi-Tammúz) valamint Jézus alakját. „Ez jó példája egy olyan mű összkarakterének, mely sok mindent kíván egyesíteni, és mert az emberit egységként érzékeli és képzeli, motívumait, emlékeit, utalásait csakúgy, mint nyelvi hatásait sokféle szférából kölcsönzi.” Thomas MANN, 1970, 570.

55 Kurt SELIGMANN, *l.m.*, 45.

56 Allúzió Istárra és szerelmére, Tammúzra, a Gilgames eposzból: „Szeretett pásztorod hová lett? Tetteidet most mind föl idézem!... Tammúznak, fiatal szeretődnek mély gyász keseríti a szívét... Szeretted a *tarkatollú pásztormadarat* is, ám verted őt és szárnyait letörted s folyvást kiáltozt most: - Ó jaj, a szárnyaim! ...” *Gilgames*, ford. ZÁSZLÓS Levente, Budapest: Tertia, 2004, 29.

Persze olyan volt benne, akár egy isten. (...) az anyaiisten⁵⁷ mosolyogva állt a fiú képében Jákob előtt, és ezt kérdezte:

– Felöltöttem ruhámat – levessem-e ismét?”⁵⁸

Az ábrázolásokkal telehímezett fátyolruha felöltése egy performatív aktus: a jelhasználó (József) és a jelértelmezők (Jákob és József testvérei) közötti viselkedés kombinációjából jön létre a közös történetük szövete. Lehmann ezt a jelenséget a kép és színház kapcsolatának párhuzamában fogalmazta meg, de a regény k^etonet passim-jának működésmódjával is rokonítható:

„A képzőművészet felől nézve a performansművészet úgy mutatkozik meg, mint a valóság kép- vagy tárgyszerű ábrázolásának kibővítése az idő dimenziójával. A tartam, a pillanatszerűség, a szimultaneitás és megismételhetőség meghatározó időtapasztalatok lesznek ebben a művészeti formában, mely többé nem szorítkozik arra, hogy titokban folytatott alkotómunka végtermékét mutassa be, hanem a képpé válás ideiglenes folyamatát értékeli fel »színházi« folyamattá. A néző feladata itt már nem az, hogy egy rögzített képet rekonstruáljon, újraalkosson és türelmesen újrarajzoljon, hanem az, hogy mozgósítsa tapasztalásra és reakcióra való képességét, és ezáltal maga is részt vegyen a számára felkínált folyamatban.”⁵⁹

16 A játékos performanscia közel áll Jákob fiának természetéhez, a regényben József *színjátszá*sza egy misztérium, ruhába zárt titok, több, mint ami a látásnak kínálkozik. A fiú teatralitása visszatükröz egy olyan tulajdonságot, ami nem feltétlenül belőle indul ki, hanem inkább egy kölcsönhatás eredményeképpen jön létre az ajándékba kapott k^etonet passim-mal. A köntös nemcsak képek tömkelegének a gyűjtőtere, hanem önmagában hordozza a *színjátszás* performatív lehetőségét is, hiszen bizonyos szövémóddal készített kelméknek, mint a tarka k^etonet, az a tulajdonsága, hogy más-más irányból tekintve más-más színt mutat.⁶⁰ A k^etonet passim egy jelmez, amely Lea, Ráhel és József átalakulásának az eszköze úgy, hogy közben a jelhasználók is igazodnak a köntös karakteréhez.

A fátyolruha a szereplők (divat)performanszának meghatározó része. A ruha látványának észlelése így módon „folyamatosan ingadozik a fiktív illúzió és a valós tapasztalata, az ábrázolt és az ábrázolási folyamat, a jelölt absztrakt és a jelölő anyagi volta, a reprezentáció és a jelenlét között.”⁶¹ A regény kiemelt témája a jeltárgyról és helyettesítőjéről (representamen) való folyamatos gondolkodás. A „reprezentá-

57 Az anyaiisten itt egy újabb szójáték, amiben Istár és Mamácska azaz Ráhel, alakja olvad össze. Ráhelt egész Izrael szimbolikus anyjának szokás tekinteni (Mt 2.18).

58 Thomas MANN, 1975, 383.

59 Hans-Thies LEHMANN, *A posztdramatikus színház*, ford. KRICSFALUSI Beatrix – BEREZ Zsuzsa – SCHEIN Gábor, Budapest: Balassi Kiadó 2009, 158.

60 *Színjátszás* szócikk = *A magyar nyelv értelmező szótára*, szerk. BÁRCZI Géza, ORSZÁGH László, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1959–62.

61 Kiss Gabriella, *TeatREALitás és határátlépés*, Theatron, 2014/4., 4.

ció lényege szerint, mindig merőleges önmagára: *rámutatás* egyszersmind *megjelenés* is; egy tárgyhoz való viszony és önmaga megnyilvánulása.⁶² A köntös helyet biztosít a testeknek, hogy megjeleníthessék, *beleírassák* önmagukat: »felöltöttem ruhámat – levessem-e ismét?« A ruha szövetébe hímzett nyelvi jel szimultán olvasható direktívumként és tanúságtételként is: egyszerre ígéret és utólagosság. Az öltözködés mozzanata „egy fenyegető kiazmust teremt miszerint a beszédcselekvés egyszerre nyelvi és testi.”⁶³ Lea számára a ruha felvétele a Jákobbal eltöltött közös éjszaka ígéretét, majd levétele a megvalósult nászéjszaka tanúsítását jelenti. Ráhelnek ugyanez a folyamatsor a házasság elnapolásának a kinyilvánítását jelenti, és egy jövőbe kihelyezett, majdani megvalósítás ígéretét hordozza. Jákob a női szerepcseréket nézőként kíséri végig, és nem figyel eléggé azokra az információkra, amelyek elárulhatnák számára, hogy egy „színház(i előadás)” részesévé válik. A színlelésnek az elengedhetetlen feltétele az ő folyamatos nézői tekintete, amiben a fátyoljelmez és az emberi test interakciója játékká válik. Ugyanezen logikára épül József és testvéreinek közös darabja, amiben a nézői pozíciót ismét Jákob veszi fel. A férfinak újra szembesülnie kell azzal, hogy a köntösbe bújó (anyaistent imitáló) József, majd az ő személye nélkül reprezentált véres köntös látványa egy előre eltervezett koreográfia részét képezte, amiben újfent nem jól értelmezte a hátrahagyott nyomokat.

Az anyagba rögzített információ (felöltöttem ruhámat – levessem-e ismét?) ugyanakkor nemcsak a látványon keresztül ragadható meg az értelmezés számára, hanem egy tapintható írásrendszerként működik. A jel materialitása a hímzés által taktilisan – mutatóujjal vagy több ujjal – is lehetővé teszi az olvasást. A k^etonet passim története az *érintés* története: a testet beburkoló ruha érintéséé, és fordítva, a test (megsimogató, megcsókoló vagy éppen szétszabdalo) érintése a ruhán.⁶⁴ A k^etonet passim története az *érintkezés* története: a szóképek világáé. A nyelv, amely kapcsolatot teremt, nyomot hagy, eltérít és elfed, rámutat és feltár. Éppen ezért nemcsak addig szignál, amíg sértetlen, hanem roncsoltságában is: a (szöveg/emberi) test jelöléséről beszél, abban az esetben is, ha az hiányként mutatkozik meg. Habár a magyar fordításban József és Támár történetében is a „tarka ruha” összetétel szerepel, fontos kiemelni, hogy a ruha általános gyűjtőfogalma helyett miért a speciális k^etonet passimot használja mindkét esetben a Biblia. A ruha héber megfelelője (בגד) a „begeď” az elfed, eltakar, elárul igéből (בגד – bāḡad) ered. Éppen ezért, egy másik Jákob történetben, amikor a pátriárka ikertestvérének, Ézsau-nak, a ruháját ölti fel, hogy megtévessze az apjukat, Izsákot, akkor a ruha szó használata nyelviileg már magában hordozza ezt az üzenetet: valami, ami azzal, hogy elfed testileg,

62 Michel FOUCAULT, *A szavak és a dolgok*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Budapest: Osiris Kiadó, 2000, 85.

63 Judith Butler, *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, New York: Routledge, 1997, 141.

64 „Azáltal, hogy a [ruha – kiemelés tőlem N.F.] testtel érintkezik és egyszerre funkcionál helyettesítőjeként és álcázásaként, okvetlenül tárgya egy igen fontos energiáráfordításnak: ezt a poétikai hajlandóságot a ruházati leírások gyakorisága és minősége tanúsítja az irodalomban.” Roland BARTHES, *A divat mint rendszer*, ford. MIHANCsik Zsófia, Budapest: Helikon, 1999, 176.

elrejtje az igazságot is.⁶⁵ A héber „begeg” referenciája és a „begeg” szó viszonya tautologikus, és pont ezt az egybeesést kerüli meg a k^etonet passim, hiszen a különbségtétel az, ami minden szemiózis alapja. Jákob gondoskodó ajándéka, József számára a hasonlóságban is az elkülönbözödést hangsúlyozza: az eltakarás mellett, az érzelmek transzparens feltárásának gesztusa is megmutatkozik benne. A k^etonet passim jelentésmezője egyszerre mozgatja az érintkezés kettős dinamikáját: a k^etonet a láthatóság és a láthatatlanság, az elrejtettség és a kinyilatkoztatás kompozíciója. A ruha feltáró és homályban tartó működése rájátszik a képleírás sajátosságára. Az ekphraszisz nyelvi működése azáltal, hogy láthatóvá szeretné tenni a tárgyát, egyben takarja és torzítja is azt, aminek a megközelítésére vállalkozik. Azáltal, hogy Mann kiegészíti a bibliai textus hiányzó részeit a köntös leírásában, ugyan beleírja saját szövegét a textus üres helyeibe, azonban óhatatlanul a (de)formációra hívja fel a figyelmet.

Noha textus (szöveg) és textus (szöveg) egymásba játszása már közhelynek számít az irodalom autoreferencialitása kapcsán, azonban itt nem egyszerűen erről van szó. Mann narratív technikája a szemiotikai viszonyok folyamatos kétségbevonásáról szól. A köntös *önmaga ellentétébe rejtőzik el*,⁶⁶ amikor a regény szövetébe mise-en-abîme-ként kendőzi el magát. Ebben a gesztusban nem kizárólag arról van szó, hogy a nyelv ön maga működésmódjára hívja fel a figyelmet, hanem arról, hogy „a jelek és a dolgok megkülönböztetésének rendszere maga borul fel.”⁶⁷

A fentiek értelmében talán helytálló ezt az írást Thomas Mann kezdősorával zárni: „Mélységes mély a múltnak kútja. Ne mondjuk inkább feneketlennek?”

Irodalom

A.W. HEFFERNAN, James, *Museum of Words, The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, The Chicago and London: University of Chicago Press, 1993.

BARTHA, Tibor (szerk.), *Keresztény bibliai lexikon*, Budapest: Kálvin János Kiadó, 1993.

⁶⁵ 1. Móz 25:53.

⁶⁶ Luther szófordulata Isten rejtettségéről rokonítható a ketonet passim elkendőző és egyben feltáró misztériumával. [„Non autem absconditur aliter quam *sub contraria specie* nostri conceptus seu cogitationis.” *Der Brief an die Römer* (376, 31) = *D. Martin Luthers Werke* 56., Weimar: Böhlau, 1938.] Luther szerint „amikor Isten kinyilatkoztatja magát nekünk, akkor ezt úgy teszi, hogy egy *fátylat*, *takarót* tesz önmagára, s ezt mondja: »ez alatt találsz majd meg engem.«” Luther, aki német irodalmi nyelv kialakítására is jelentős hatást tett, mindezt a misztika nyelvéből kölcsönözte, és az egyházatyák gondolatai közül Nüsszai Gergellyel mutat hasonlóságot, aki Isten igazi megértését úgy írja le mint ami „a nemlátásban látható be, mert amit kutatunk, felülmúl minden képszerű megértést, mindenhol a felfoghatatlanság veszi körül homályként.” NÜSSZAI SZENT GERGELY, *Az erényről, avagy Mózes életéről*, ford. VANYÓ László = *A kappadókiai atyák*, szerk. VANYÓ László, Budapest: Szent István Társulat, 1983, 700. Luther gondolatát Fabiny Tibor fordításában közlöm: Fabiny Tibor, *l.m.*, 306. A Luther műveit tartalmazó kritikai kiadásban itt találjuk meg az említett részletet: *Luther's Works* I., szerk. Jaroslav PELIKAN és Helmut LEHMANN, Philadelphia – St. Louis: Fortress Press – Concordia Publishing House, 1959, 15.

⁶⁷ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Metapoétika: Önreprezentáció és nyelvszemlélet a modern költészetben*, Pozsony: Kalligram, 2007, 400.

- BARTHES, Roland, *A divat mint rendszer*, ford. MIHANCsik Zsófia, Budapest: Helikon, 1999.
- BENJAMIN, Walter, *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*, ford. BARLAY László és BERCzik Árpád = *Uő, Kommentár és prófécia*, Budapest: Gondolat, 1969.
- BERGER, Willy R., *Die mythologischen Motive in Thomas Manns Roman "Joseph und seine Brüder"*, Köln: Böhlau, 1971.
- Biblia, Das Ist: Die Ganze Heilige Schrift Des Alten und Neuen Testaments*, D. Martin LUTHERS, Wittenberg: Hans Lufft, 1569.
- Biblia*, ford. Magyar Bibliatársulat, Budapest: Kálvin János Kiadó, 2014.
- BIN-GORION, Micha Josef, *Joseph und Seine Brüder: Ein Altjüdischer Roman*, Berlin: Schocken-Verlag, 1933.
- BOWKER, John, *The Targums and Rabbinic Literature: An Introduction to Jewish Interpretations of Scripture*, Cambridge: Cambridge University Press, 1969.
- BÖHLER, Dieter et.al, *International Exegetical Commentary on the Old Testament*, W. Kohlhammer GmbH, 2015.
- BUTLER, Judith, *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, New York: Routledge, 1997.
- CICERO, Marcus Tullius, *A szónokról*, III.38.155, ford. ADAMIK Tamás, Pozsony: Kalligram, 2012.
- EÖRSI, István, *Egy kerek történet*, Magyar Lettre International, 1995/19., 1–2.
- ETHERIDGE, John Wesley (ford. és szerk.), *Targum Jonathan on Genesis*, London, 1862.
- EZRA, Ibn, *Genesis: (Bereshit): Commentary on the Pentateuch*, ford. és jegyz. H. Norman STRICKMAN & Arthur M. SILVER, New York: Menorah Publishing Company, 1988.
- FISCHER-LICHTE, Erika, *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella, Budapest: Balassi Kiadó, 2009.
- FLAVIUS, Josephus, *Antiquitates Judaicae* (III.7.2), London – Cambridge: William Heinemann, Harvard University Press, 1961.
- FOUCAULT, Michel, *A szavak és a dolgok*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Budapest: Osiris Kiadó, 2000.
- FRIED, István, *A próza (Heinrich és Thomas Mann, Hesse, Musil) = Világirodalom*, szerk. PÁL József, Budapest: Akadémiai Kiadó, 2005, 840–851.
- Gilgames*, ford. ZÁSZLÓS Levente, Budapest: Tertia, 2004.
- HOVÁNYI, Márton, *The Prophetic Counterparts in The Brothers of Karamazov*, Saarbrücken: Blessed Hope Publishing, 2015.
- KERÉNYI, Károly – MANN, Thomas, *Beszélgetések levélben*, ford. DOROMBY Károly et.al., Budapest: Gondolat, 1989.
- KISS, Gabriella, *TeatREALitás és határátlépés*, Theatron, 2014/4., 3–12.
- KOELB, Clayton, *Mann's Use of Hebrew in the "Joseph" Novel*, Monatshefte, 1978/2, 138–150.
- Korán*, ford. SIMON Róbert, Budapest, Helikon, 1987.
- KRIPPENDORFF, Klaus – BUTTER, Reinhart, *Prduct Semantics: Exploring the symbolic qualities of form*, Innovation, 1984/3., 4–9.
- KULCSÁR-SZABÓ, Zoltán, *Metapoétika: Önreprezentáció és nyelvszemlélet a modern költészetben*, Pozsony: Kalligram, 2007.
- KYBALOVÁ, Ludmila, HERBENOVÁ, Olga, LAMAROVÁ, Milena, *Képes divattörténet az ókortól napjainkig*, ford. HARMATH Anikó, Budapest: Corvina Kiadó, 1974.
- LEHMANN, Hans-Thies, *A posztdramatikus színház*, ford. KRICSFALUSI Beatrix, BEREcz Zsuzsa, SCHEIN Gábor, Budapest: Balassi Kiadó 2009.
- MANN, Thomas, *Joseph und seine Brüder*, Berlin–Weimar: Aufbau-Verlag, 1972.
- MANN, Thomas, *József és testvérei 1.*, ford. SÁRKÖZI György, Budapest: Európa Könyvkiadó, 1975.
- MANN, Thomas, *József és testvérei: előadás*, ford. SZOBOTKA Tibor = *Thomas Mann válogatott művei 11.*, szerk. DOMOKOS Mátyás, Budapest: Magyar Helikon, 1970.
- MCMANARA Martin (ford. és jegyz.), *Targum Neofiti 1: Genesis*, Collegeville: Liturgical Press, 1992.

- MILIÁN, Orsolya, *Az ekpraszisz kezdetei*, Fosszilia, 2006/1., 102–114.
- MARGOLIN, Viktor, *A designtanulmányok összetett feladata*, ford. SIPOS Dániel, Disegno, 2014/1., 46–61.
- PELIKAN, Jaroslav– LEHMANN, Helmut (szerk.), *Luther's Works I.*, Philadelphia – St. Louis: Fortress Press – Concordia Publishing House, 1959.
- RAMBAN, *Commentary on the Torah*, ford. és jegyz. Charles B. CHAVEL, New York: Shilo Pub. House, 1971–1976.
- RÓZSA, Huba, *Az Ószövetség keletkezése*, Budapest: Szent István Társulat, 1995.
- SARNA, Nahum M., *Genesis:Be-Reshit: The Traditional Hebrew Text with New JPS Translation*, Philadelphia: Jewish Publication Society, 1989.
- SELIGMANN, Kurt, *Mágia és okkultizmus az európai gondolkodásban*, ford. GRESKOVITS Endre, Budapest: Gondolat, 1987.
- SPERO, Moshe Halevi, *The "Coat of Many Colors" as Linking Object: A Nodal Moment in the Narrative of Jacob's Bereavement for Joseph = Answering a Question with a Question Contemporary Psychoanalysis and Jewish Thought II.*, szerk. Lewis ARON és Libby HENIK, Boston, USA: Academic Studies Press, 2015, 201–249.
- STRONG, James, *The Exhaustive Concordance of the Bible* (H3801), Cincinnati: Jennings & Graham, 1890.
- SZÍVÓS, Mihály, *Jelterek: a jeltérelmélet alapjai és a jeltérelmezés módszertana*, Budapest: Magánkiadás, 2022.
- The Holy Bible*, King James Version, Cambridge: 1769.
- WUNDERLICH, Péter, *A szemiotika szerepe a designoktatásban* (doktori disszertáció), Budapest: Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, 2023.
- WRIGHT, G. Ernest, *Israelite Daily Life*, *The Biblical Archaeologist*, 1955/3., 49–79.

Designer fashion in the Bible

Abstract. Joseph's story in the Bible is a "well-constructed literary work in its own right", which has become a reference point for several texts and works of art. Thomas Mann's great novel stands out among the representations, which undoubtedly has one of the most complex portrayals of Joseph's character in literature. One of the most significant motifs shared by the biblical story and the novel is the description of the decorative coat given to Joseph by Jacob. In both texts, the "coat of many colors" evokes strong emotional and symbolic meanings in the family network of relationships, in which both aesthetics and the rules of clothing have prominent roles. The Hebrew expression used for garment – *ketonet passim* – makes it absolutely clear that Israel's gift is a uniquely designed, elegant piece of clothing whose aesthetic appearance, beyond its use as a tool, is at least as important as following the moral norms that the wearing of the garment entails. Could we even call the multicolored coat – in addition to the symbolic representation of Jewish birthright – an example of high art in fashion history? The paper is concerned with the "interactions" between the coat and the characters who wear it (or who are deprived of this possibility), how they assign meanings to it and how they interact with it accordingly.

Keywords: Thomas Mann, Joseph and his Brothers, Bible, Design, Semiotics

Az intermedialitás fogalmi megközelítései a művészettörténetben és a szemiotikában

Absztrakt. Az intermedialitás művészettörténeti fogalomhasználata szorosan összekapcsolódott a képzőművészetben a hatvanas években egyre erőteljesebbé váló kiterjesztett médiumhasználattal, a mediális határok kitágításával. Ez gyakorta együtt járt a médiumok alkalmazhatóságának, működésének – a mű általi – vizsgálatával. Dolgozatomban művészettörténeti és szemiotikai módszertan összefonódását, a képzőművészeti jelhasználat változását vizsgálom annak érdekében, hogy az intermedialitás fogalmi határait felvázoljam. Megállapítom, hogy a szemiotika az ikon-index-szimbólum felőli jelfelosztás, a jeltípusok közötti átmenet és váltás (pl. de- vagy reikonizálás) alkalmas a művészettörténet jelenségeinek és módszereinek értelmezésére.

A művészettörténet és a szemiotika tudományainak találkozása a hetvenes évektől kezdődően a nyolcvanas évekre a művészettörténet megújulása, a new art history módszertani kereteinek kitágítását jelentette és kapcsolódott a tudományág módszereinek megújíthatóságára vonatkozó kérdésekhez. A „klasszikus” konceptuális művészet¹ a szövegeket, szavakat, morféákat gyakorta alkalmazta a képi és nyelvi ikonicitás bonyolult viszonyát kifejezve. A művészettörténeti–szemiotikai fogalomkészlet és módszer együttes alkalmazásának talán legnagyobb, de kétségtelenül a leghangsúlyosabb „eredménye” az volt, hogy a képzőművészeti jelhasználat változását, méghozzá a jeltípus váltását és a jeltípusok közötti átmeneteket rögzítették: az absztrakt expresszionizmussal, illetve a lírai absztrakcióval a képzőművészeti jelhasználat véglegesen eltávolodott az ikonikus jeltől és vált indexikus jellé,² azaz

1 A „klasszikus” konceptuális művészet terminus technicus jelzi a konceptuális művészet kanonizálódását, elterjedését. A konceptuális művészet fogalmi meghatározásánál, az egyes korszakok említésekor az alábbi átfogó kiadvány fogalomhasználatát követem: Tatai Erzsébet, *Neokonceptuális művészet Magyarországon a kilencvenes években*, Budapest: Praesens, 2005, 13–19.

2 A művészettörténeti és esztétikai elemzésekben Rosalind Krauss honosítja meg a peirce-i jeltipológia alkalmazását, bár a fotográfiára vonatkozó írásának első részében használja az index fogalmát, nem említi még Peirce nevét. Rosalind Krauss, *Notes on the Index: Seventies Art in America*, October 1977/3., 68–81. Peirce-re csak a tanulmány második részében hivatkozik: Rosalind Krauss, *Notes on the Index: Seventies Art in America. Part 2*, October 1977/4., 58–67. Magyar fordításban lásd: Rosalind KRAUSS, *Megjegyzések az indexről I. II.*, Ex Symposion 32–33. 2000. 4–16. Timár Katalin az October folyóiratnak a szemiotika módszertanától ihletett művészettörténet-megújításával foglalkozik doktori dolgozatában: TIMÁR Katalin, *October and Semiotics*, Pécs: Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, 2012.

egyidejűleg következett be változás a képzőművészeti jelek használatában. Charles Sanders Peirce hármass jelfelosztását a modern festészet kialakulásában (Manet-től Monet-ig, Cézanne-től Pollockig) az ikonitás csökkenésének és az indexikusság növekedésének a változásaiban alkalmazták, tehát történeti változások mentén vizsgálták. Mindez megfelel annak a művészettörténeti és képtudományi paradigmaváltás rögzítésének, amely a modernitást (az impresszionizmustól kezdődően) a képnek a szövegtől való elszakadásaként, az „autonóm” kép létrejöttéként értelmezi, tehát: az ábrázoláshoz nem köthető verbálisan, szöveghagyományban létező és rögzíthető tartalom. A szemiotikai módszer művészettörténetben történő alkalmazása így módon azt valósítja meg, hogy a vizuális rendszert ne a verbális diskurzus, hanem a vizualitás felől értelmezzék.

Dolgozatomban a tudományterületek közötti összefüggéseket és alkalmazhatóságukat vizsgálom néhány, a konceptuális művészet köréből vett példával szemléltetve, a szemiotika pragmatikai ágazatának megfelelően, és az intermedialitás eltérő művészettörténeti és szemiotikai fogalomhasználatának egy-egy aspektusát emelem ki.

A művészettörténet tudománytörténeti fordulatai – köztük a művészettörténet szemiotikai fordulata –, a két tudományág találkozása során a szemiotikai módszer kritikai vizsgálata is szükségessé vált. Mieke Bal és Norman Bryson *Semiotics and Art History* című, 1991-es programszerű írásában³ egyfajta interdiszciplináris módot vizionált a szemiotikával és feminizmussal „kiegészített” művészettörténeti módszertanra. E probléma egyik gyűjtőpontját úgy hangsúlyoznám, hogy az az önértelmező képet érinti, amely áttételesen kapcsolódik témánkhoz, az intermedialitáshoz és a konceptuális művészethez. Az önértelmező jel ugyanis a szemiotikának sem a pragmatikai, sem a szintaktikai ágában nem értelmezhető: a „klasszikus” konceptuális művészet azonban, a médiumvizsgálatra irányuló törekvések fő elemeként, a képnek saját státusára történő állításokat említi – például a művészettörténész Beke László, akinek erőteljes szemiotikai érdeklődése és tudása volt a hetvenes évektől kezdődően.⁴

A new art history (új művészettörténet) problémáját a szemiotikai képtudomány képviselőjeként – Marin, Bal, Damisch mellett – számontartott Norman Bryson 1983-as *Vision and Painting* című könyvében körvonalazza. Az 1991-es szöveghez hasonlóan a szerző már e helyen is a művészettörténet módszertanát érintő szükséges változásokat a szemiotikai elemzés segítségével tartja megvalósíthatónak. Ennek fő eleme a képeket képmásként felfogó klasszikus mimézis-elméletek, a kép mint a valóság kifejezésének a tagadása.⁵ Bryson a festmény fogalmának szemioti-

3 Mieke BAL – Norman BRYSON, *Semiotics and Art History*, The Art Bulletin, 1991/2., 174–208.

4 Beke László az 1974-ben, Tihanyban megrendezett konferencián *A szemiotika és az avantgárd* címmel tartott előadást, mely során egy fénykép modellértékű elemzését valósította meg. A konferencia előadásait a *Kultúra és szemiotika* című kötetben adták közre: *Kultúra és szemiotika*, szerk. GRÁFIK Imre és VOIGT Vilmos, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1981. Beke Lászlóról lásd bővebben: BOROS Lili, *In hoc signo... Jel, szemiotika, képzőművészet*, Műértő, 2020/8–9–10., 12., valamint: MARKÓJA Csilla, *Beke László és a new art history*, Enigma, 2022/111, 67–70.

5 Wessely Anna 2002-es korreferátumában ismerteti Brysonnak az Ernst Gombrich-kritikára alapozott new art history fogalmi alapvetéseit. WESSELY Anna, *A képről* = Janus. A 60

kai, Saussure-kritika elemeiben bővelkedő elméletéhez úgy jut el, hogy a gombrichi, az értékelő szubjektum pszichológiája felől kezelt művészeti problémát a kép társadalmi jellegének, a képnek mint jel valóságos létezésének a tényére cseréli fel.⁶ Alex Potts *Sign* című esszéjében úgy fogalmaz, hogy a szemiotikai elméleteknek azért van nagy hatása a vizuális képek tanulmányozásában, mert a képek inkább jelölnek valamit, mintsem ábrázolnak, a mű nem csak közvetíti a jelentést, hanem aktiválja azt a kulturális konvencióknak megfelelően, tehát jelként funkcionál.⁷ A rámutató és felidéző jelleg Martin Lefebvre számára az index és az ikon megkülönböztetésében tűnik hasznosnak: az index rámutat (denote) a tárgyra, az ikon pedig felidézi azt (connote).⁸ Ezzel összecseng a Bryson által rögzített, a konnotációnak a denotáció hátrányára való előtérbe kerülése a képzőművészetben, ami azt indukálja, hogy a befogadó saját ismereteit, tapasztalatát, tudását alkalmazza a művek jelentésének kialakításában, az észlelés helyébe a felismerés lép. Míg Ferdinand de Saussure a jelentést a jelrendszereken belüli oppozíciókból eredeztető felfogása nem vesz tudomást azok és a világ közti kölcsönhatásokról.⁹ Ez a Saussure-kritika tulajdonképpen emlékeztet a képtudomány (például Hans Belting) felől érkező Panofsky-kritikára is: Erwin Panofsky hármasságú modellje¹⁰ a műalkotások „egykori értelmének rekonstrukciója” (az értelmezés ikonológiai szintje), a jelalkotó/jelértelmező felől kérdőjelezhető meg. Panofsky egyetlen értelmezést, nem pedig például szociális státustól vagy társadalmi nemtől függő értelmezések sokaságát kínálja (a legnyomósabb érv: mi a helyzet az írástudatlan befogadó/néző értelmezésének rekonstrukciójával?). Bryson ezzel szemben úgy fogalmaz, hogy a kép és jelentése(i) a felismerés(ek) aktusában teremthető meg. Példának említeném a magyar neoavantgárdban olyannyira kedvelt *utcakő* motívumát, mely jelentését az államszocializmust megélt, sajátos kelet-európai kontextust értő befogadó által teremti meg – a diktatúrát és cenzúrát sohasem tapasztaló néző számára más jelentést nyújthatnak például Pinczehelyi Sándor, Maurer Dóra, Kelemen Károly művei.¹¹ Ezáltal némi konszenzus mutatkozik Bal, Bryson és Potts említett írásaiban, miszerint Peirce korai jeltipológiája tűnik alkalmazhatónak a képzőművészetben és nem Saussure-é.

éves Horányi Özséb tiszteletére. Életmű-montázs: képekről, szemiotikáról, logikáról és kommunikációról. Janus különszám, 2002 tavasz, 87.

6 Wessely Anna, *I.m.*, 89.

7 Alex Potts, *Sign = Critical Terms for Art History*, ed. by Robert S. NELSON and Richard SHIFF, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1996, 20–21.

8 Martin LEFEBVRE, *The Art of Pointing. On Peirce, Indexically, and Photographic Images.* = Photography Theory. szerk. James ELKINS, New York – London: Routledge, 2007, 220–244. Lefebvre-t az alábbi szöveg alapján idézem: SZILÁGYI Sándor, *A fotográfia (?) elméletei*, Budapest: Vince Kiadó, 2014. 74.

9 WESSELY Anna, *I.m.*, 90.

10 Erwin PANOFKY, *Ikonográfia és ikonológia: bevezetés a reneszánsz művészet tanulmányozásába*, ford. Tellér Gyula = Uő, *Jelentés a vizuális művészetekben*, Budapest: Gondolat Kiadó, 1984, 252–273.

11 Példának okáért néhány műalkotást említek: Pinczehelyi Sándor: *Csillag – kockakövekből* című fotósorozat (1972), *Az utcakő a proletariátus fegyvere* (1974–88).

Az olyan összefoglaló, kézikönyv jellegű munkákban, mint az Amelia Jones által szerkesztett *A Companion to Contemporary Art Since 1945* című kötetben (2006)¹² a szemiotika és Peirce jeltipológiája termékenyen beépült az alkalmazott módszerek közé. A szerkesztő már a bevezetőben¹³ jelzi a szemiotikai elméletek behatolását és ennek eredményeit John Baldessari, Douglas Hueber, Dan Graham alkotásaiban rögzíti. Bár Jones nem említi, de a konceptuális művészet korszakindító munkájaként hivatkozott 1965-ös Joseph Kosuth-féle *Egy és három szék* teljes egyértelműséggel jelrendszert és jelviszonyt vizsgál és e teoretikus kérdést avatja a képzőművészeti alkotás témájává. Az említett kötetben Lisa Kotz tanulmánya¹⁴ olyan művészekkel foglalkozik, akik magát a fotografikus indexet mint eszközt vizsgálják. Szerinte ugyanis az 1970-80-as konceptuális és fotóalapú munkái arra törekednek, hogy túllépjenek a tárgyi reprezentáción és inkább kulturális jelrendszerekkel foglalkozzanak. Kotz a már említett, nagy karriert befutó Rosalind Krauss tanulmányára alapoz a fotó indexikus jelként való felfogása során. Krauss klasszikusnak számító példája Denis Oppenheim *Identity Stretch* (1975) című munkája volt: a művész és fia gumiszalagra nyomta rá az ujjlenyomatukat, ezt kifeszítettek és egy raszterlapra nyomtatták, a felnagyított rasztert egy rétre vitték át, ahol egy permező kocsi jelezte a formát kátránnyal.¹⁵

24 A magyar tudománytörténeti változásokat követve megállapítható, hogy az angolszászhoz hasonló mértékű tudomány-integráció, a művészettörténet szemiotika felőli megújítása nem következett be. Szabolcsi Miklós 1979-ben írja,¹⁶ hogy a nyelvi jel kizárólagosságára való törekvést a képzőművészetben, a szövegről való „leszakadását” nem az absztrakt expresszionizmushoz, hanem inkább az op-art-hoz, a kinetikus és a luminokinetikus művészetekhez lehet kötni. Szabolcsi számára a „jelszerűség” efféle, az 1960-as években végbemenő változását az jelzi, hogy a művet az alkotó elemeire bontja, és az alkotást ezen elemekből építi újra.¹⁷ Az, hogy a Szabolcsi által érzékelt metódus mennyire nem csak a geometrikus absztrakciót és kinetikus művészetet jellemezte, látszik, hogy a minimal és concept art is hasonló, csak éppen nem a képi (geometrikus) jelet teszi alapelemmé, hanem a nyelvi jelet változtatja vizuális-képi alkotóelemmé. Lásd például a minimalista SolLewitt alkotásait, aki (nyelvi) jelet nagyítja fel és teszi azt egyidejűleg az alkotás tárgyává és formájává. A hatvanas éveket követően, Szabolcsi szerint, a jelszerűség már más értelemben bukkan fel a képzőművészetben. E folyamatot a neoszimbolicitás fogalmá-

12 *A Companion to Contemporary Art Since 1945*, szerk. Amelia Jones, Blackwell Publishing: 2006.

13 Amelia JONES, *Introduction: Writing Contemporary Art into History, a Paradox?* = Uő, szerk., *I.m.*, 3–16.

14 Lisa KOTZ, *Image+Text: Reconsidering Photography in Contemporary Art* = Jones, Amelia szerk., *I. m.*, 512–530.

15 Krauss külön figyelmet fordít a 20. században elterjedt képaláírásokra, melyek tagadják a „jel autonómiáját” –a műcím és képaláírás szemiotikai elemzése egy másik tanulmány témáját jelenthetné.

16 SZABOLCSI Miklós, *A jel változásai a mai nyugat-európai neoavantgarde-ban* = Szemiotika és művészet, szerk. J. J. BARABAS, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1979, 49–58.

17 Uo., 51.

val összegzi és jelzi, hogy a művészi jelnek immáron mágikus funkciót tulajdonítanak.¹⁸ Ebben az újfajta jelalkotó folyamatban a WC csésze, az átalakított zászlódarab eredeti kontextusából kiszakítva groteszkké válik, azaz a pop-art mágikus jelekké változtatja a tárgyakat. Szabolcsi gondolatmenetén túllépve: a pop-art ezen módszere valójában jelviszony megváltoztatása, hiszen a valamikori jelölt válik jeltestté – éppen az interpretáns tevékenységének köszönhetően.¹⁹ Példaként szolgálhat erre az egyébként nyitott műtípusba sorolható Barnett Newman *Onement I.* című (1948, Museum of Modern Art, New York), az egyetlen széles ecsetvonásból álló, a képi ábrázolás alapelemét, a vonalat formává kiterjesztő alkotása.

Művészettörténeti megközelítésből a fentebb említett, Joseph Kosuth, Denis Oppenheim, John Baldessari művei intermediálisnak tekinthetők, ugyanis többféle médiumot, kifejezőeszközt használnak az alkotás fizikai megvalósítása során. A képzőművészeti intermédia fogalomhasználata Dick Higgins amerikai Fluxus-művész nevéhez köthető, aki 1965-ben elevenítette fel azt Samuel Taylor Coleridge-re (1812 körül) hivatkozva:²⁰ „olyan művek megjelölésére, amelyek fogalmilag két vagy több elfogadott médium vagy hagyományos művészeti műfaj között helyezkednek el”.²¹

A Fluxus magyar kapcsolatainak és az expanzív képzőművészeti műfajok és médiumok gyors terjedésének köszönhetően e fogalom használata a nem hivatalos művészeti körökben Magyarországon is megfogant, ahol – többek között – előbb Beke László, utóbb Peternák Miklós művészettörténészek foglalkoztak magával a médium fogalmával az intermédia meghatározásának érdekében. A hatvanas években zajló képzőművészeti változások nemcsak azzal a következménnyel jártak, hogy az újfajta gyakorlatok kiterjesztették a művészek által használt médiumok körét, megkérdőjelezték a műalkotás ontológiai státuszát, hanem – ezzel párhuzamosan – különféle reflexiós tevékenységeket is elindítottak a médium-használat, az egyes médiumokkal való kísérletezés vonatkozásában. Beke nézete szerint a művészet ezekben az időszakokban „mindinkább »médiumközpontúvá« vált – ennek a tendenciának jellemző kifejeződése többek között az 1972-es, majd még inkább az 1977-es kasseli documenta kiállítás egész koncepciója”.²² A fotóművészet státusza körüli viták, a videó elterjedésével előállt új helyzet, a konceptuális művészet kérdésfelvetései együttesen vezettek el oda, hogy a medialitás iránt megnőtt az

18 Uo., 53.

19 Az interpretáns és környezete még a tárgy műtárgy-státusát is képes megváltoztatni – híres példa erre Marcel Duchamp *Forrása*, melynek esetében a tárgy a kontextustól (kiállítás) függően változik műtárggyá.

20 DICK HIGGINS, *Intermédia = Fluxus interjúk, szövegek, események – esetek*. szerk. Klaniczay Júlia és Szőke Annamária, Budapest: Artpool Művészetkutató Központ – Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, 2008., 99–105. Lásd még: Beke László: *Mi az intermédia?* Beszélő 2000/1. 119–120. Higgins 1995-ben Intermédia diagramot, halmazábrát is készített, melybe – többek között – belesorolta a konceptuális művészetet, a performansz művészetet, a happeninget, a mail artot, a konkrét költészetet.

21 *Hangköltészet*. Vál., szerk. SZKÁROSI Endre, Budapest: Artpool, 1994, 31. Idézi: BEKE László, *l.m.* 119.

22 Idézi Szijártó Zsolt, „Új médiumok” – *Mi a teendő? (1989)*” Beke László médiumfelfogásáról = Enigma, 2023/3., 28–41.

érdeklődés. A művészetek terén pedig egyre nagyobb számban jelentkeztek az intermediális törekvések, például Keserü Ilona textilapplikációi színház és képzőművészet határán köztes szférát alakítottak ki – írja Beke.²³ Az újfajta gyakorlatok kiterjesztették a műalkotások által felhasznált médiumok körét, részben a műalkotás státuszára feltett kérdések mentén. Szijártó Zsolt Beke László médiumfelfogásának elemzésében kiemeli, hogy annak egyik legfontosabb eleme tehát a médiumra irányuló reflexió és magának a médium fogalmának a meghatározása, továbbá: „a képzőművészetben nem az az érdekes, hogy mit közöl, hanem az, hogy hogyan közli, a festészet mediális felfogása annyit tesz, mint láthatóvá tenni mindazt, ami a festészetben korábban transzparens maradt (mert nem a festészet, mint médium sajátosságaira, hanem a narratív témára figyeltünk). Azáltal, hogy ez a mediális szemlélet megváltoztatja a művészeti gyakorlatot, s maga a médiumokkal/médiumukon folytatott munka kerül a praxis középpontjába, a művész számára felkínálja a médiakritika lehetőségét.”²⁴ Beke a kommunikációs eszközökről a tárgyi világra terjeszti ki a médium jelentését: minden, ami a demonstráció eszköze vagy tárgy, médiumnak tekinthető, Tót Endre művészetében a „Zero”, Pauer Gyulánál pedig a „Pseudo”.

A fotó médiumának előtérbe kerülésében nagy szerepe volt a Magyarországon a hatvanas évek második felében megjelenő konceptuális művészetnek, melyet főként az ún. neoavantgárd generáció művészei műveltek. A fotóval szoros kapcsolatban állt a body art, az akció, a happening és a performansz, az esemény későbbi befogadását pedig a fotó biztosítja. Ezek – mind szemiotikai, mind művészettörténeti fogalomhasználatnak megfelelően – intermediálisnak tekinthetők. George Maciunas litván származású művész, a Fluxus-mozgalom elnevezője és értelmezője tett kísérletet a műfajok közötti összefüggések rendszerezésére a térbeli és időbeli művészetek viszonylatában. A *kiterjesztett művészetek diagramja*. Bevezetés a diagramhoz (*Expanded Arts Diagram. Introduction to Diagram*, 1966) az előadóművészeti mozgalmak kialakulását és összefüggéseit vázolja fel (Maciunas diagramjának szemiotikai szempontú elemzése külön tanulmány tárgya lehetne). Ennek értelmében az emberi test is médiumnak tekinthető, tehát, a hagyományos felfogással ellentétben nem csak technikai médiumokról van szó. A műalkotás technikai és műfaji határainak kiszélesítése még inkább kitágította a médium fogalmi meghatározásának a kereteit.

A szemiotikai értelemben vett intermedialitás médiumváltáson keresztül jön létre: a jel vagy jelalakzat jelhordozói az egyik médiumból a másikba átkerülnek, a különböző jeltípusok – ikon, index, szimbólum – interikonikus, interindexikus vagy interszimbolikus sorokba szerveződnek. Szívós Mihály példáját említve: a korintosi oszlopfő, annak festményen, illetve színpadi díszletként, majd a díszletről készült fotóként történő megjelenítése interikonikus sort rajzol ki.²⁵ A médiumváltó interikonitás különböző médiumok és műfajok között lehetséges. A médiumváltásnak

23 BEKE László, *Műfajok és médiumok* = Művészet, 1979/10. Újraközölve = Uő, *Médium/elmélet*, Budapest: Balassi Kiadó – BEA Tartóshullám – Intermedia, 1997, 102–119.

24 SZIJÁRTÓ Zsolt, *l.m.* 36.

25 A szemiotikai értelemben vett intermedialitás meghatározásánál Szívós Mihályra hivatkozom. Szívós Mihály, *A jeltől a kódig. Rendszeres szemiotika*, Budapest: Loisir Könyvkiadó, 2017 (2012).

vagy a médiumköziségnek számos módja lehet. Történetileg ez a modernizmusnak, az avantgárdnak a műfajhatárokat lebontó és kitágító jellegzetes törekvése, melyben nagy szerepet játszott – jelesül a század 2. felében – tudomány és művészet közeledése (kinetikus, kibernetikus művészet, majd internet art), illetve a művészet elanyagtalanosodására, a dematerializációra való törekvés. A hetvenes évek második felében az intermedialitás fogalmiságának és gondolatiságának hatására a műfajiság és mediális határok volt az egyik legfontosabb téma a képzőművészetben.²⁶ Megállapítható, hogy – még a fentebb jelzett, kiterjesztett médiumfelfogásnak megfelelő – művészettörténeti és szemiotikai intermedialitás-meghatározás nem azonos, holott a médium fogalma nem tér el teljes mértékben. De léteznek olyan művek, amelyek mind szemiotikai, mind művészettörténeti értelemben intermedialisak. Ilyenek például Tót Endre Zero-képei, Hajas Tibor *Húsfestményei*, Yves Klein *A kék kor antropometriája* című sorozata, Pauer Gyula Pszeudo-alkotásai vagy Keserü Ilona sírkő-motívumot alkalmazó munkái – egyidejűleg artikulálva az ikonikus és indexikus jeltípusok közötti átalakulást.

A művészettörténet szemiotika felőli megújítása a hetvenes évektől kezdődően azokat az irányvonalakat jelezte – a posztstrukturalista, posztmodern és a kortárs elméletek térfoglalásának köszönhetően –, amelyek a szerzőség, a kontextus, a recepció, a narratíva képtudományba való bevonását és a szexuális másság problémáját a verbális és vizuális jelek viszonylatában értelmezték. A szemiotika az ikon-index-szimbólum felőli jelfelosztás, a jeltípusok közötti átmenet és váltás (pl. de-vagy reikonizálódás) alkalmas a művészettörténet jelenségeinek és módszereinek értelmezésére – egyszóval leírható és értelmezhető az alkotási folyamat és az azon belüli változások feltérképezhetők – mint ahogyan tette az azóta többször is kritizált Rosalind Krauss az ikonikus jeltől való eltávolodástól az indexikus jel apoteózisáig történő folyamatra vonatkozó megállapításaival.

Irodalom

- BAL, Mieke – BRYSON Norman, *Semiotics and Art History*, The Art Bulletin, 1991/2., 174–208.
- BEKE László, *Mi az intermédia?* Beszélő 2000/1., 119–120.
- BEKE László, *Médium/elmélet*, Budapest: Balassi Kiadó – BEA Tartóshullám – Intermedia, 1997. 102–119.
- BARKÓCZI Flóra, *Folytonos állásfoglalás. Az Expozíció fotó/művészet (1976) című kiállítás relevanciája és tanulságai*, 2023. 02. 04. Punkt online <https://punkt.hu/2023/02/04/folytonos-allasfoglalas-az-expozicio-foto-muveszet-1976-cimu-kiallitas-relevanciaja-es-tanulsagai/> (A letöltés ideje: 2024. 02. 01.)
- BOROS Lili, *In hoc signo... Jel, szemiotika, képzőművészet*, Műértő, 2020/8-9-10., 12.
- A Companion to Contemporary Art Since 1945*, szerk. Amelia, JONES, Blackwell Publishing, 2006.
- GRÁFIK Imre és VOIGT Vilmos szerk., *Kultúra és szemiotika*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1981.

26 BARKÓCZI Flóra, *Folytonos állásfoglalás. Az Expozíció fotó/művészet (1976) című kiállítás relevanciája és tanulságai*, 2023. 02. 04. Punkt online <https://punkt.hu/2023/02/04/folytonos-allasfoglalas-az-expozicio-foto-muveszet-1976-cimu-kiallitas-relevanciaja-es-tanulsagai/> (A letöltés ideje: 2024. 02. 01.)

- HIGGINS, Dick: *Intermédiá = Fluxus interjúk, szövegek, események – esetek*, szerk. KLANICZAY Júlia és SZŐKE Annamária, Budapest: Artpool Művészetkutató Központ – Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, 2008, 99–105.
- KRAUSS, Rosalind, *Notes on the Index: Seventies Art in America*, October 1977/3., 68–81.
- KRAUSS, Rosalind, *Notes on the Index: Seventies Art in America. Part 2*, October 1977/4., 58–67.
- KRAUSS, Rosalind, *Megjegyzések az indexről I. II.* = Ex Symposion 32–33. 2000. 4–16.
- LEFEBVRE, Martin, *The Art of Pointing. On Peirce, Indexically, and Photographic Images.* = *Photography Theory.* szerk. Elkins, JAMES, New York – London: Routledge, 2007, 220–244.
- MARKÓJA Csilla, *Beke László és a new art history*, Enigma, 2022/111, 67–70.
- PANOFKY, Erwin, *Ikonográfia és ikonológia: bevezetés a reneszánsz művészet tanulmányozásába*, ford. TELLÉR Gyula = *Uő, Jelentés a vizuális művészetekben*, Budapest: Gondolat Kiadó, 1984, 252–273.
- POTTS, Alex, *Sign = Critical Terms for Art History*, ed. by Robert, S. NELSON and Richard, SHIFF, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1996, 20–34.
- SZABOLCSI Miklós, *A jel változásai a mai nyugat-európai neoavantgarde-ban = Szemiotika és művészet*, szerk. J. J. BARABAS, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1979, 49–58.
- SZILÁGYI Sándor, *A fotográfia (?) elméletei*, Budapest: Vince Kiadó, 2014.
- SZIJÁRTÓ Zsolt, „Új médiumok” – *Mi a teendő? (1989) Beke László médiumfelfogásáról* = Enigma 2023/3., 28–41.
- SZÍVÓS Mihály, *A jeltől a kódig. Rendszeres szemiotika*, Budapest: Loisir Könyvkiadó, 2017 (2012).
- SZKÁROSI Endre vál., szerk., *Hangköltészet*, Budapest: Artpool, 1994.
- TATAI Erzsébet, *Neokonceptuális művészet Magyarországon a kilencvenes években*, Budapest: Praesens, 2005.
- TIMÁR Katalin, *October and Semiotics*, Pécs: Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, 2012. Doktori értekezés.
- WESSELY Anna, *A képről = Janus. A 60 éves Horányi Özséb tiszteletére. Életmű-montázs: képekről, szemiotikáról, logikáról és kommunikációról.* Janus különszám, 2002 tavasz, 87–91.

Conceptual approaches to intermediality in art history and semiotics

Abstract. The use of the art historical term of intermedia was closely connected with the wider use of mediums in fine art in the 1960s, with the expansion of medial boundaries. This often involved examining the appropriateness and functioning of the mediums. In my thesis, I examine the interweaving of art historical and semiotic methodology, the change in the use of sign types in visual arts, in order to outline the conceptual borders of intermediality. I find that semiotics is suitable for the division of signs in the direction of icon-index-symbol, the transition and change between sign types (de- or reiconicization) and the interpretation of the phenomena of art history.

Keywords: intermediality, medium in fine art, the semiotic turn of art history, concept art, expansive concept of medium

Dr. Boros Lili
 Eszterházy Károly Katolikus Egyetem
 3300 Eger
 Eszterházy tér 1.
 boros.lili@uni-eszterhazy.hu

Kép és szöveg kölcsönhatások: a Grácia-figurák intermediális és interikonikus kapcsolatai

Absztrakt. A tanulmány a görög–római mitológia Grácia-figuráit, allegorikus értelmezéseiket helyezi a központba. Az ókori és kora újkori, Gráciákra vonatkozó szöveges és képi hagyomány elemzése számos intermediális kapcsolatra világít rá. Botticelli mitológiai témájú művei, az általa megfestett, ikonográfiai és szöveghagyományba illeszkedő Gráciák különösen jól példázzák médiumváltás jelenségét, az eltérő jelviszonyok működési különbségeit, ugyanakkor kapcsolódási pontjait is.

„...minden festőnek azt tanácsolom, legyen szoros kapcsolatban a költőkkel, rétorokkal és más hasonló, az irodalomban jártas férfival, akik új elképzeléseket fognak sugalmazni, és bizonyára nagy segítséget jelentenek majd a történet széppé alakításában, amiért a festők műveikkel dicsőséget és nevet szereznek maguknak.”¹

Bevezetés

A görög mitológiából ismert Gráciák az antik kultúrában és a reneszánsz kori Európa művészetében is gyakori képtémák. A három, jellegzetes pózban összekapcsolódó nőalak már az ókorban ikonográfiai típusként rögzült, megjelenítésük az antik ábrázolásokból levezethető ikonikus sort alkot. Vajon milyen kölcsönhatás fedezhető fel a Gráciákról szóló szöveghagyomány és a vizuális ábrázolásaik között? A különböző vizuális médiumok Grácia megjelenítései hogyan hatottak egymásra, milyen fokú interikonicitás mutatható ki közöttük? A mitológiai alakok allegorikus értelmezéseit vajon hogyan alakították az ókori és kora újkori szöveg- és képi hagyományok? A mottóban szereplő idézet is azt bizonyítja, hogy a 15. században mennyire tudatos volt szövegek alkalmazása a képzőművészetben. A tanulmány a legismertebb Gráciákat, Botticelli *Tavaszi* című festményének figuráit helyezi fókuszpontba, mivel ennek révén jól bemutatható a szöveges és a vizuális alkotások intermediális összefüggése.

A gondolatok, eszmék, történetek, hangulatok reprezentációja antropológiai sajátosságunk, a különböző érzékszerveinknek megfelelő jelcsatornáink közül a látás és a hallás dominál, ennek megfelelően többségében verbális-auditív és vizuális jeleket konstruálunk és használunk. Bár az emberi kognitív készségből eredő gondolatok elsődleges reprezentációja a beszéd, ugyanakkor a képi kifeje-

1 Leon Battista ALBERTI, *A festészetről* (1436), ford. HAJNÓCZI Gábor, Budapest: Balassi Kiadó, 1997, 149.

zés mód is rendkívül hatékony eszköze az információk és hangulatok közvetítésének.² A rögzített vizuális jelek alkalmazása nagyfokú absztrakció, konstrukció készségeket igényel, használatuk feltehetően a beszéd kifejlődését követte. Thomas Sebeok viszont arra hívja fel a figyelmet, hogy az emberi beszéd kifejlődését követően az ősbíb eredetű, nonverbális jelrendszerek némelyike, például a vizuális jelhasználat (gesztusjelek, mimika) is összetettebbé válhatott. Miközben a verbális jelek sokrétű hatást gyakorolhattak a vizuális jelhordozókra, ezek a sajátos specifikumaikból eredően megőrizték önálló jegyeiket is, sőt, ahogy Thomas Sebeok hangsúlyozza, nincs „ismert alapja annak, hogy *minden* művészi jel értelmezésének kell, hogy legyen verbális összetevője”.³

A vizuális médiumok, a jelcsatorna sajátosságaiból eredően, részben autonóm szemiotikai sajátosságokkal rendelkeznek, részben pedig kölcsönhatásban állnak a verbális médiumok jelentésközvetítő folyamataival, jelrendszereivel. Tehát a különböző médiumok között természetes és folyamatos interakciók zajlanak. Ezáltal a különböző jelcsatornába tartozó jelhordozók vagy jeltárgyak és jelhordozók között is létrejöhetnek hatások, összefüggések, nem csak az azonos jelcsatornák által zajló jelviszonyok során. Erre utal Thomas Mitchell is, akinek posztstrukturalista képelemlete szerint minden médium kevert médium, azaz a médiumok között folyamatos és természetes interakciók zajlanak.⁴

A Gráciák jól példázzák a médiumváltás jelenségét, az eltérő jelviszonyok működési különbségeit, ugyanakkor kapcsolódási pontjait is. Elemzésük során megragadhatók az allegorikus tartalmak, a denotatív és a konnotatív jelentések, az ábrázolásait inspiráló szövegek intertextuális kapcsolatai és a vizuális kompozíciós elemek, figurák és motívumok interikonikus összefüggései. Ezen túlmenően a szöveges és a képhagyomány kölcsönhatásaira, az intermedialis vonatkozásokra is rávilágíthatunk.

30

Intermedialitás – allegória – konnotáció

Az intermedialis kapcsolatok elemzése során szükséges a műalkotások médiumként való értelmezésének és az ezt megalapozó fogalmi kereteknek, valamint a fogalomhasználatnak a tisztázása. Frédéric Barbier és Catherine Bertho-Lavenir médiatörténeti alpmunkájukban médiának tekintenek „minden társadalmilag létrejött kommunikációs struktúrát, sőt a definíciót kiterjesztve, médiának nevezzük ezen struktúrák hordozóit.”⁵ A társadalmak közös világképét, az ezt tükröző kultúrát a média közvetíti, és egyben lehetővé teszi „a társadalom számára, hogy ábrázolja, reprezentálja önmagát, s a tükör által meghatározott módon létezzék.”⁶

2 Merlin DONALD, *Az emberi gondolkodás eredete*, ford. KÁRPÁTI Eszter, Budapest: Osiris Kiadó, 2001, 254.

3 Thomas A. SEBEOK, *A művészet előzményei*, ford. PLÉH Csaba, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1983, 13.

4 W. J. Thomas MITCHELL, *A képek politikája*, ford. DRAGON Zoltán – HORVÁTH Gyönyvér – LÁSZLÓ Zsuzsa – MILIÁN Orsolya – OROSZLÁN Anikó – SZÉCSÉNYI Endre – TÓTH Zsófia Anna – ZÁMBÓNÉ KOCIC Larisa, Szeged: JATEPress. 2008, 94–95.

5 Frédéric BARBIER – Catherine BERTHO-LAVENIR, *A média története. Diderot-tól az internetig*, ford. BALÁZS Péter, Budapest: Osiris Kiadó, 2004, 13.

6 Uo., 14.

A média, ebben az átfogó értelmezésben kulturális reprezentáció, valamint a verbális és vizuális információkon, üzenetekon túl technikai mivoltában, jellegében is a társadalom működését meghatározó elem. Charles Morris szemiotikai elmélete is nagy hangsúlyt helyez a jelhasználat társadalmi kontextusára, a pragmatikai megközelítés⁷ lényegében a médiumok alkalmazásának folyamataira világít rá.

Az antik és reneszánsz Grácia-ikonográfia intermediális vizsgálata kapcsán érdemes John Guillory megállapítását is idézni, mely szerint „a premodern művészetek is, teljesen modern értelemben véve, médiumok, de valamilyen okból kifolyólag nem volt szükség így nevezni őket, legalábbis nem a késő XIX. századot megelőzően.”⁸ Egy művészeti ág anyagi, fizikai vonatkozású adottságai és a formájában rejlő lehetőségek figyelembevétele elősegítheti a médium működésének megértését, különösen, ha az intermediális vizsgálat során megfigyeljük ugyanazon kifejező vagy kommunikatív tartalmak érvényesülését különböző médiumokban. „A remedializáció a médiumot mint olyan láthatóvá teszi.”⁹

Guillory megjegyzi, hogy már Francis Bacon is felhívta a figyelmet arra, hogy nem szükségeszerű a gondolatok szóbeli kifejezése. Valójában minden, ami érzékeinkkel felfogható különbségekkel bír, megfelelő a gondolatok artikulálására.¹⁰ A vizuális jelek, a képek és az írás jelentősége a közvetített információk rögzítésében határozható meg, amelynek köszönhetően a vizualitás fontos szerepet tölt be az emberi kultúra szinkrón és diakrón kapcsolatrendszereiben, a külső memóriatár működtetésében, ahogy ezt Donald Merlin is hangsúlyozza. A nyelvi (szóbeli és írott) reprezentációk közötti intertextuális jelenségekhez hasonlóan a vizuális reprezentációk között is gyakoriak az interikonikus kapcsolatok, amelyek módosulásai a kommunikációs struktúrák történetiségéből következnek.

A művészetközi jelenségekre, a nyelvi, a vizuális és az akusztikai jelek között létesülő kapcsolatokra és kölcsönhatásokra fókuszáló intermedialitás kutatását az intertextualitáselmélet előzte meg, ezt követte a médiumok közötti viszonyok feltárása, az interszemiotika, majd az intermedialitás fogalmi kerete.¹¹ Irina Rajewsky a médiumok közötti határátlépést vizsgálva mediális különbségekre és kölcsönviszonyokra koncentráló nézőpontot képvisel. Ő is kiemeli, hogy az intermedialitás kutatási perspektívájában a kommunikációs és a művészeti médiumok vizsgálata során előtérbe kerülnek a társadalmi, technológiai, mediális tényezők.¹² A kultúraelméletben alkalmazott intermedialitás az irodalomtudomány intertextualitás fogalmától –

7 Charles MORRIS, *Foundations of the Theory of Signs*. International Encyclopedia of Unified Sciences 1(2). Chicago: University of Chicago Press.1938, 1; Charles W. MORRIS, W. *A jelelmélet megalapozása*, ford. FEHÉR Márta = HORÁNYI Özséb, SZÉPE György, szerk., *A jel tudománya*. Budapest: General Press Kiadó, 2005. 40–71.

8 John GUILLORY, *A médiafogalom eredete*, ford. BERZE András, NAGY Ambrus és SZVETNIK Péter, *Apertura*, 2012, tavasz. <https://www.apertura.hu/2012/tavasz/guillory-a-mediafogalom-eredete/> [Letöltés dátuma: 2023.10.12.]

9 Uo., 2012.

10 GUILLORY, *I.m.*, 18. jegyzet (V. ö. Francis BACON The Advancement of Learning = BRIAN Vickers, szerk. *Francis Bacon*, Oxford, 1996. 230.)

11 BENYOVSZKY Krisztián, Médiumok, művészetek, elméletek, *Partitúra*, 2020/2., 3–8.

12 DÁNÉL Mónika, SÁNDOR Katalin, *Intermedialitás = Média- és kultúratudomány: kézikönyv*, szerk., KRISZFALUSI Beatrix et al. Budapest: Ráció, 2018, 284.

a kölcsönhatások elemzése esetében a szövegszerűséget és fogalmi-intellektuális értelmezést előtérbe állító paradigmától – való elmozdulást jelez, előtérbe helyezve az érzéki, szenzuális folyamatokat, ezáltal ez a fogalmi keret jól alkalmazható a vizuális és szövegkapcsolatok kutatására.

A Gráciák esetében a szöveghagyomány intertextuális kapcsolatai és a vizuális megjelenítés interikonicitása mellett szöveges és a szobrászati/festészeti alkotások kölcsönhatásai mint eltérő médiumok kapcsolatai szintén jól feltárhatók, a forrásoknak köszönhetően. A három nőalak a mitológiai szerepükön túl allegorikus jelentésekkel is gazdagodott, már az ókori kultúrában. Az allegorikus jelentésképződés folyamatában elvont fogalmak perszifikációivá váltak, amelynek alapja a fogalmi metafora-típus. Ennek funkciója túlmutat a nyelvi díszítőeszköz jellegén, valójában a fogalmak artikulálását és megértését segíti elő, ezáltal társadalmi, kulturális, pszichológiai valóság megalkotásában is fontos szerepet játszik.¹³ Ráadásul az allegória olyan történetileg kialakult jelenség¹⁴, amely eredetileg nyelvi-kognitív fogalom, ugyanakkor vizuális megjelenési formái is lehetnek.

A képzőművészetekben az allegória olyan ábrázolási forma, amelyben a valóságos tárgyak (ember- és állatfigurák, növények, tárgyak) nem pusztán vizuális megjelenítések, hanem egyben valamely elvont fogalmak, eszmék megtestesítői.¹⁵ Az allegória alaptípusának, a fogalmak megszemélyesítésének az esetében a jelentést összetett jelalakzat: gesztusjelek és attribútumok, a fogalomra vonatkozó szimbólum jelek konkretizálják. Az allegorikus alakok ábrázolási hagyománya közmegegyezést tételez fel, a szimbólum jelalakzatokhoz hasonlóan egy közösségben, kultúrában, korban ismert a jelhordozó (az allegorikus figura és attribútumai) és a jeltárgy összefüggése. A jelviszonyban a jelhordozó és a jeltárgy közötti kapcsolat alapján kristályosodik ki a jelentés, szoros összefüggésben az adott allegóriára vonatkozó szöveghagyománnyal. Az allegorikus kompozíció pedig olyan cselekmény ábrázolása, amelynek szereplői allegorikus alakok, ezáltal rendkívül összetett tartalom kifejezésére alkalmas. Tehát az allegóriák történeti kialakítására a nyelvi és a vizuális formák kölcsönhatása, újabb konnotatív tartalmak hozzáadódása jellemző, ezért az elemzésükhöz az intermedialitás elmélete hozzá tud járulni.

Theo van Leeuwen Barthes nyomán kiemeli, hogy a jelek denotatív – elsődleges, konkrét – jelentése mellett megkülönböztethető a jelek konnotatív – ismétlődő asszociációkból, eszmei síkon kibontható –, mitológiákból, ideológiákból társított jelentése.¹⁶ A konnotatív jelentések terén a nonverbális, vizuális kifejezésnek különösen fontos szerepe van.¹⁷ Amíg a szavak jelentése a konvencionális haszná-

13 KÖVECSES Zoltán, *A metafora. Bevezetés a kognitív metaforaelméletbe*, Budapest: Typotex, 2005, 72.

14 SZABÓ Etelka: *Egy allegória alakváltozásai*, *Argumentum*, 3, Debrecen. Kossuth Egyetemi Kiadó, 2007, 85-103. <https://epa.oszk.hu/00700/00791/00003/pdf/szaboe.pdf> [Letöltés dátuma: 2024.06.10.]

15 MAROSI Ernő, *Művészettörténet – az emlékezés tudománya?* (Lexikon - allegória) Mindentudás Egyeteme, 2002. <https://mindentudas.hu/eloadasok/tudomanyteruletek/bolcseszettudomany/145-muveszeti-es-muvelodestorteneti-tudomanyok/6043-muveszettoertenet-az-emlekezes-tudomanya.html> [Letöltés dátuma: 2024.03.20.]

16 Theo Van LEEUWEN, *Szemiotika és ikonográfia*, ford. DANCZI Csaba = *Szavak, képek, jelentés*, szerk., BODOR Péter, Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2013, 298.

latból eredően erőteljesebben rögzített, a vizuális jelkészletek, nyitottabb jelrendszerük miatt, sokkal inkább lehetőséget adnak a konnotációra, az alternatív jelentésekre, tágabb asszociációkra. Ugyanakkor az intermediális kapcsolat révén a vizuális megjelenítés vissza is hathat a szövegekre, akár azok jelentésmódosulását eredményezve. Botticelli festményeinek denotatív, antik mitológiai vonatkozásai mellett az elvontabb, vizuális elemekből levezethető, társított, konnotatív jelentéseit is figyelembe kell venni az elemzés során.

Gráciák az antik és a reneszánsz szöveg- és képhagyományban

Botticelli legismertebb mitologikus festményeinek szereplői allegorikus figurák, mind a *Venus születése*, mind a *Tavaszi* összetett jelentéssel rendelkező allegorikus kompozíciók, amelyekről számos ikonográfiai és ikonológiai tanulmány készült, bemutatva a festményekkel kapcsolatba hozható antik és reneszánsz szöveg-, valamint ikonográfiai hagyományt.¹⁸ A *Tavaszi* című festmény kompozíciójának bal oldalán megjelenített Gráciák elemzése a médiumok kiterjesztéseinek, összekapcsolásának, kombinálásának és az adaptációknak olyan évezredeken átnyúló hagyományrendszerére világít rá, amely az európai kultúra jelrendszerének antik örökségéből ered (lásd 1. kép). A három Grácia figurája az interikonizáció és az interikonikus sor iskolapéldája.¹⁹ A görög mitológiai történet és ikonográfiai képtéma ókori szöveg- és képzőművészeti változatai (szoborcsoport, mozaikkép) mintaként szolgáltak számos reneszánsz, barokk, klasszicista és modern Grácia-ábrázolás számára. Ezeket a műveket, stílusbeli különbségekkel együtt is, szembevetendő formai azonosságai alapján diakrón interikonikus sorként határozhatjuk meg.

A római Gráciák eredetileg a görög mitológiában szereplő Khariszok (gör. Kharitesz 'kedvesek') a báj és a kellem istennői. Hésziodosz így említi őket: „Eurünomé, aki Ókeanosznak a lánya, a kedves, három lánynak az anyja, a széparcú Khariszoknak, Aglaie és Euphroszüné s Thalié ez a három. Szempillájuk alól szerelem pereg olvatagon le, és minden pillantásuk szépséges ígézet.”²⁰ Nevük az általuk megtestesített pozitív fogalmakra utal, Aglaia: 'ragyogás, ékesség', Euphroszüné: 'jókedv, öröm', Thalei: 'virágzó'. Elsősorban Aphrodité, de olykor Apollón vagy Dionüszosz kísérői, valamint a Múzsák és a Hórák társaságában is emlegették őket.²¹ Táncban összekapcsolódó alakjuk a természet és a társadalom legjótéko-

17 Sandra MORIARTY, *Vizuális szemiotika – elmélet = Vizuális kommunikáció*, szerk., BLASKÓ Ágnes – MARGITHÁZI Beja, Budapest: Typotex, 2010, 91.

18 Aby WARBURG, *Sandro Botticelli két festménye: A Venus születése és a Tavasz = Aby Warburg válogatott tanulmányai*, ford. ADAMIK Lajos, HAJNÓCZY Gábor, SZÉPHELYI F. György, Budapest: Balassi Kiadó, Magyar Képzőművészeti Főiskola, 1995, 7–63.

Ernst GOMBRICH, Botticelli's mythologies: A study in the neoplatonic symbolism of his circle = *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 8, 1945, 22–24.

Paul HOLBERTON 2019. Classicism and invention: Botticelli's mythologies in our time and their time = Ana ELAM, Caroline Debenedetti, eds., *Botticelli Past and Present*. London: UCL Press. 2019, 53–72. <https://doi.org/10.14324/111.9781787354593> [Letöltés dátuma: 2024.03.20.]

19 SZÍVÓS Mihály, *A jeltől a kódig. Rendszeres szemiotika*. Budapest: Loisir Kiadó, 2012, 279.

20 HÉSZIODOSZ, *Istenek születése, Munkák és napok*, ford. TRENCSENYI-WALDAFFEL Imre, Budapest: Magyar Helikon, 34.

nyabb és legélvezetesebb jelenségeit képviselte, a szépséget, termékenységet, a harmóniát. Kerényi Károly a bosszúállás megtestesítőivel, az erinnüszekkel ellentétes karakterüket hangsúlyozza, valamint azt is kiemeli, hogy római átvételük és latin elnevezéseik, a *venus* ('szépség' – ami egyben Venus szerelemistennő neve) és a *gratia* ('kegy', 'köszönet') kifejezések is lényegüket mutatják.²²

Ikonográfiai típusuk a klasszikus korban alakulhatott ki, több olyan hellenizmus kori szoborcsoportjuk fennmaradt, amely a kanonizált ábrázolási formára vezethető vissza (lásd 2. kép).²³ Pauszanasz, 2. századi geográfus, *Görögország leírása* című művének Boiótiáról szóló részében ismerteti a Khariszokra vonatkozó információkat, kultuszukról, ábrázolásukról, valamint neveik változatairól is szót ejt: „Ki volt, aki először ábrázolta ruhátlanul a Gráciákat, szobrász-e vagy festő? Ki nem deríthetem. A korai időszakban minden művész ruhában mutatta őket. (...) de a későbbi művészek, nem tudom mi okból változtattak a portréikon. Végül a mai szobrászok és festők mind meztelenül ábrázolják a gráciákat.”²⁴

Apuleius a Római Birodalom görög és egyiptomi provinciáiban játszó 3. századi regényének egyik jelenetében a trójai mondanakör kiinduló mitológiai történetének, Paris ítéletének némajátékként, zenei kísérettel előadott chorintusi színi előadását írja le, ennek része a görög–római istenek felvonulása, köztük a Gráciáké.

„(...) tündöklő leány lépett a színpadra; isteni alakjának bája mutatta, hogy Venus, mégpedig a szűzi Venus: meztelen teste feltárta tökéletes szépségét (...) fehér volt a teste, mert az égből szállt alá, s kék a fátyla, mert a tengerből merült fel. ... Nyomában ... a bájos Gráciák és szépséges Hórák ... a gyönyörök asszonyának a tavasz ékességeivel udvarolnak.”²⁵

34

Az antik istenek az ikonográfiai hagyományból jól ismert attribútumaikkal jelentek meg a római kori színpadon, a leírás pedig intermediális kapcsolatban áll Botticelli Venus-festményeivel is, azok témáinak egyik antik forrásaként azonosítható be.²⁶ De a regény idézett leírása a mitológiai elbeszélések és irodalmi alkotások, valamint az ókori dramatizált, valamint szobrászati, festészeti megjelenítések intermediális kölcsönhatását is példázza.

A Khariszok/Gráciák allegorikus értelmezése, etikai kontextusba helyezése mind a görög, mind a római hagyományból ismert. A Gráciák esetében, Hésziodosznál, az egyik fogalmi tartományt (ifjúság, női szépség) vonatkoztatták

21 Johannes IRMSCHER, *Antik lexikon*, ford. BELLUS Ibolya, Budapest: Corvina, 1993. 301.

22 KERÉNYI Károly, *Görög mitológia*, Budapest: Gondolat, 1977, 70.

23 A három grácia antik szoborcsoportjának több változata is fennmaradt, ezek hellenisztikus művek római másolatai: Gráciák, New York, Metropolitan Museum of Arts <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/256403> [Letöltés dátuma: 2024.06.20.]; Gráciák, Paris, Louvre https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl0102_76682 [Letöltés dátuma: 2024.06.20.]

24 PAUSZANIASZ, *Görögország leírása*, ford. MURAKÖZY Gyula, Budapest: Pallas Stúdió, 2000, 182.

25 LUCIUS APULEIUS, *Az aranyznamár*, ford. Révay József, Budapest: Európa, 2002, 238.

26 Ernst Gombrich Apuleius művének Venus alakját emeli ki Botticelli festményének ókori szövegreferenciái közül, ugyanis ezt a regényt éppen 1469-ben adták ki Rómában. GOMBRICH *l.m.*, 22–24.

egy másik fogalmi tartományra (báj, kellemesség, összhang, harmónia). A három nőalak a vizuális megjelenítésük és gesztusjeleik – egymáshoz kapcsolódásuk, táncmozdulatuk – révén további jelentésbővüléssel a kölcsönös jótétemény, ezáltal erkölcsi értékek megszemélyesítőivé váltak. Arisztotelész az arányosság szerinti vizontszolgáltatás etikai elvét fejtegetve említi, hogy „Ezért építik a Khariszok templomát mindig a legforgalmasabb helyekre, hogy állandóan emlékeztessen a vizontszolgáltatásra, mert ez a hála lényege; sőt, nemcsak vizontszolgáltatásra vagyunk kötelezve azokkal szemben, akik nekünk szívességet tettek, hanem más alkalommal magunknak kell elől járnunk a jótettekben.”²⁷ A Khariszok kultusza, a vallásgyakorlat céljára épített templomaik, ábrázolásaik egyaránt olyan kulturális reprezentációnak tekinthetők, amelyek a maguk sajátos média-eszközeivel – Barbier és Bertho-Lavenir meghatározásának megfelelően – az ókori görög polisz-társadalom etikai önmeghatározását, működését segítették elő.

A görög hagyomány nyomán Seneca *A jótéteményekről* című filozófiai értekezésében az emberi társadalmat leginkább összefűző, az életnek törvényt szabó, kölcsönös hálát előidéző jelenségnek tekinti azt, ha az emberek megajándékozzák egymást, ezt elfogadják és viszonzják. Ezt a pozitív erkölcsi értéket a Gráciák tesztetik, alakjukat Seneca az ikonográfiai hagyományban kikristályosodott formának megfelelően írja le: hárman vannak, nővérek, egymásba kulcsolják a kezüket, mosolygósak, ifjak és szüzek, oldott és ragyogó a ruházatuk. Az etikai allegória invenciójához és szöveges kifejtéséhez tehát egy intermedialis kapcsolat, a rómaiak által átvett görög ikonográfiai hagyomány biztosította a kiindulópontot.

„(...) egyikük az, aki jótéteményt ad, a másik, aki elfogadja, a harmadik, aki viszonzza... Mi ez az összefont kezű zárt kör? ... a jótétemény-sor, mely kézzől kézre jár, végül visszatér az adóhoz... gyönyörű, ha egybefüggő és megőrző folyamatosságát. (...) Tekintetük vidám, mint azoké szokott lenni, akik jótéteményeket nyújtanak vagy kapnak. Ifjak, mivel a jótétemények emlékének nem szabad elévülnie, szüzek, mivel a jótétemények romlatlanok, őszinték és mindenki számára szentek, s úgy illik, hogy semmi megkötött és feszes ne legyen rajtuk. Ezért megoldott tunikát hordanak; és áttetszőket, mivel a jótétemények láthatóak kívánnak lenni.”²⁸

Tehát a három figura vizuális megjelenítése szorosan összefüggött a rájuk vonatkozó antik allegorikus jelentésképződés folyamataival, melynek során fizikai adottságaik, mozdulataik, azaz gesztusaik funkcionáltak jelhordozókként. Plutarkhosz *A filozófusnak különösen a hatalmon lévőkkel kell beszélgetnie* című etikai írásában a Gráciák neveit (Aglaia [ragyogás], Euphrosyné [öröm] és Thalia [jókedv]) azért tartja találó, bölcs elnevezéseknek, mivel ezek jól jellemzik a kegyes cselekedetek érényes végrehajtóit.²⁹

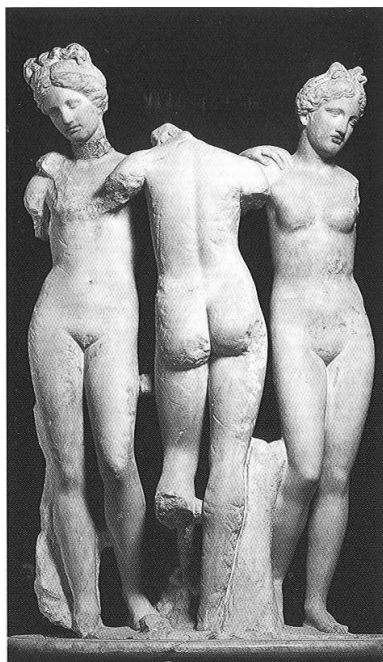
27 ARISZTOTELÉSZ, *Nikomakhoszi Etika*, ford. SZABÓ Miklós, Budapest: Európa Kiadó, 1997, 160–161.

28 SENECA, *A jótéteményekről* = *Seneca prózai művei* I–II., ford. BOLLÓK János, TAKÁCS László, Budapest: Szénár Kiadó, 2004, II., 313.

29 *Plutarch's Moralia*. Volume X, transl. Harold North Fowler, Cambridge: Harvard University Press; London: W. Heinemann LTD, 1927. 43. https://archive.org/details/plutarchsmoralia10plut_0/page/n5/mode/2up [Letöltés dátuma: 2024.07.12.]



1. kép. Botticelli: *A Tavasz*. 1477. k. Firenze, Uffizi, részlet. https://www.wga.hu/html_m/b/botticel/5allegor/11primav.html



2. kép. A három Grácia hellenisztikus szoborcsoportjának római másolata. Siena, Duomo, Libreria Piccolomini. <https://operaduomo.siena.it/en/piccolomini-library/>

36

A késő középkori és a kora újkori kultúrában, a nemesi életformához kapcsolódóan a Venushoz és kísérőihez, köztük a Gráciákhoz olyan allegóriák fűződtek, melyek az érzékiség apológiáját képviselték, mind a szöveges (antik mintákat követő szerelmi költészet), mind a vizuális médiumok (szerelem kertje/vára, Venus és kísérői képtémák) révén.³⁰ Firenzében a giostrák, a lovagi tornák az udvari divat, a méltóság, a pompa demonstrálására, a testi erő és a szerelem dicsőítésére adtak alkalmat. A reneszánsz kor művelt köreiből ismert volt a görög–római mitológia és az antik filozófusok művei, beleértve a Gráciákra vonatkozó képi és szöveg-hagyományokat is. Botticelli a 15. század második felének kiemelkedő firenzei festőjeként mitológiai allegóriáit a Medicieket övező humanista kör szellemi környezetében alkotta meg. Giorgio Vasari így jellemezte ezt a meghatározó mecénási kapcsolatot:

„Lorenzo Magnifico de’ Medici idejében, a tehetséges emberek igazi aranykorában élt Alessandro is (...) Botticelli ugyancsak Firenzében több család részére nagyon sok tondót és női aktot festett; ezek közül Castellóban, Cosimo herceg villájában megvan még kettő, az egyik a születő Venust ábrázolja, valamint azokat a szellemeket és szeleket, amelyek az istennőt több ámmal együtt a szárazföldre úsztatják, a másik ugyan csak Venust, amint a Gráciák virággal díszítik fel, mint a tavasz jelképét.”³¹

30 Johan HUIZINGA, *A középkor alkonya*, ford. SZERB Antal, Budapest: Európa Könyvkiadó, 1979, 38, 112.

31 Giorgio VASARI, *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete*, ford. ZSÁMBOKI Zoltán, Budapest: Magyar Helikon, 1978, 367–68.

A Gráciákat ábrázoló ókori alkotásokból és a róluk szóló szöveg hagyományból több mű ismert volt már ekkor, a téma reneszánsz parafrázisaiból is számos alkotás készült.³² Leon Battista Alberti 1436-ban kiadott *Della Pittura* című művében a Gráciáról szóló rövid leírásban a megfelelően művelt festők számára ajánlja őket motívumként. Alberti, aki – a tanulmány mottójában idézve – azt javasolja a képzőművészeknek, hogy merítsenek ihletet az irodalomból, Hésziodoszra hivatkozva, de valójában Senecának a fentebb citált, *A jótéteményekről* című műve nyomán írja le a három nővért, azaz a Gráciákat, az egymást „kézen fogva, könnyed, áttetsző ruhában” ábrázolt figurákat, akik a bőkezűséget jelképezik.³³ Tehát Alberti tanácsa a szöveg hagyomány és a képzőművészetek intermedialis kapcsolatára világít rá, amikor azt javasolja a festőknek, hogy álljanak kapcsolatban a költőkkel és az irodalomban jártas tudósokkal. Alberti nem véletlenül említi éppen ezt a mitológiai témát, amely a reneszánsz korban élte fénykorát, olyan humanista szerzők köreiben, mint Marsilio Ficino vagy Pico della Mirandola.

A firenzei keresztény platonizmusban a Venust kísérő három istennő fontos szerepet töltött be az allegorikus alakok között, ezt jelzi, hogy Marsilio Ficino a *Charitum Ager* ('kegyelmek helye') címet adta carregi villájának, amely a Platón műveit fordító, a görög filozófus műveit interpretáló, Ficino vezette csoport központja volt. A Mediciek pártolta platonikus kör meghatározó humanistája, Ficino a *Lakomához* írt kommentárjában a Gráciák hármását, az allegorikus jelentésképzésnek megfelelően további konnotatív jelentésekkel ruházza fel:

„(...) kedves a számunkra a lélek igaz és kiváló magaviselete; kedves a test szép formája; kedves a hangok harmóniája; és mivel a lélek ezt a hármát, úgy mint vele rokon és bizonyos módon testetlen dolgokat többre becsüli a másik háromnál, természetes, hogy mohóbban fogadja be, nagyobb hévvel törődik velük, és odaadóbban csodálja őket. És ezt a kellemet, mely akár az erőnyből, akár a megjelenésből, akár a hangokból árad, mely a lelket az értelem, a látás vagy a hallás útján magához hívja és elragadja, nagyon helyesen nevezzük szépségnek. Ez az a három Grácia, akikről Orpheus beszél: Tündöklés, Virulás és termékeny Derűlátás.”³⁴

Ficino 1462-ben fordította le az orphikus himnuszokat, Pico della Mirandola pedig 1486-ban keletkezett *Conclusiones* című művében a venusi egységnek a Gráciák hármasságára való felosztásáról értekezett, amelynek megértése szerinte az orfikus teológiában való elmélyülést szolgálja.³⁵

A korabeli Firenzéből Niccolò Fiorentino két bronz medálja is fennmaradt, amelyeken a Gráciákat jelenítette meg, allegorikus értelemben, általuk hangsúlyoz-

32 Például Francesco del Cossa, *Az április allegóriája, Venus diadala*, Ferrara, Palazzo Schifanoia, 1476–84. https://www.wga.hu/html_m/c/cossa/schifano/2april/2april.html; Raffaello: *A három Grácia*, 1504-05, Musée Condé, Chantilly https://www.wga.hu/html_m/r/raphael/2firenze/1/21graces.html [Letöltés dátuma: 2024.07.10.]

33 ALBERTI *l.m.*, 147–149.

34 Marsilio FICINO, *A szerelemről: kommentár Platón A lakoma című művéhez*, ford. IMREGH Monika, Budapest: Arcticus, 2001. 48.

35 Jean SEZNEC, *The survival of the pagan gods: the mythological tradition and its place in Renaissance humanism and art*. New York: Panteon Books, 1961, 115.

va a megrendelők, Giovanna Tornabuoni és Pico della Mirandola erényeit.³⁶ A keresztény platonikus filozófusok a görög mitológia három istennőjét elsősorban az égi meditációt elősegítő erények, a kegyelem, a szeretet és a szépség allegóriáiként értelmezték.³⁷ Mivel Venus kísérői voltak, ezért a platóni égi Venus³⁸ tulajdonságainak kibontakozásaként határozták meg a nővérek hármasságát.

A korabeli források szerint a mitológiai figurák előképeiben és a festményeken a Gráciák konnotatív jelentései közé a jó házasságra vonatkozó béke, harmónia és szeretet tartalmi elemeit is beillesztették, „Ezért is kerül előtérbe a 16. századi uralkodói házassági bevonulásoknál, különösen Párizsban és Firenzében, a Három Grácia témája.”³⁹

Összefoglalás

A három Grácia témájának elemzése jól bizonyítja a vizuális és a szöveghagyományok kölcsönös egymásra hatását, intermedialis kapcsolatrendszerét. Valószínűsíthető, hogy Botticelli figuráit elsősorban Alberti fentebb idézett, a festők költői szövegekből merítő ihletét szorgalmazó gondolatai inspirálhatták. Charles Dempsey szerint Botticelli festői invenciójára és a vele kapcsolatban álló humanista körre elsősorban az alábbi három ókori – egymással is intertextuális viszonyban lévő – szöveg hatott: Horatius XXX., *Venus*hoz című ódája, Seneca, valamint Hésziodosz fentebb említett, Khariszokat/Gráciákat említő művei.⁴⁰ Míg a korszak Grácia-ábrázolásai szorosan kapcsolódnak a római korból fennmaradt, meztelen Grácia szoborcsoportokhoz az ókori mintákból eredő, interikonikus sorba illeszkedve, Botticelli – Seneca leírásának megfelelően – áttetsző ruhában ábrázolta a három nőalakot. Tánclépéseik, egymásba kulcsolt kezeik hullámzó mozgása és kecses mozdulataik

38

36 Niccolo Fiorentino: bronz medál Giovanna Tornabuoni büsztségével és a három Gráciával (Firenze, 1486 k.). London: British Museum, felirat: CASTITAS PVLCHRITVDEO AMOR. https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_G3-IP-3 [Letöltés dátuma: 2024.06.10.]

Niccolo Fiorentino: bronz medál Giovanni Pico Della Mirandola büsztségével és a három Gráciával (Firenze, 1495). London: British Museum. Felirat: PVLCRITVDO AMMOR VOLVP-TAS. https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_BNK-ItM-8 [Letöltés dátuma: 2024.06.10.]

37 Denis VIDAL, The three Graces, or the allegory of the gift. A contribution to the history of an idea in anthropology. Translated by Eléonore Rimbault. Hau: *Journal of Ethnographic Theory* 4 (2) 2014, 357.

38 FICINO, *l.m.* 58 – 59. A platóni égi és földi Aphrodité-tan keresztény platonikus értelmezései Botticelli mitologikus festményeire is hatottak, vö. a 18. lábjegyzetben említett tanulmányok, valamint ÚJVÁRI Edit: Botticelli Venusai – ikonográfiai és ikonikai konnotációk. In Kiss Attila, PÉTER Róbert, MATUSKA Ágnes (szerk. /eds) 2022. *Írások Szőnyi György Endre tiszteletére / Writings in Honour of György Endre Szőnyi*. Szeged: SZTE BTK Angol-Amerikai Intézet / University of Szeged, Institute of English and American Studies, 2022. 971–992.

39 Pócs Dániel, *Giovanni Battista Naldini, Három Grácia Ámorral. Egy firenzei manierista, Botticelli Raffaello és Borghini nyomában = A Szépművészeti Múzeum közleményei*, TÁTRA Vilmos szerk., Budapest, 1998, 196.

40 DEMPSEY, Charles, *Botticelli's Three Graces*. = *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 34. 1971, 327.

révén Botticelli megalkotta a báj, a kellem és a harmónia mitológiai megtestesítőinek egyik legkiemelkedőbb képzőművészeti ábrázolását. A *Tavaszi* című kompozíciójában – a Medici-kör humanistáinak útmutatásai nyomán – egyedi, kimagasló művészi színvonalon alkotta meg a Gráciákat is magában foglaló allegorikus festményét, melyen a három női figurát Venus, a szerelem és a tavasz, az április úrnője, valamint Mercurius, a május hónap istensége fogja közre.⁴¹ Az intermediális kölcsönhatás a Gráciák témája esetében többszörösen érvényesült, a képi megjelenítés követte a szöveghagyományt, ugyanakkor a vizuális ábrázolások hatottak az újabb, allegorikus konnotatív tartalmak megfogalmazására.

Irodalom

- ALBERTI, Leon Battista, *A festészetről* (1436), ford. HAJNÓCZI Gábor, Budapest: Balassi Kiadó, 1997.
- APULEIUS, Lucius, *Az aranyzsamár*, ford. RÉVAY József, Budapest: Európa Kiadó, 2002.
- ARISZTOTELÉSZ, *Nikomakhoszi Etika*, ford. SZABÓ Miklós, Budapest: Európa Kiadó, 1997.
- BARBIER, Frédéric – BERTHO-LAVENIR, Catherine, *A média története. Diderot-tól az internetig*, ford. BALÁZS Péter. Budapest: Osiris Kiadó, 2004.
- BENYOVSZKY Krisztián, Médiumok, művészetek, elméletek, *Partitúra*, 2020/2., 3–8.
- DÁNÉL Mónika – SÁNDOR Katalin, Intermedialitás. = *Média- és kultúratudomány: kézikönyv*, szerk. KRISCSFALUSI Beatrix et al. Budapest: Ráció Kiadó, 2018, 283–287.
- DEMPSEY, Charles, Botticelli's Three Graces. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 34 (1971), pp. 326–330. The Warburg Institute Stable. <https://www.jstor.org/stable/751030> [Letöltés dátuma: 2023.11.05.]
- DONALD, Merlin, *Az emberi gondolkodás eredete*, ford. KÁRPÁTI Eszter, Budapest: Osiris Kiadó, 2001.
- FICINO, Marsilio, *A szerelemről: kommentár Platón A lakoma című művéhez*, ford. IMREGH Monika, Budapest: Arcticus, 2001.
- GOMBRICH, Ernst, *Botticelli's mythologies: A study in the neoplatonic symbolism of his circle*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 8. 1945, 7–60.
- HÉSZIODOSZ, *Istenek születése, Munkák és napok*, ford. TRENCSENYI-WALDAPFEL Imre, Budapest: Magyar Helikon, 1976.
- HOLBERTON, Paul, Classicism and invention: Botticelli's mythologies in our time and their time = ELAM, Ana, DEBENEDETTI, Caroline, eds., *Botticelli Past and Present*. London: UCL Press. 2019, 53–72. <https://doi.org/10.14324/111.9781787354593> [Letöltés dátuma: 2024.03.20.]
- HUIZINGA, Johan, *A középkor alkonya*, ford. SZERB Antal, Budapest: Európa Könyvkiadó, 1979.
- IRMSCHER, Johannes, *Antik lexikon*, ford. BELLUS Ibolya, Budapest: Corvina Kiadó, 1993.
- GUILLORY, John, *A médiafogalom eredete*, ford. BERZE András, NAGY Ambrus és SZVETNIK Péter, *Apertura*, 2012, tavasz, <https://www.apertura.hu/2012/tavasz/guillory-a-mediafogalom-eredete/> [Letöltés dátuma: 2023.10.12.]
- KERÉNYI Károly, *Görög mitológia*, Budapest: Gondolat Kiadó, 1977.
- KÖVECSES Zoltán, *A metafora. Bevezetés a kognitív metaforaelméletbe*, Budapest: Typotex, 2005.
- MAROSI Ernő, *Művészettörténet – az emlékezés tudománya?* (Lexikon – allegória) Mindentudás Egyeteme, 2002. <https://mindentudas.hu/eloadasok/tudomanyteruletek/bolcsezzettudomany/145-muveszeti-es-muvelodestorteneti-tudomanyok/6043-muveszettoertenet-az-emlekezes-tudomanya.html> [Letöltés dátuma: 2024.03.20.]
- MITCHELL W. J. Thomas, *A képek politikája* (Ikonológia és műértelmezés, 13.), ford. DRAGON Zoltán – HORVÁTH Gyönyvér – LÁSZLÓ Szusza – MILIÁN Orsolya – OROSZLÁN Anikó – SZÉCSÉNYI Endre – TÓTH Zsófia Anna – ZÁMBÓNÉ KOCIC Larisa, Szeged: JATEPress. 2008.
- MORIARTY, Sandra, *Vizuális szemiotika – elmélet = Vizuális kommunikáció*, szerk. BLÁSKÓ Ágnes – MARGITHÁZI Beja, Budapest: Typotex Kiadó, 2010, 85–107.

41 Dempseyre hivatkozik: Pócs *l.m.*, 198.

- MORRIS, Charles W., *Foundations of the Theory of Signs*. International Encyclopedia of Unified Sciences 1(2). Chicago: University of Chicago Press, 1938.
- MORRIS, Charles W., *A jelemélet megalapozása*, ford. FEHÉR Márta = *A jel tudománya/Szemiotika*, szerk. HORÁNYI Özséb, SZÉPE György, Budapest: General Press, 2005, 39–71.
- PAUSZANIASZ, *Görögország leírása*, ford. MURAKÖZY Gyula, Budapest: Pallas Stúdió, 2000.
- Plutarch's Moralia*. Volume X, transl. Harold North Fowler, Cambridge: Harvard University Press; London: W. Heinemann LTD, 1927. https://archive.org/details/plutarchs-moralia10plut_0/page/n5/mode/2up [Letöltés dátuma: 2024.06.20.]
- PÓCS Dániel, Giovanni Battista Naldini: *Három Grácia Ámorral. Egy firenzei manierista, Botticelli Raffaello és Borghini nyomában*. In TÁTRAI Vilmos (szerk.) *A Szépművészeti Múzeum közleményei*. Budapest: Szépművészeti Múzeum, 1998, 181–198. <https://www.szepmuveszeti.hu/mutargyak/a-harom-gracia/> [Letöltés dátuma: 2024.06.25.]
- SEBEOK, Thomas A., *A művészet előzményei*, ford. PLÉH Csaba, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1983.
- SENECA, A jótéteményekről = *Seneca prózai művei I–II.*, ford. BOLLÓK János, TAKÁCS László, Budapest: Szentár Kiadó, 2004, II., 307–499.
- SEZNEC, Jean, *The survival of the pagan gods: the mythological tradition and its place in Renaissance humanism and art*. New York: Panteon Books, 1961.
- SZABÓ Etelka, Egy allegória alakváltozásai, *Argumentum*, 3, Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 2007, 85–103. <https://epa.oszk.hu/00700/00791/00003/pdf/szaboe.pdf> [Letöltés dátuma: 2024.06.25.]
- SZÍVÓS Mihály, 2012. *A jeltől a kódig. Rendszeres szemiotika*, Budapest: Loisir Kiadó.
- ÚJVÁRI Edit, *Botticelli Venusai – ikonográfiai és ikonikai konnotációk* = KISS Attila, PÉTER Róbert, MATUSKA Ágnes szerk., *Írások Szőnyi György Endre tiszteletére / Writings in Honour of György Endre Szőnyi*. Szeged: SZTE BTK Angol-Amerikai Intézet / University of Szeged, Institute of English and American Studies, 2002, 971–992.
- VAN LEEUWEN, Theo, *Szemiotika és ikonográfia*, ford. DANCZI Csaba = *Szavak, képek, jelentés*, szerk., BODOR Péter, Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2013. 297–328.
- VASARI, Giorgio, *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete*, ford. ZSÁMBOKI Zoltán, Budapest: Magyar Helikon, 1978.
- VIDAL, Denis, *The three Graces, or the allegory of the gift. A contribution to the history of an idea in anthropology*. Transl. Eléonore RIMBAULT. *Hau: Journal of Ethnographic Theory* 4 (2)1991: 339–368. <https://www.journals.uchicago.edu/doi/full/10.14318/hau4.2.024> [Letöltés dátuma: 2023.11.05.]
- WARBURG, Aby, Sandro Botticelli két festménye: A *Venus születése* és a *Tavaszi* = *Aby Warburg válogatott tanulmányai*, ford. ADAMIK Lajos, HAJNÓCZY Gábor, SZÉPHELYI F. György, Budapest: Balassi Kiadó, Magyar Képzőművészeti Főiskola, 1995, 7–63.

Image and text interactions: the intermedial and inter-iconic relations of the Gracia figures

Abstract. The study focuses on the figures of Graces in Greco-Roman mythology and their allegorical interpretations. By examining the evolution of the Graces in terms of both text and iconography, from ancient times through the early modern period, one can identify several cases of intermedial interactions. Botticelli's mythological paintings, including his depictions of the Graces, serve as excellent examples of the shift in medium, the functional distinctions between various signs, and the overlapping aspects found in these different forms of communication.

Keywords: the three Graces, intermediality, allegory, sign relation

Újvári Edit PhD
Szegedi Tudományegyetem, JGYPK
6725 Szeged, Boldogasszony sgt. 6.
ujvari.edit@szte.hu

Az illusztrált mű és illusztrációjának szemiotikai vizsgálata

Kibédi Varga Áron illusztrációs szemiotikai tanulmányának apropóján

Absztrakt. A tanulmány első része egyrészt ismerteti Kibédi Varga Áron illusztrációs szemiotikai tanulmányának koncepcióját, mely a morrisi szemiotika alapvetéseiből kiindulva, morfológiai, szintaktikai és szemantikai jelentéshordozók szintjeit elkülönítve értelmezi *A kis herceg* szövegének és illusztrációsorozatainak jelviszonyait, másrészt e koncepciót a rendszeres szemiotika perspektívájába állítva mutat rá az elmélet néhány kérdéses pontjára. A második részben Szívós Mihály *A jeltől a kódig* című kötetének fogalom- és szemléletrendszerére alapozva tesz kísérletet az illusztrált mű és illusztrációja mint két, egymással jelviszonyban álló médium szemiotikai dimenzióinak leírására.

Bevezetés

A nemzetközi szöveg-kép elméleti kutatások egyik vezető teoretikusa, Kibédi Varga Áron már 1996-ban foglalkozott az illusztráció szemiotikai nézőpontból történő leírásával, fókuszba állítva Antoine de Saint-Exupéry *A kis herceg* című művét és a mű szerzőjétől származó illusztrációsorozatot.¹ E szemiotikai-műfajelméleti nézőpontot azután nemcsak egy előadás keretében legitimálta, de egy több kiadásban megjelent tanulmányban is.² A jelen írás, miközben a Kibédi-modellt egyrészt az értelmezés origójának tekinti, az epikus művek és illusztrációsorozataik viszonyára vonatkozó aspektusait kritika tárgyává is teszi. Szívós Mihály rendszeres szemiotikájának fogalom- és szemléletrendszerére támaszkodva kísérel meg az illusztrációs szemiotika kérdéseinek újraperspektiválását.

Kibédi Varga Áron illusztrációs szemiotikai modelljéről

Kibédi Varga Áron tanulmányának definitív bevezetője az illusztrációt úgy közelíti meg, mint amely a szöveget „vizualizálja, ülteti át a képek világába. (...) „Függő viszony áll fenn a két médium között: (...) a kép függ a szövegtől. (...) Ennek a függő viszonynak vannak bizonyos következményei: (...) a szöveget ki lehet adni a

1 KIBÉDI Varga Áron, *Szöveg és illusztráció. A kis herceg*. Szemiotikai textológiai konferencia, Szeged, 1996. április 1.

2 KIBÉDI Varga Áron, *Szöveg és illusztráció. A kis herceg = Szemiotikai szövegtan*, 11., szerk. PETŐFI S. János – BÉKÉSI Imre – VASS László, Szeged: JGYTF Kiadó, 1998, 207–215. és KIBÉDI Varga Áron, *Szöveg és illusztráció. A „Kis Herceg” ürügyén = Uő, Szavak, világok: Esszék, tanulmányok*, szerk. CSORDÁS Dávid, Pécs: Jelenkor, 1998, 152–160. A továbbiakban hivatkozott oldalszámok ez utóbbi kiadásra vonatkoznak.

kísérő képek nélkül, a képek tartalma viszont érthetetlen, ha legalábbis egy melléírt, hozzáfűggesztett címen keresztül nem történik visszautalás a szövegre. Kölcsönösségről, szemantikai egymásrautaltságról – mint például az emblémák esetében – itt nem beszélhetünk.³ A Kibédi-modell morfológia – szintaktika – szemantika hármására épülő rendje tehát azon az alapelven nyugszik, hogy az irodalmi mű és illusztrációja esetében kölcsönösségről, szemantikai egymásra utaltságról nem beszélhetünk. A szerző az illusztrációelmélet nevezetes hasonlatával él, amikor az irodalmi mű és az illusztráció összetartozásának minőségét egy szövegmű és fordítása kapcsolatának minőségével állítja párhuzamba, és tekinti a párhuzamot érvényesnek annyiban, amennyiben tudatában vagyunk annak, hogy a transláció kétségtelen megvalósíthatósága ellenére, a pontosság mint olyan, az előbbi és az utóbbi esetben is, szükségszerűen megkérdőjelezhető. Azaz, folytatva a szerző gondolatmenetét, ahogyan a lexikális pontosság nem mindig egyeztethető össze a szemantikaival, a verbális csatornából a vizuális csatornába való „átültetés sem felelhet meg pontról pontra az eredetinek.”⁴ A jelen tanulmány terminológiájában fogalmazva, a vizuális jelcsatorna verbális (írott nyelvi) és vizuális jeleinek differenciái az elemző (jelhasználó és -értelmező) számára nem megkerülhetők.

Kibédi Varga Áron tanulmánya, mint azt *A Kis herceg ürügyén* alcím⁵ is jelzi, nem általában az irodalmi mű és illusztrációja jelviszonyait vizsgálja, még csak nem is általában az epikus művek és illusztrációik kapcsolatát, pontosabban szólva, nem általában egy konkrét irodalmi „műfaj” (tekintsük a szóban forgó szöveget akár regénynek, akár meseregénynek vagy filozófiai munkának stb.) és illusztrációi kölcsönviszonyát, hanem egy irodalmi műfaj és az ugyanazon szerzőtől származó illusztrációk, azaz önillusztrációk jelviszonyát. És bár a tanulmány a lírai és a drámai művekhez tartozó képek speciális eszközrendszeréről is lényeges megállapításokat tesz, szigorúan csak (a fentebb jelzett megszorításokkal) az epikai művek és illusztrációik szemiotikáját tárgyalja. Meg kell állapítanunk, hogy e kétszeres megszorítás szemiotikai értelemben (akár a szemantikai, akár a pragmatikai dimenzió viszonylatában) a modell érvényességi körének mérlegelését teszi szükségessé.

Ha a Kibédi-modell tágabb elméleti perspektívát feltételező megállapításainál, azaz epikus mű és illusztráció szemiotikájának kérdésénél maradunk, rá kell mutatnunk néhány pontatlanságra, mégpedig az illusztráció mint sajátos képi tényállás vonatkozásában. Az epikus művek illusztrációi ugyanis nem aposztrofálhatók evidensen képsorozatokként, azaz ekként történő azonosíthatóságuk érvényessége nyilvánvalóan korlátozott. Hiszen egy regényhez tartozhat például egyetlen egy vagy csak két-három, a szövegterjedelemhez képest csekély mennyiségű kép is, vagy olyan képek, amelyek közt (a grafikus koncepcióból következően) „szintagmatikus viszony” alig, vagy egyáltalán nem jön létre; például azért, mert az elhelyezésük a terjedelmes szövegműben elszórt, illetve referenciájuk (jelhordozóként a jeltárgyakkal kiépített viszonyuk hatóköre) a szövegmű egy-egy részletére terjed csak ki. De korlátozhatja a képsorozat-azonosítási koncepció érvényességét a

3 KIBÉDI Varga Áron, *I.m.*, 152.

4 *I.m.*, 153.

5 Tudniillik a második kiadás alcíme.

képi eszközrendszer, illetve a képi stílus is, mondjuk, abban az esetben, ha egy epikus műhöz több alkotó, más-más stílusú alkotását társítják.

A Kibédi-modell tágabb perspektívából megfogalmazott, a valóság, a képsorozat és a szövegmű közti relációkra vonatkozó kijelentésének az érvényességi köre is megfontolás tárgyát kell, hogy képezze. A szerző szerint „a képsorozat ugyanabban a viszonyban áll a szöveggel, mint a szöveg mondatsorozata a leírt valósággal: mindkettő egyszerre kapcsolódik bele egy paradigmikus és egy szintagmatikus tengelybe. Az egyedi kép úgy utal az adott szövegrészre, mint az a szövegrész a valóságra, és ugyanakkor úgy utal az előtte és utána levő képekre, mint ahogy az adott szövegrész kapcsolódik, a szövegkoherencia szabályai szerint, az azt megelőző és azt követő szövegrészekhez.”⁶ E megállapítás két szempontból is problematikus: egyrészt azért, mert egy szövegrésznek mint jelhordozónak a valóság egy darabjával mint jeltárggyal való viszonyát egybeesőnek tekinti egy kép vagy képsorozat mint jelhordozó és egy szövegrész mint jeltárgy viszonyával; másrészt azért, mert kizárja azt, hogy a képnek lehetnek olyan valóságra vonatkozó elemei (olyan referált jeltárgyai) is, amelyek csak a kép által idézettek (jelviszonyba vontak), azaz a kép is hozzátartozhat a paradigmikus tengelyhez. Annak bizonyítása tehát, hogy egy vizuális jelrendszer jelviszonyainak egy verbális jelrendszer jelviszonyai függvényében történő körülhatárolása, és így a szintaktikai viszonyok tisztázása problematikus, ma már nem kíván bizonyítást (ezt Louis Marint idézve Kibédi Varga Áron is jelzi), de mindemellett nem hagyható figyelmen kívül a modellnek abból adódó hiányossága, hogy az illusztrációként funkcionáló képsorozatot csak a szöveg relációjában tekinti utalónak, a „leírt” és a kép által is megjelenített valóság viszonylatában nem.

Kibédi Varga Áron a narratív irodalmi illusztráció jelentéshordozóit – mint erre utal is – a morrisi értelemben vett szemiotika⁷ alapján differenciálja, különbséget köztük ugyanakkor valójában nem a morrisi, pragmatikai dimenzióval is kibővülő szemiotika alapján tesz. Nem tárgyalja ugyanis a pragmatikai jelentésdimenzió jellemzőit, miközben a tanulmány morfológiai kérdései, hallgatólagosan mégiscsak (legalábbis részben) a pragmatika nézőpontjából (is) megfogalmazhatóak. Azaz, ha a rendszeres szemiotika alapján elfogadjuk, hogy a pragmatikai szint a jelhasználó és a morfémák viszonyát írja le, akkor *A kis herceg* illusztrációinak szemiotikai vizsgálata során a következő kérdéseket kellene feltennünk: Miért éppen azokat a morfémákat használta az alkotó, amelyeket reprezentálva látunk a könyvlelapon? Milyen következménnyel járnak a választásai? Továbbá – vonatkoztatva e szempontokat a tanulmány konkrét szöveghelyeire⁸ – Miért nem illusztrálta Exupéry a regény két fejezetét? Milyen az illusztrációk könyvtárgybeli elhelyezése, formátuma? Miben segíti az olvasót a felirat? Mi lehet a piros szín (mint kiválasztott vizuális morféma) használatának a szerepe a befogadói jelentésképzésben?

6 KIBÉDI Varga Áron, *I.m.*, 155.

7 MORRIS, C. W., *A jelelmélet megalapozása*, ford. FEHÉR Márta = *A jel tudománya*. vál. HORÁNYI Özséb – SZÉPE György, Budapest: General Press Kiadó, 1975, 39–73.

8 KIBÉDI Varga Áron, *I.m.*, 157–159.

Megjegyzendő, hogy *A kis herceg*-modell eklektikusságának áldozatul esik a morrisi szemiotikai triadikus rendje is (szintaktika – szemantika – pragmatika), hiszen a szerzői metapragmatika szintjén a dimenziók sorrendje felcserélődik.

Az illusztráció szintaxisát, mint ezt fentebb jeleztük, Kibédi Varga Áron tanulmánya a képsorozat szintaxisaként írja le, azaz „a külön-külön képek sorozaton belüli összefüggéseiként”⁹ mutatja be. Egyrészt megjegyzi, hogy egy képsorozatban egy kép „óhajt”, vágyat kelt a másik kép „felfedezésére”,¹⁰ és ez a narratív interpretáció alapja. Másrészt utal arra, hogy az illusztráció (ellentétben a képregénnyel) „soha sem adja vissza a szöveg teljes eseménysorát”, azaz „szaggatott”, ugyanakkor a képek változásakor a színek és a formák nem változnak önkényesen, tartalmazznak olyan vizuális elemet, amely az előző vagy a következő kép valamely elemére utal.¹¹ Nem tagadva az idézett megállapítások fontosságát, néhány pontosító kiegészítést kell megfogalmaznunk. Az illusztráció szintaxisának paramétereit nem korlátozhatjuk az eddig elmondottakra, mégpedig két okból nem. Egyrészt az értelmezés nem zárhatja ki az egyedi képként reprezentálódó illusztrációkat, ezek szintaxisát a képi tényálláson mint jelalakzatokon belül is kell/lehet vizsgálnunk. Másrészt „a jelalakzatok közötti viszonyok is, mint a szintaktikai környezet elemei befolyásolhatják az egyes jelek vagy ilyen alakzatok jelentését.”¹²

A jelhordozó jeltárgyra vonatkozása körülményeinek vizsgálata, mely az illusztráció mint kép esetében a külső valóság valamely részére és más jelhordozóra (tudniillik a szövegre) történő vonatkozást is jelent, elvezet a szemantikai szint tárgyalásának kérdéseire. Kibédi Varga Áron a modell harmadik, szemantikai dimenziójához a „kit és mit mutatnak az illusztrációk?” kérdését rendeli hozzá.¹³ Az ábrázoltak megnevezése mellett körvonalazza a regény jelentéshordozó elemeit, úgy mint a színhasználatot, a fej- és a testtartás figuráltságát. Itt tárgyalja a figurák közti relációk hiányával összefüggésbe hozható műfaji kérdéseket is.

Összefoglalva az eddigieket, arra a következtetésre juthatunk, hogy a továbbiakban a kutatásnak feladata lehet az illusztrációszemiotika kérdéseit újragondolni, a vizuális és a verbális médium jelviszonyait a peirce-i–morrisi értelemben vett szemiotika három dimenziója alapján tárgyalni. A továbbiakban a tanulmány ennek a perspektívának az érvényesítését kíséri meg néhány, alább jelzett szempontból.

Az illusztráció és az illusztrált mű leírása a három szemiotikai dimenzió alapján: definitív megközelítés

Elemzésünk tárgya nem pusztán egy képi tényállás, azaz nem egy vizuális jelhordozó, hanem verbális és vizuális jelalakzatokból (szintaktikai szempontból különféle jeltípusokból, jelpárokból, jelsorokból stb.) álló, művészi értékkel bíró strukturált jel-

9 KIBÉDI Varga Áron, *I.m.*, 159.

10 *Uo.*

11 *Uo.*

12 SZÍVÓS Mihály, *A jeltől a kódig: Rendszeres szemiotika*, Budapest: Loisir Kiadó, 2013, 463.

13 KIBÉDI VARGA Áron, *I.m.*, 160.

rendszerek együttese. Azaz nem az 'eredetéről' leválasztott illusztráció, hanem az ezzel együtt vizsgált illusztráció, tehát az illusztrált mű és illusztrációja. E verbális és vizuális jelek alkotta rendszerek ugyanis nemcsak saját struktúrájukon belül képeznek szemantikai szempontból különféle ikonikus, indexikus és szimbolikus jelviszonyokat, de egymás közt is, mégpedig elsősorban ikonikus, de emellett indexikus és szimbolikus jelviszonyokat is. Azaz az illusztrált irodalmi mű mint verbális médium az illusztráló képi művel mint vizuális médiummal áll, szintaktikai szempontból akár a jelviszonyok minden típusát kihasználó, összetett kapcsolatban. Ez pedig azt jelenti, hogy miközben a kétféle közegben vagy jeltérben az egyes médiumokra sajátosan jellemző körülmények között jelfolyamatok zajlanak, azon közben, ezzel párhuzamosan, megvalósul tehát a jelviszonyok médiumok közti mozgása is.

Mivel a verbális jelek az illusztráció és az illusztrált szövegmű materiális hordozójában, azaz egy látható és tapintható térben¹⁴, a nyomtatott könyvben, a látás számára válnak elérhetővé, épp úgy, ahogyan az illusztráció mint kép jelhordozói is, ezért a jelviszonyok mindegyike vizuális jelcsatornában jön létre, jelcsatorna-váltás nélküli médiumközi mozgással¹⁵. Másképpen fogalmazva, ebben az intermediális kapcsolatban nincs interikonicitás (illetve interindexikalitás és interszimbolicitás), mert a forrás és a célmédium ugyanahhoz (az antropológiai értelemben vizuális-ként meghatározható) jelcsatornához tartozik.

Ez a tény a szöveg-, kép- és ezen belül az illusztrációelméleti kutatások szempontjából külön is hangsúlyozandó, hiszen válaszként szolgálhat olyan gyakran feltett kérdésekre, mint: Miben áll az illusztráció *differentia specifica*-ja? Illusztrációnak tekinthető-e a könyvtárgytól függetlenített kép?

A jelviszonyra vonatkozó szemiotikai alapvetés ugyanis kimondja, hogy jellé valami akkor válik, ha jelviszonyba kerül, és csak e viszony keretében tehet szert jelentésre.¹⁶ Azaz, ha az illusztrációt kiemeljük az illusztrált irodalmi művel mint referált jelrendszerrel való viszonyából, vagyis megszüntetjük az addig fennálló jelviszonyt, akkor az illusztráció mint jelhordozó elveszíti a tárgyát, dezemantizált jellé, szimulákrummá válik. Szemantikai értelemben pusztá képpé. És mivel „egy viszonyban elsősorban az fontos számunkra, amit a jelek jeleznek és nem ők maguk dologi mivoltukban”¹⁷, következésképp az intermedialitás megszüntetése éppen a kép dologi voltára irányítja a figyelmet. A kép szemlélőjének a „tova mozgó jelértel-

14 A jeltér és a könyvtárgy mint materiális hordozó szemiotikai jellemzőiről a könyvborító viszonylatában lásd bővebben BENYOVSZKY Krisztián, *Beborítják a jelek: A könyvborító mint sajátos jeltér*, Partitúra, 2022/1., 51–66.

15 Definíciónkban Szívós Mihály 2022-ben megjelent kötete koncepcióját vesszük alapul. Eszerint nem tekinthetjük tehát az irodalmi mű és illusztrációja jelviszonyát interikonikusnak, mivel az interikonicitás „alap esetben jelcsatornaváltó interikonicitás” és elhatárolandó „az olyan intermedialitástól, amelyben nincs jelcsatorna váltás”. (...) Az ikonikus jelviszony úgy helyettesíthető egy másik jelviszonnyal a másik jelcsatornában, ha az egyik fiziológiai sajátosságainak megfelelő ikonicitást leképezik egy másik ilyen csatorna fiziológiai sajátosságainak megfelelően”. Szívós Mihály, *Jelterek, A jeltérelmélet alapjai és a jelértelmezés módszertana*, Budapest: Szívós M., 2022, 110.

16 Szívós Mihály, *A jeltől a kódig*, 108–110.

17 *I.m.*, 110.

mezőnek”¹⁸ lehetősége van az új jeltérben új jelviszonyok kialakítására, de ezeknek a jelviszonyoknak nem a vizuális jelcsatornában közvetítődő irodalmi mű, illetve ennek elemei képezik a jeltárgyát, illetve jeltárgyait. Szemantikai értelemben ez akkor is igaz, ha a szövegmű és a képi alkotás a pragmatikai dimenzióban, bár közvetett módon, de összekapcsolódhat, mégpedig úgy, hogy a kép jeltárgyául a szövegmű előzetes ismeretéből adódó (materiálisan nem reprezentálódó) gondolat szolgál. Azaz a reszemanatizációra csak akkor van lehetőség, ha a jeltárgy előismeretre épül, vagy egy konkrét vagy egy kulturálisan reprezentáns szöveg/történet ismeretére. Ennek híján szemiotikai értelemben a kép nem felel meg az illusztráció műfaji kritériumainak, hiszen a képi kódok közül mindazok, amelyek a szövegműre mint jeltárgyra tett különféle utalásokat foglalják magukba, ebben az esetben feljethetetlenek lesznek, az értelemadás gátjaivá válnak.

Tekintettel arra, hogy egy illusztráció befogadásának szemiotikai eseménye alapulhat akusztikus és vizuális jelek kapcsolatán is (például olvasni nem tudó kisgyermekes esetében), az illusztráció jelelméleti meghatározása erre a speciális, ugyanakkor pragmatikus szempontból nem elhanyagolható alternatívára is tekintettel kell legyen.¹⁹

A hangzó szó és a látható kép együttes jelenléte esetén eltérő jelcsatornával rendelkező egyjelcsatornás médiumok között létesül interikonicitás. Az ikonikus jelviszony a jelcsatorna mellett médiumot is vált, mert mind a forrásmédium (akusztikus közeg), mind a célmédium (látható képek) össze van forrva egy-egy különböző jelcsatornával, azaz az akusztikussal és a vizuálissal. Az ikonicitás formája tehát nem lesz ugyanaz a célmédiumban, mint amilyen a forrásmédiumban volt²⁰. Ebben az esetben tehát médiumváltó, azaz intermediális interikonicitásról van szó.

Szintaktikai dimenzió

Az illusztráció (és az illusztrált irodalmi mű) szemiotikai elemzése a rendszeres szemiotika fogalom- és szemléletrendszerét alapul véve a következő elv érvényesítését jelenti. „A szemiotika három ágának a szintaktikával kezdődő, a szemantikával folytatódó és a pragmatikával záruló tárgyalása annak a sorrendnek is megfelel, amely a szemiotikai elemzés egyik legfontosabb módja. Eszerint az elemző először számbeveszi a jelalakzatokat, azok jeleit és egymáshoz való viszonyait, azután tisztázza a szemantika eszközeivel az alapjelentésüket, hogy mit jelölnek, majd végül a pragmatika keretében megállapítja konkrét jelentésüket, egy adott kontextusban való értelmüket.”²¹ E meghatározásból kiindulva a továbbiakban a három szemiotikai dimenzióhoz kapcsolódó jelértelmezői feladat fő szempontjait vázlatos formában körvonalazzuk.

18 *I.m.*, 178.

19 A jelen tanulmány a továbbiakban az írott szöveg és illusztrációja jelviszonyaival foglalkozik.

20 Vö. Szívós Mihály, *A jeltől a kódig*, 111.

21 *I.m.*, 139.

Az illusztrált mű és illusztrációja szintaktikai elemzésének feladata a nyelvi és a képi médium vizuális jelei egymáshoz való viszonyának leírására, az egybekapcsolódó jelek alkotta jelpárok, jelhármak, jelsorok stb. képezte jelalakzatok feltérképezése, vizsgálata. Azaz egyrészt olyan jelek számbavétele, melyek vagy az egyik, vagy a másik médiumhoz tartoznak, másrészt olyan, a médiumok közt megképződő jelek és jelalakzatoké, melyek jelhordozója az egyik, jeltárgya a másik médiumhoz tartozik. (A médiumközi kapcsolatokat kiépítő jelek, illetve viszonyaik feltérképezésének sikeressége a pragmatikai dimenzióhoz kapcsolódó értelmezői tevékenység eredményességének a záloga.) Vizsgálandók továbbá a jelek a hierarchikusság szempontjából, például abban a tekintetben, hogy az egyik médium struktúrája mint a másik médium szempontjából „külső hierarchikus struktúra” hogyan jelenítődik meg az előbbiben, illetve a jelhordozók összetettsége szerint is, melyre különösen a hosszabb terjedelmű, összetett struktúrájú szövegek és a több egyedi kép alkotta képsorozatok vizsgálata során lehet szükség.

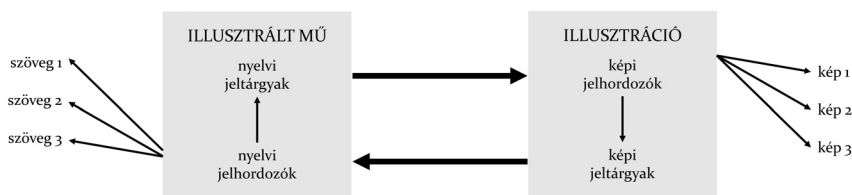
Megjegyzendő, hogy az illusztrált művek és illusztrációik szintaktikai elemzése során külön hangsúlyt kell fektetni a gondolat – szövegelem – képelem típusú jelhármak vizsgálatára, mivel ezek szerepe feltételezhetően a két médium jelviszonyainak kialakításában meghatározó lesz.

Szemantikai dimenzió

Amint az illusztráció és az illusztrált mű szintaktikai dimenziójának vizsgálata során, úgy a szemantikai vizsgálat során is azonosítani kell az egyes médiumokon belüli és a két médiumot összekapcsoló jeleket. Az előbbi dimenzió esetében a jelviszonyokat, a szemantikai dimenzió esetében pedig a jeltárgy és a jelhordozó kapcsolatát, ennek fajtáit és a kapcsolatból fakadó jelentést kell feltárni. Másképpen fogalmazva – fel kell tenni azt a kérdést, hogy „mi és hogyan vonatkozik a jeltárgyra”, továbbá, ami a műalkotások mint sajátos szerveződésű jelrendszerek együttes vizsgálata esetében kiemelten fontos –, hogy „hogyan viszonyul egy mentális kép a vonatkoztatotthoz”.²² A mentális kép (gondolat, idea) nyelvi és képi reprezentálódási módjainak – szemantikai jel fajtáinak: index, ikon, szimbólum – leírása kulcsfontosságú a jelentésmező feltérképezése szempontjából (1. ábra), különösen azoknak a jeleknek (jelalakzatoknak) az esetében, amelyeknél a jelhordozó a vizuális médiumhoz tartozik, miközben a jeltárgy a verbális médiumhoz és fordítva (jelalakzatok esetén e két irány az alakzat alkotóelemeire nézve variálódhat is) (2. ábra).

²² Szívós Mihály, *A jeltől a kódig*, 183.

1. ábra: Az illusztrált mű és illusztrációja szemantikai jelfajtái



2. ábra: Az illusztrált mű és illusztrációjának jelviszonyai



48

Illusztrált mű és illusztrációja szemiozálásában a komplexitás persze nemcsak mediális vonatkozásban, de a „szintaktikai alakzatok jelentésalakító hatása” módjait illetően is jellemző, hiszen például „az indexekből vagy szimbólumokból álló, egynemű jelalakzat egésze” lehet ikonikus, „ellentétben az alakzat egyes jeleinek jellegével”.²³

Megjegyzendő, hogy a két médium immanens jellemzőiből eredően a szövegű jelei közt valószínűleg gyakrabban tár fel a mindenkor elemző szimbolikus jelfajtákat, mint az illusztráció esetében, ahol inkább az ikonikus jelfajták dominanciája várható (ezt a hierarchikusságot az 1. ábrán a jelfajták sorrendjének kialakításával jeleztük).

Az alábbi táblázat – a teljesség igénye nélkül – rendszerezi és példázza az illusztrált mű és illusztrációja szemantikai jelfajtáit (1. táblázat).

²³ *I.m.*, 185.

1. táblázat: Médiumokhoz kötött és médiumokat összekapcsoló jelfajták

Médiumok közötti és médiumokat összekapcsoló jelfajták			
		irodalmi mű	illusztráció
médiumon belül	index	deiktikus elemek mutatószók, pl. itt, úgy, ma stb.	tárgyi valóságot beépítő képelem (pl. tükör, textildarab, vágat a papíron) nonfiguratív elemek, színfoltok, melyek a valóság kvázi leképezésének tetszenek
	ikon	képszerű nyelvi ikonicitás diagrammatikus vagy strukturális nyelvi ikonicitás metaforikus nyelvi ikonicitás hangutánczószók többes szám ikonicitása	a valóság látványelemeivel látványbeli vagy szerkezeti hasonlóságot mutató képelemek, pl. perspektíva leképezése
	szimbólum	a betűsorhoz és a verbális jelalakzatokhoz tradicionálisan rendelt jelentés a verbális jelalakzatokhoz aktuálisan rendelt jelentés	általánosan ismert, tradicionális hozzárendelésen alapuló képi szimbólumok csak az adott műre jellemző hozzárendelés
		illusztrált mű és illusztrációja	
médiumok között	index	az illusztrációra „kiutaló” szövegelem (pl. „íme, így néz ki a”) a szövegben elhelyezett ikonszerű képelem, mely helyettesít egy fogalmat, rajzos formában a helyébe lép az illusztrációba applikált szövegelemek	
	ikon	diagrammatikus ikonok nyelvi jelhordozóval és képi jeltárggyal diagrammatikus ikonok kép jelhordozóval és nyelvi jeltárggyal pl. a mentális képpel mint jeltárggyal metaforikus jelviszonyt alkotó kép képi és nyelvi jelhordozói pl. mise en abyme a szövegműben és a képi műben	
	szimbólum	olyan általános képi vagy nyelvi jelhordozó, melynek nincs egyértelmű indexikus vagy ikonikus jeltárgya a másik médiumban, de valamilyen hozzárendelési szabály (értelmezői eljárás) mégis rámutathat a létezésére pl. absztrakt elemek a képen (pl. a kép felső szegmensében nyelvi jeltárgy nélküli puszta jelhordozóknak tetsző vonalak, „elrongyolódó” ég-ábrázolás), melyek valamiképp mégis referálnak a szövegegész jelentésére pl. szokatlan képi kontextusba helyezett általános szimbólum (pl. nap-ábrázolás a kép felső szegmense helyett egy szereplő ruházatán)	

Pragmatikai dimenzió

A szemantikai elemzés grammatikai dimenziójában az olvasó-néző mint jelhasználó és a nyelvi, illetve képi jelhordozóból és jelekből álló szövegmű és illusztrációja mint jel(rendszer)ek közti viszonyt vizsgáljuk. Azt követjük nyomon, hogy „a jelértelmezőre ható külső és belső tényezők milyen jelentős mértékben befolyásolják az értelmezés, vagyis a jelentésképződés folyamatát”²⁴. Ez mindenekelőtt a jelhasználó, -alkotó, -értelmező szemléletformálódása lehetséges módjainak a „jóslását” kívánja meg, azaz annak feltételes körülhatárolását, hogy az olvasó-néző valószínűsíthetően milyen tárgykörben mozgósít előismereteket – Morris szóhasználatával élve –, előzetes, megszilárdult tudást.²⁵ Ennek felébresztésével ugyanis a jelhasználó a szövegmű és az illusztráció (illetve ezek együtt hatása) jelentésére és értelmére nyitottá válik, irányukba „várakozóvá”.

Morris a jelhasználók biológiai meghatározottságából kiindulva magyarázza a „jelek közvetítette válaszreakciók”²⁶ pragmatikai szerepét. „Amilyen mértékben valami várt helyzet a várakozásnak megfelelően teljeseedik be, olyan mértékben válik a jel konfirmálttá. A várakozások általában csak részlegesen nyernek megerősítést; emellett azonban különböző fokú közvetett igazolódások lehetségesek.”²⁷ Úgy véljük, az irodalmi mű és illusztrációja, azaz a verbális és a vizuális jelalakzatok oszcillatív egymásra vonatkoztatási folyamatában résztvevő olvasó-néző értelmezési folyamatait a morrisi értelemben vett „várakozás” uralja, és elindítja lépésről lépésre azt a szemiotikai folyamatot, mely a jelviszonyok kialakításán alapul és a jelkövetkeztetésekig vezet. Mindez, Szívós Mihály irodalmi művek jelviszonyainak (illetve ezek kutatásáról) szóló koncepcióját²⁸ alapul véve, a következőt jelenti: Az olvasó-néző jelek után kutat, feltételezi, hogy az író és az illusztrátor (illetve a könyv alkotói) bizonyos szöveg- és képelemeket (melyeket ráadásul egyazon jeltérben, egy könyvlapon helyeztek el) jelhordozóként formál meg. Az olvasás-nézés során a jelhordozók jelviszonyokba kerülnek, a jelalkotóvá és -értelmezővé előlépő jelhasználó feladata ezek azonosítása: megtalálása, jelalakzatokba rendezése, típusaik érzékelése, különös tekintettel a médiumok közt kiépülő jelviszonyokra, a teljes jelentés felfejtéséig.

Az illusztrált mű és illusztrációja mint szemiotikai szempontból különösen komplexnek tekinthető jelrendszer, éppen összetettsége okán tehető felelőssé a pragmatikai dimenzióhoz kapcsolódó műveletek eredményességének „hullámzó” jellegéért. Ez a jellemző abból adódik, hogy a jelértelmező folyton változó szemlélete és mindig alakulóban levő előismerete alapvetően határozza meg az általa megképzett jelek (jelviszonyba állított jeltárgyak és jelhordozók viszonyának) tartósságát. „Néha elég egy pillanat, hogy az ember ugyanazt a dolgot valamilyen más

²⁴ *I.m.*, 335.

²⁵ *I.m.*, 358.

²⁶ *I.m.*, 358.

²⁷ MORRIS, *A jelelmélet megalapozása*, 63.

²⁸ SZÍVÓS, *A jeltől a kódig*, 404.

jelviszonyba helyezze bele, azaz ugyanazt a dolgot valami más jelének lássa.”²⁹ A két médium indexikus és ikonikus jelei (jelhordozói) közti hasonlóság észrevételeinek heuréka pillanataival veszi kezdetét az értelmezés, majd a rendezés során, amikor jelpárok, jelhármak, jelsorok tűnnek elő, a felhasználó egyes jelviszonyokat fel is számolhat, másokat további viszonyokkal egészíthet ki. Célzott kérdéseket tehet fel önmagának, a korábbi viszonyba állításokat megerősítheti vagy kizárhatja, haladva az egyre kevésbé hasonlóságon alapuló (diagrammatikus), majd egyre inkább a befogadói kódolásra épülő szimbolikus jelfajták felfedezése felé.³⁰ Ez egyúttal azt is jelenti, hogy az illusztráció és az illusztrált mű jelviszonyba állításának oszcillatív jellege miatt valószínűsíthető a pragmatikai dimenzió eleinte erős denotatív jellegének gyengülése, és ezzel együtt konnotatív jellegének felerősödése. A műalkotások mint komplex jelrendszerek szemiotikai értelmezésének pragmatikai dimenziójában „kiszélesedik” a jelentés³¹, a jelentésárnyalatok gazdagsága a jelértelmezőre immerzív hatást gyakorolhat.

Irodalom

- BENYOVSZKY Krisztián, *Beborítják a jelek. A könyvborító mint sajátos jeltér*, Partitúra, 2022/1., 51–66.
- KIBÉDI VARGA Áron, *Szöveg és illusztráció. A kis herceg = Szemiotikai szövegtan, 11.*, szerk. PETŐFI S. János – BÉKÉSI Imre – VASS László, Szeged: JGYTF Kiadó, 1998, 207–215.
- KIBÉDI VARGA Áron, *Szöveg és illusztráció. A „Kis Herceg ürügyén” = Uő, Szavak, világok: Esszék, tanulmányok*, szerk. CSORDÁS Dávid, Pécs: Jelenkor, 1998, 152–170.
- MORRIS, C. W., *A jelelmélet megalapozása*, ford. FEHÉR Márta = *A jel tudománya*. vál. HORÁNYI Özséb – SZÉPE György, Budapest: General Press Kiadó, 1975, 39–73.
- SZÍVÓS Mihály, *A jeltől a kódig: Rendszeres szemiotika*, Budapest: Loisir Kiadó, 2013.
- SZÍVÓS Mihály, *Jelterek: A jeltérelmélet alapjai és a jelértelmezés módszertana*, Budapest: Szívós M., 2022.
- VARGA Emőke, *Az illusztráció a teóriában, a kritikában, az oktatásban*, Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2012.

²⁹ *I.m.*, 127.

³⁰ A folyamatnak a művészetelméleti hermeneutika nézőpontrendszeréből történő leírását – a megfelelések, a spáciumok, az entrópiák szinte fogalmának bevezetésével – lásd VARGA Emőke, *Az illusztráció a teóriában, a kritikában, az oktatásban*, Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2012, 35–42.

³¹ SZÍVÓS, *A jeltől a kódig*, 430.

**A semiotic analysis of the illustrated work and its illustration.
On the occasion of Áron Kibédi Varga's study on the semiotics of illustration**

Abstract. The first part of the paper presents the concept of Áron Kibédi Varga's semiotic study of illustration, which, starting from the basic principles of Morrisian semiotics, interprets the sign relations of the text and illustration series of *The Little Prince* by separating the levels of morphological, syntactic and semantic meaning carriers, and on the other hand, it points out some questionable points of the theory by placing this concept in the perspective of systematic semiotics. In the second part, based on the conceptual and theoretical framework of Mihály Szívós' *From the Sign to the Code*, he attempts to describe the semiotic dimensions of the illustrated work and its illustration as two media that are in a sign-relation with each other.

Keywords: literary work, illustration, medium, syntactic-semantic-pragmatic dimension

Varga Emőke
Szegedi Tudományegyetem
v.emo21@gmail.com

Az iskolai szemléltetés a „rész az egész helyett” típusú ikonicitással az intermedialitás kontextusában

Absztrakt. Oktatásszemiotikai tanulmányukban a szerzők arra törekednek, hogy az általános iskolai történelemtanítás egyik bevált szemléltetési formáját a szemiotika eszköztárát felhasználva értelmezzék és erre támaszkodva továbbfejlesszék. A „rész az egész helyett” szemléltetési formát alkalmazva a tanár a történelem órát olyan szemléltető anyag felmutatásával kezdi, amely könnyen jelképpé fejleszthető az órai anyag egészét tekintve. A szemléltető anyag rész jelképjellegét tudatosan kihasználva hatékonyabban lehet fenntartani a tanulók érdeklődését. Ezen túlmenően a többi szemléltető anyagnak a használt jelkép körüli elrendezése és azzal való szerves összeépítése segítheti a történelmi esemény vagy folyamat tanulói megértését. A jelképül kiválasztott szemléltető anyag így kialakuló centrális szerepe a tananyag óravégi összefoglalását is mélyebben megalapozza. A „rész az egész helyett” szemléltetési forma illetően alkalmazása az eddig megtartott iskolai órák gyakorlatának elemzésén alapul. Tekintettel arra, hogy a téma a magyar nyelvű szakirodalomban még szokatlan, a szerzők a szövegben kiemeléssel külön jelezték azokat a kulcsfontosságú szemiotikai mozzanatokat, amelyek e szemléltetési formának a továbbfejlesztését megalapozták.

Bevezetés

Tanulmányunk elsődleges célja az általános iskolai oktatás keretében kialakítható szemléltetés egyik sajátos formájának szemiotikai vizsgálata. A szemléltetésnek ez a formája régóta ismert, és így nem ez az újdonság, hanem a szemiotikai értelmezése és az ennek alapján való átalakítása és továbbfejlesztése. A kutatás e fázisában még elsősorban azzal foglalkozunk, hogyan hasznosítható ez a forma az általános iskolai történelemoktatásban. Ezért annak a mérvadó didaktikai szakirodalomnak az idézését,¹ amelynek tükrében majd később vizsgáljuk meg újra az eredményeinket, itt még mellőzzük.

A tanulmányunk célja tehát nem egy teljes óra lebonyolításának szemiotikai elemzése, és kiváltképpen nem a tananyag történelmi jelentéseinek elemzése, hanem csak egy alkalmazható szemléltetési forma vizsgálata. Ebben a vonatkozás-

¹ A témával a következő művek foglalkoznak részletesebben: GAUL-ÁCS Ágnes, GAUL Emil, GERGELYNÉ KISS Melinda, KÁRPÁTI Andrea, KLIMA Gábor, KOVÁCS Hajnalka, PÖCZOS Valéria, TÓTH Tibor, TÓTH Zsuzsanna, *Vizuális kommunikáció az oktatásban* (elektronikus dok.). Mindenki iskolája sorozat, Budapest: ELTE, 2019; FALUS Iván (szerk.), *Didaktika. Elméleti alapok a tanítás tanuláshoz*, 7. kiadás utánnyomása. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó Rt., 2007; KÖVECSESNÉ GÖSI Viktória, *A digitális korszak oktatásmódszertani kihívásai*, Győr: Széchenyi István Egyetem, 2010.

ban a saját korábbi általános kutatási célkitűzéseinket konkretizáljuk.² A tapasztalati eredmények általánosításához további kutatásokra lesz szükség.

E szemléltetési formában a tanár a tanóra elején először annak témájához szorosan kapcsolódó dokumentumrészletet, egy rövid filmrészletet, vagy egy fontos fotót mutat be a tanulóknak. Ez a szemléltető anyag valamilyen nagyobb szemléltető anyag része és egyrészt arra, másrészt pedig a téma más részeire is utal, azokról jelentése van a jelértelmezői szerepet betöltő tanulók számára. A rész és az egész viszonya nemcsak szemiotikai, hanem logikai téma is lehet.³ Szerepe elsősorban nem a szimbolikus, hanem az úgynevezett filozófiai logikában van. A szemiotikai szemantikán belül a rész és az egész viszonya az indexikalitás összefüggésében kiemelten jelenik meg, mivel az indexikus jel jelhordozója egyes esetekben a jeltárggyal fizikailag is összefügghet, tehát annak része lehet.

A szemléltetés előrehaladása során a tanár bővíti a kiválasztott szemléltető anyagot úgy, hogy a tanulók figyelmét továbbra is fenntartsa és tematikusan kiterjessze. Ez a bővítés szintaktikai és szemantikai elemeket tartalmaz. Ez az **első szemiotikai mozzanat**, mivel a szemléltetés előkészítésében azt érvényesítjük és arra mutatunk rá, hogy már együtt áll egy jelviszony három fő összetevője. A három összetevőből álló jelviszonynak megvan az a jól ismert sajátossága, hogy a jelhordozó, mint az egyik alkotóelem, a másik alkotóelem, a jeltárgy helyett áll, és arról közvetít jelentést a jelértelmező számára. Alkalmazva tehát ezt a szemléltetés adott formájának szemiotikai leírásához, az átlátható, hogy a kezdeti szemléltetésre kiválasztott rész mint jelhordozó áll az egész mint jeltárgy helyett a tanulók mint jelértelmezők számára.

54 Az az egész szemléltető anyag, amelyből egy részt kiválaszt a tanár az óra elejére, kiemelkedő fontosságú az óra témájának bemutatásában. Ezt az egész szemléltető anyagot tehát először a kiválasztott rész reprezentálja, *pars pro toto* – rész az egész helyett – módjára, és csak később jelenik meg a maga egészében. Ezért választottuk ezt az elnevezést e szemléltetési módhoz. Némi megfontolás után mind a „szinekdochés”, mind pedig a „metonimikus” ikonicitás elnevezéseket elvetettük, egyrészt mert nem fejezik ki elég hűen a módszer lényegét, másrészt pedig azért, mert mindkettőnek erős nyelvtudományi kötődése van.

Szemiotikai szempontból a kiválasztott rész olyan jelhordozó, amely egy ikonikus jel része lesz. Azért ikonikus ez a jel, mert a rész valamilyen mértékben hasonlít az egészre, vagy annak egy nem kiválasztott részére. Szemléltetésről lévén szó, talán helyesebb, ha nem jeltárggyal, hanem máris inkább jelalakzatról beszélünk. Ez a

2 Az MTA Szemiotikai Munkabizottsága által szervezett szemiotikaoktatási konferenciák anyagait a *Jeltudós a katedrán* című könyvsorozatban adtuk közre: Szívós Mihály, *A szemiotikaoktatás lehetséges stratégiáiról és a szemiotikai oktatási minimumról. Lassan körvonalazódó alapelvek.* = *Jeltudós a katedrán II. Tanulmányok a szemiotika oktatásáról.* szerk. Szívós Mihály, Budapest: Magyar Szemiotikai Társaság, 2022a, 83–103.; Szívós Mihály, *A szemiotika mint módszertani komponens a didaktikában és a tanulásmódszertanban. Néhány alapvető alkalmazási lehetőség felvázolása* = *Jeltudós a katedrán II. Tanulmányok a szemiotika oktatásáról.* szerk. Szívós Mihály, Budapest: Magyar Szemiotikai Társaság, 2022b, 104–111.

3 Lásd Nikolaj I. KONDAKOW *Wörterbuch der Logik* című művét, és abban a Rész és az egész címszót (Leipzig: VEB Bibliographisches Institut, 1978, 480.).

második szemiotikai mozzanat a kifejtésben. Azt most még csak előre bocsájtjuk, hogy az elemzésben az éppen említett szemantikai és szintaktikai dimenzió mellett meg fog majd jelenni a pragmatikai dimenzió is, tehát kitérünk arra is, hogyan használhatják fel a tanulók a felmutatott jeleket. Ezáltal majd háromdimenzióssá bővül az eredményünk, mivel a jeltudomány három részdiszciplínájának eszközkészleteihez nyúlunk.

A szemiotikai ikonicitásnak három fajtája van, amelyek közül a *másolatszerű ikonicitás* erős, a *diagrammatikus* közepes, míg a *metaforikus* csak kis hasonlóságot tartalmaz.⁴ Az egészet képviselő vagy jelző rész és maga az egész közötti ikonikus viszony a diagrammatikus ikonicitás körébe tartozik. Ez, vagyis a diagrammatikus ikonicitás egy formájának specifikálása a szemléltetés elemzésén belül a **harmadik szemiotikai mozzanat**. Azért jelezzük így, minden alkalommal valamilyen szemiotikai lépés megtételét, hogy ne essünk abba az igen gyakori hibába, hogy egy másik tudomány eljárását minden további nélkül szemiotikainak minősítsük csak azért, mert az valamilyen jelentés feltárására vagy meghatározására irányul.

A szemléltetés az általános iskolai oktatásban

Az oktatási gyakorlatban a szemléltetés különböző módjai a tanítási-tanulási folyamat szerves részét képezik. Az oktatási módszerek fejlődése, a technikai újdonságok megjelenése és legutóbb a világválság miatt kényszerűen kibővített online oktatás nagyban szélesítette az alkalmazott eszközök palettáját az elmúlt években. Ugyanakkor – pragmatikai, vagyis jelhasználati szempontból nézve – nagy szükség is van a szemléltetésre, hiszen a felnövekvő Z és alfa generáció figyelmét rengeteg ingerrel lehet csak lekötni. Mindkét generáció a digitális világban nő fel, az okoseszközök használata már alsó tagozaton vagy épp óvodáskorban természetes számukra. Nem e tanulmány feladata azt megítélni, hogy ennek mennyire széleskörű hatásai vannak a gyerekek fejlődésére. Kétségtelen azonban, hogy a mai általános iskolás diákok erősen digitalizált világban nőnek fel, és ez jelentős mértékben befolyásolja tanulásukat, figyelemtartásukat. Általánosságban elmondható, hogy a Z és alfa generáció tagjai rengeteg és nagyrészt szüretlen információáradattal találkoznak már nagyon fiatal korukban. Ha nincs elég inger, unatkoznak, „továbblépnek”, figyelmük elkalandozik. Sok információt képesek befogadni, de tudásuk felületes, az új ismeretek nem mélyülnek el, rendszerszemléletük nem alakul ki. Éppen ezért fontos a pedagógiai gyakorlatban a világosan megfogalmazott tételekkel, normákkal összekapcsolt, és szemiotikai szempontból jól formált szemléltetés, melynek feladata többek között a figyelemfelkeltés a mélyebb megértés végett, majd a figyelem fenntartása és felhasználása, a tanultak beillesztése és az ismeretek elmélyítése, a rendszerben való gondolkodás elősegítése érdekében. Jelen tanulmány másik fő célja annak feltárása a szemiotika eszköztárának segítségével, hogyan lehet megtartani és kiterjeszteni a tanulók

4 Az ikonicitás három alosztályát a modern szemiotika kiemelkedő alakja, az amerikai Charles Sanders Peirce vezette be. *A jeltől a kódig. Rendszeres szemiotika* című mű (Budapest: Loisir Kiadó, 2012, 211–220.) a részletes ismertetésük mellett a kialakított magyar elnevezésüket is megadja.

figyelmét. E feladat megköveteli azt is, hogy a szemléltető pedagógus maga is sokkal tudatosabban alakítsa ki a szemléltetés választott formáit, és ennek során vegye figyelembe a jelértelmezők jelhasználati képességeit és szokásait. Ez a **negyedik szemiotikai mozzanat**. E ponton a szemantikai és a szintaktikai dimenzió mellett megnyitottuk az elemzés pragmatikai dimenzióját is.

A szemiotika módszertani elemei a tanórai szemléltetés tervezésében

Az oktatási folyamat, és ezen belül például a tanóra tervezésénél érdemes részletesen megvizsgálni azt, hogy a szemléltető eszközeinkkel mire vagyunk képesek. A tanár csak így tudja igazán elősegíteni és támogatni a figyelem fenntartását és a megértést. Természetesen a szemléltetés és az alkalmazott eszközök tantárgy- és témaspecifikusak, nem feltétlenül használhatók ugyanazok a technikák és módszerek a matematika- és az irodalomórán, sőt, valószínűleg nem tudjuk ugyanazt alkalmazni a geometria és törtek tanításánál sem.

A hívókép mint rész az egész helyett típusú ikonikus jel

56

Amint azt már a bevezetőben említettük, egy olyan képpel vagy más szemléltető anyaggal indíthatjuk a történelemórát, vagy vezethetünk be vele akár egy egész témakört is, amely hívójelként tűrhető pontossággal kijelöli az oktatás tárgyát. Ez az ikonikus hívójel funkciót betöltő, esetenként változtatható szemléltető elem lehet egy jól megválasztott fotó vagy filmrészlet, mely felhívja a figyelmet, előkészíti az órát vagy témakört azzal, hogy elkezdi a főtéma kibontását és kismértékben előre jelzi kontextusának megteremtését. Fontos, hogy a szemléltetés eme első szakaszában a kiválasztott fotó vagy a filmrészlet ne lezáró jellegű legyen, hanem nyitó vagy folyamatában félbeszakított, ahol a nézők, vagyis a tanulók valamire még várnak, mert érzik vagy tudják, hogy még valamire sor kerül. Ez a valami majd az ikonikus hívójel köré fonódó egész lesz, amelynek a hívójel jelhordozója az egyik része. Ezért szintaktikai szempontból az az oktatástervezési feladat adódik, hogy a hívójelet második lépésben egy nagyobb jelalakzattá tágítsuk ki. A szemléltetés folyamatát tehát kibontakozó szintaktikai építkezésként, nagyobb jelalakzatok kialakításaként fogjuk fel, amely persze számos szemantikai adalékkal is kiegészül. Ez az **ötödik szemiotikai mozzanat** a szemléltetés megtervezésében.

Amint arra már utaltunk, egy kép, fotó vagy rövid filmrészlet úgy lehet a rész az egész helyett módján ikonikus, hogy egy egész részeként visszaotal magára erre az egészre. Ily módon válik jelhordozóvá egy ikonikus jelviszonyban, mert a rész és az egész közötti viszony az említett módon alapvetően diagrammatikus, vagyis tartalmaz bizonyos strukturális hasonlóságot a jelhordozó és a jeltárgy között. Ily módon a már említett ikonikus hívójel, a történelem egy eseményét vagy szereplőjét ábrázoló fotó vagy filmrészlet is diagrammatikus ikonikus jel, mert nem tekinthető másolatszerűnek és metaforikusnak sem.

Ha a hívójel kép vagy film, akkor a tanár már intermedialitást alkalmaz. A hívójel kiválasztásánál tehát az anyag előzetes feldolgozása során nemcsak a rész-

egész viszonyt kell az oktátónak elemeznie, hanem azt is, hogy mennyire lesznek intermedialisak a következő szemléltetési szakaszok és azok között – az interikonicitást is bevonva – milyen mértékű összhangot lehet létrehozni. Az interikonicitás bevonása a **hatodik szemiotikai mozzanat** a fejtegetésünkben. Módszertanilag mindenképpen az a következtetés, ha az intermedialitás folyamatos és lehetőleg harmonikus marad, és a kontextusbővítések ennek megfelelően következnek be. Így a fotót kiegészítheti egy akusztikus hangegyüttes, amely szorosan kapcsolódik annak témájához, ahogy ez a filmrészletben is megvalósul – kivéve akkor, ha némafilmrészlet kerül bemutatásra. A korhoz tartozó zene egy kapcsolódó részletének megszólaltatása is erősítheti azt a figyelmet, amely a hívójel köré szerveződik. Az intermedialitásnak ez a kiterjesztése a szemléltető anyag köré szerveződő kontextus megteremtésének első lépése lehet. Ugyanakkor az intermedialitás kevésbé radikális formáit is lehet alkalmazni, tehát nem kell mindig a vizuális és az akusztikus médiumok váltakozását erőltetni. Az intermedialitás illetően kibővítései során a figyelem megerősítését és a főtémát befogadó kontextus kibontásának kezdeteit képezheti az is, ha röviden utalunk arra, hogyan készülhetett a fotó vagy a filmrészlet abban a korban. Szemiotikai értelemben ez a jeltörténeti dimenzió megnyitását jelenti, amely a **hetedik szemiotikai mozzanat**. Így már négydimenzióssá válik a szemléltetési folyamat szemiotikai megtervezése.

A hívójel kibővítése nagyobb jelalakzáttá és a kontextus bővítésének kezdetei

57

Az ikonikus hívójel elsődleges funkciója, mint arra már utaltunk, a figyelemfelkeltés, mert ez készíti elő a fő témát, amiről szó lesz az órán. A hívójel értelmezése után következhet a fő téma bővebb kifejtése, és a kezdeti kontextuálás elindítása. Ennek folytatásaképpen majd a hívójel bővítményei is tágabb kontextusba kerülnek. A hívójel funkcióját betöltő szemléltető anyagot csak fokozatosan illesztjük vissza abba az első és eredeti szemléltető egészbe, ahonnan kivettük. Ezért élünk azzal a lehetőséggel, hogy kiegészítsük további elemekkel, vagyis néhány más, szintén az egészhez tartozó, vagy arra utaló részt fűzünk hozzá. Ez egyrészt szintaktikai, másrészt szemantikai bővítés. Így kihasználjuk azt a szintaktikai lehetőséget, hogy a hívójelet vagy hívójelalakzatot nagyobb jelalakzáttá, például egy, az egész felé mutató jelsorrá vagy más jelalakzáttá változtassuk. Így, ezzel a szintaktikai művelettel, jobban ki tudjuk használni azt a centrális érdeklődést – fenntartva a figyelmet –, amely a hívójelként szolgáló szemléltető elem köré szövődött még az óra elején. Ez a további szintaktikai bővítés a **nyolcadik szemiotikai mozzanat**.

Csak a szintaktikai kiegészítés után célszerű a kontextus kibővítése felé fordulni. Ennek során lehet a tanulók aktív részvételét kezdeményezni, amennyiben vannak előzetes ismereteik a témával kapcsolatban, például azokat korábban tanulták, olvasták vagy filmet néztek róla, esetleg egy másik tananyaghoz kapcsolva már megismerték. Ebben a fázisban már a tanulók is hozzájárulhatnak ahhoz, hogy a fő téma kontextusa irányított kérdések segítségével fokozatosan alakot öltjön. Ha képesek az új ismereteiket hozzákapcsolni a korábbi tudásukhoz, akkor még inkább rögzül bennük a téma.

Az irányított kérdésekkel azt is kezdeményezni lehet, hogy a tanulók a hívójel kibontotta témát „megforgassák”, azaz különféle asszociációkkal összekapcsolják. Ha szükséges, ennek végeztével ismét összekötheti a tanár a hívójelalakzatot a főtémával.

A hívójelalakzat indexikalizálása a forrásul szolgáló szemléltető anyag egészébe való integrálásával

Egy *pars pro toto* típusú ikonikus jelet azzal változtathatunk indexikus jellé, ha abba az egészbe integráljuk, amelyben ott van a jeltárgya is, amelyhez hasonlít. Így a jelhordozó fizikai vagy logikai összefüggésbe kerül a saját jeltárgyával. Ez a szemantikai és azon belül indexikalizáló művelet a **kilencedik szemiotikai mozzanat**, amely azt is megmutatja, hogy a szemiotika nemcsak a jelenségek leírásával, hanem megváltoztatásukkal is foglalkozik.

A tanítási téma kifejtésének és szemléltetésének harmadik szakaszában a szintaktikai bővítésen átesett hívójelalakzatot beolvasztjuk az eredeti egészbe, amelyből kivettük. Így módon a rész vagy a részek visszakerülnek az egészbe. Ekkorra már a szemléltető egész anyag körül kiépül az az értelmező tágabb kontextus a történelmi anyagból, amelyet már eddig is szemléltetett. Mivel már korábban, a második szakaszban is kontextusba került, ezért a tanulóknál számos asszociációval kiegészülve kerül vissza az egészbe, ami számukra egy új, de mégsem teljesen ismeretlen jelenség. A képeket tehát más képek közé, a filmrészleteket más filmrészlet mellé érdemes helyezni. Ekkor a hívójelalakzatként szolgáló szemléltető anyagot még mindig övezi valamilyen kiemelt figyelem, ami elősegíti a tanulóknál a nehezebben érthető, bonyolultabb harmadik kontextus megértését is.

A hívójelalakzatra irányuló figyelem e maximális kihasználását egy reklám-szemiotikai tapasztalat is támogatja. Eszerint valamely termék korábbi reklámjainak egyes kisebb elemeit hívójeleként vagy visszautaló jeleként érdemes a következő, új reklám egészébe beleintegrálni. Így ugyanis az új reklám fogadtatásában együtt lesz egyrészt a megismerés, mármint az új elemeké, és, másrészt, a ráismerés, a már ismert elemek észlelése. E kettőnek az ötvözte nagyobb hatást vált ki. A fenti szemléltetési formáció folyamatában mindvégig együtt volt a megismertetés és a ráismertetés. Ez a **tizedik szemiotikai mozzanat**.

A képek, filmrészletek, ábrák stb. közötti kapcsolat elemzésébe kismértékben érdemes a tanulókat is bevonni. Kérdések segítségével ők maguk tudnak értelmezést adni, rávezetéssel képesek a fontosabb jelek közötti viszonyokat felismerni és ezzel tudatosítani lehet bennük jelsorokat. Ez ismét jelhasználati kérdés, tehát pragmatikai szempontból is értékelhető és fejleszthető. Ez a **tizenegyedik szemiotikai mozzanat**.

E szakaszban tehát a hívójelként használt rész abba az egészbe került bele, amelyből eredetileg vétetett. Ezzel párhuzamosan annak kontextusába is beletagozódik és megkapja az órai anyag egészében is a maga magyarázatát. Ennek folytán arra is rá lehet látni, illetve láttatni, hogy az anyag teljes struktúrájában a hívójelként és hívójelalakzatként használt anyag milyen strukturális pozíciót foglal el. Fel lehet ezt használni arra, hogy olyan, lényegében módszertani – és szemiotikai szempont-

ból jelhasználati, tehát pragmatikai – kérdéseket tegyünk fel, hogy mit lehetett volna még ilyen joggal kiemelni az egész anyagból és bemutatni mint hívójelet. Ez a tanulókat egy, és csak egy vonatkozásban egy kicsit a tanári pozícióba emeli, anélkül, hogy ők azt észrevennék, és így kreativitásra ösztönzi őket, mert más megfigyelési és elemzési pozícióba kerülnek e feladat következtében. A látásmódjuk a szemiotikai szemlélettel bővül. Ez az utolsó, **tizenkettedik szemiotikai mozzanat**.

A figyelem fókuszának ilyen, szemiotikai megalapozású kiterjesztése a továbbiakban, más órákon is, lehetővé teszi további szemléltető anyagok bevonását. Ezeket is érdemes lehet – egyebek mellett – az ikonikus hívójelalakzattal is összefűzni.

Egészében véve az adott oktatási folyamatban egyfajta fordított arányosság valósul meg a felvázolt szemléltetés során: az ikonikus hívójelet övező centrális figyelem fokozatosan kiterjedt és ezáltal osztódott ott, ahol a szintaktikai bővítés és a kontextuális bővítések lezajlanak. Végül ez a figyelem a harmadik, az egészet is tartalmazó kontextus elemei és maga az egész között szétoszlik. Ez azt is magával hozza azonban, hogy a centrális figyelem erőssége gyengül, miközben a fókusz fokozatosan kiterjed a szemléltetett anyag egészére. Ezt a kiterjedést alapozzák meg a szemléltetést kibontakoztató szintaktikai, és a hozzájuk kapcsolódó szemantikai és pragmatikai műveletek. Ez utóbbiak szemiotikai szempontból azt hozzák magukkal, hogy az úgynevezett jelmetszet, vagyis azoknak a jelviszonyoknak az összessége, amelyeket a tudatos és a periférikus figyelem egyszerre és egy rövid időre kimetsz a világból a jelértelmező számára, egyre szélesebb és gazdagabb lesz, miközben rájuk, ezekre a jelelemekre a tudatos figyelemből egyre kevesebb jut.

Az összegezés szakasza és a szemiotikai aspektusok

Ha egy oktatási témakör feldolgozásának a végefelé járunk, lehetőség van az órán egyrészt tartalmi, másrészt módszertani általánosítások kezdeményezésére. Tartalmi általánosítás az, ha arra kérjük fel a tanulókat, hogy az ikonikus hívójel vagy jelalakzat közvetítette információkat helyezték még tágabb történelmi kontextusba. Például kérhetjük a tanulókat arra, hogy keressenek párhuzamot a korábban tanultakkal, kapcsolják össze ezeket az információkat más történelmi eseményekkel is.

Módszertani általánosítás az, hogy ha arra kérjük a tanulókat, hogy korábbi órák anyagából emeljenek ki olyan részleteket, amelyek hasonlóképpen hívójeleké váltak. Ezt a munkát kiváltképpen az összefoglalásra használt órán érdemes elvégeztetni. A tanulók rávezetése arra, hogy módszertani elemeket is észrevegyenek és így a struktúrákra is felfigyeljenek, elősegítheti a rendszerszemlélet kialakítását. Ennek érzékeltetésére érdemes egy példát választanunk. A szemléltetésként használt anyagot a megfelelő helyen kell értelmezni: miért pont azt a hívójelet használtuk? Érdemes tudatosítani a tanulóknál, hogy nem csak a hívójelről van szó, az csak része a reprezentációnak, amellyel egy korról vagy történelmi eseménysorról akarunk nekik képet adni. Ezért ki kell emelni, hogy az alkalmazott hívójel egyfajta kiemelt példa, tanulási segédlet a tágabb kontextus megértésében. Ily módon maximálisan kiaknázzuk azt a figyelmet, amelyet a tanulók a kezdetben csak a hívójelként felhasznált szemléltető elemre fordítottak.

Összefoglalás. Milyen szerepet játszhatnak a szemiotikai elemzések és a jelalkotások egy tanóra megtervezésében?

A fő gondolatmenetünk az volt, hogy az óra elején a rész az egész helyett típusú ikonikus hívójelként használt szemléltető elemet a szemiotikai szintaktika, szemantika és pragmatika eszköztárát felhasználva kibővítsük, mert a tanulók figyelme az óra elején elsősorban ehhez kötődik. A figyelem eme kötődésének egyrészt a maximális kihasználására, másrészt a fókuszának a fokozatos kibővítésére törekedszünk, beleértve az intermedialitás kínálta lehetőségeket is, azzal a kiemelt céllal, hogy a tanulói figyelem folytonossága fennmaradjon. Ráműtöttünk arra, hogy egyszerre folyik a szintaktikai és szemantikai kibővítés és a történelmi főtéma mint hivatkozott kontextus kialakítása egészen addig, míg az ikonikus hívójelként szolgáló szemléltető elem mint rész teljesen be nem integrálódik abba a szemléltető egészbe, amelyből kiemeltük. Megvilágítottuk azt is, hogy a mindezzel párhuzamosan folyó szemantikai kibővítéseket különböző intermediális szemléltetési formákkal célszerű megvalósítani.

Végül kiemeltük azt, hogy a tanulók előtt meg lehet nyitni az általánosítás kétfajta mezőjét. A korábbi órák kapcsolódó anyagaira utalva egyrészt tartalmi összekapcsolásokra, másrészt módszertani hasonlóságok felismerésére lehet bátorítani őket. Mindezzel az absztrakciós képességeiket és rendszerekben való gondolkodásukat lehet fejleszteni.

60

A szemiotikai lépések összesítő táblázata a tanárok számára

Első szemiotikai mozzanat: Együtt áll egy jelviszony három fő összetevője a szemléltetés kiemelendő mozzanatának kiválasztásával.

Második szemiotikai mozzanat: Annak tudatosítása, hogy nemcsak egy jel, hanem egy jelalakzat kiválasztása történt meg.

Harmadik szemiotikai mozzanat: A kiválasztott szemléltető elem diagrammatikus ikonicitású, amelyből a kibontakozás során *pars pro toto* típusú ikonicitással rendelkező jelalakzat lesz.

Negyedik szemiotikai mozzanat: A pragmatikai dimenzió megnyitása azzal, hogy a szemléltető pedagógus figyelembe veszi a tanulók (a jelértelmezők) jelhasználati képességeit és szokásait.

Ötödik szemiotikai mozzanat: A szemléltetés folyamata egy kibontakozó szintaktikai építkezés a nagyobb jelalakzatok kialakítása érdekében.

Hatodik szemiotikai mozzanat: Az interikonicitás kialakítása a szemléltetésben avégett, hogy a vizuális mellett az akusztikus ikonicitás (pl. zene, elhangzott beszéd részlete) is megjelenjék. **Hetedik szemiotikai mozzanat:** A jeltörténeti dimenzió megnyitása az eseményekről készült fotók, film- és hangfelvételek kis részének bemutatásával vagy azokra történő utalással.

Nyolcadik szemiotikai mozzanat: A szemléltetés további elemeire támaszkodva a tanár a hívójelalakzatként használt nyitó szemléltető elemet nagyobb jelalakzattá teszi.

Kilencedik szemiotikai mozzanat: Az eredetileg diagrammatikus, majd *pars pro toto* típusú ikonikus jelalakzat végül indexikus jelalakzattá válik az óra-anyag egészébe való integrálással.

Tizedik szemiotikai mozzanat: A korábbi óra jeleire való visszautalással azok integrálása az aktuális szemléltetési folyamatba, mert nemcsak megismertetés, hanem ráismertetés is folyik.

Tizenegyedik szemiotikai mozzanat: A tanulók kismértékű bevonása a szemléltetés részletei közötti kapcsolatok szemiotikai jellegű elemzésébe a jelhasználat tudatosítása érdekében. Ez egyben visszacsatolás is a negyedik és a tizedik mozzanathoz.

Irodalom

- GAUL-ÁCS Ágnes, GAUL Emil, GERGELYNÉ KISS Melinda, KÁRPÁTI Andrea, KLIMA Gábor, KOVÁCS Hajnalka, PÓCZOS Valéria, TÓTH Tibor, TÓTH Zsuzsanna, *Vizuális kommunikáció az oktatásban* (elektronikus dok.). Mindenki iskolája sorozat, Budapest: ELTE, 2019.
- FALUS Iván (szerk.), *Didaktika. Elméleti alapok a tanítás tanuláshoz*, 7. kiadás utánn nyomása. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó Rt., 2007.
- KONDAKOW, Nikolaj I., *Wörterbuch der Logik*, Leipzig: VEB Bibliographisches Institut, 1978.
- KÖVECSESNÉ GÖSI Viktória, *A digitális korszak oktatásmódszertani kihívásai*, Győr: Széchenyi István Egyetem, 2010.
- SZÍVÓS Mihály, *A jeltől a kódig. Rendszeres szemiotika*, Budapest: Loisir, 2012.
- SZÍVÓS Mihály, *A szemiotikaoktatás lehetséges stratégiáiról és a szemiotikai oktatási minimumról. Lassan körvonalazódó alapelvek. = Jeltudós a katedrán II. Tanulmányok a szemiotika oktatásáról.* szerk. Szívós Mihály, Budapest: Magyar Szemiotikai Társaság, 2022, 83–103.
- SZÍVÓS Mihály, *A szemiotika mint módszertani komponens a didaktikában és a tanulásmódszertanban. Néhány alapvető alkalmazási lehetőség felvázolása = Jeltudós a katedrán II. Tanulmányok a szemiotika oktatásáról.* szerk. Szívós Mihály, Budapest: Magyar Szemiotikai Társaság, 2022, 104–111.

The school illustration by means of the “part instead of the whole”-type of iconicity in the context of intermediality

Abstract. In their study of the semiotics of education, the authors seek to interpret and build upon a proven form of visualization in the teaching of history in primary schools using the tools of intermediality. Using the “part instead of the whole”-form of visualisation, the teacher begins the history lesson by presenting visual material that can be easily developed into an iconic sign for the whole lesson. By consciously exploiting the iconic nature of this illustrative part of the material that is first presented, it is possible to maintain the pupils’ interest more effectively. In addition, the arrangement of the other illustrative material around the iconic sign used and its organic association with it can help students’ understanding of the historical event or process. The centrality of the illustrative material thus chosen as an iconic sign also provides a deeper basis for the lesson summary. This use of the ‘part rather than the whole’ form of illustration is based on an analysis of the practice of lessons in schools. Given that the topic is still uncommon in Hungarian literature, the authors have highlighted in the text the key semiotic moments that have provided the basis for the further development of this form of visualisation.

Keywords: semiotics of education, iconicity, semantics, syntactics, sign-formation, copy-like, diagrammatic and metaphorical iconicity, sign-use.

Szívós Mihály, DSc

Az MTA nyugalmazott főmunkatársa

62

Vámos Hanna, PhD.

történelemtanár, Gödöllői Damjanich János Általános Iskola

Tudás elsajátítás a verbalitás és vizualitás jegyében

Absztrakt: A szerző kivételes források segítségével igyekszik föltárni azokat az eljárásokat, megoldásokat, amelyek fölhasználásával, alkalmazásával a céhes mesterségek körében elsajátítható, megtanulható volt a szabómesterség. A hazai céhes korszak idején a kézműves tevékenységek egyik elterjedt mestersége volt a szabóság, a szabók céhei a nagy hagyományú és népes céhek közé tartoztak. A tanulmány kizárólag a magyarországi céhes szabók mintakönyveinek elemzésével kísérli meg bemutatni a mesterségbeli tudás ismeretátadási gyakorlatát. Tárgyalja és elemezi az alkalmazott információs és kommunikációs eljárásokat, különös tekintettel a verbalitás és vizualitás átjárhatóságok (jel)elméleti olvasatának föltárásával.

Bevezetés: a szabókról, a szabómesterségről

A talányos cím mögött egy kézműves mesterség tudás elsajátításának (átadásának) jelelméleti megközelítése és értelmezése rejlik. Kivételes források segítségével igyekszünk föltárni azokat az eljárásokat, megoldásokat, melyek fölhasználásával, alkalmazásával a céhes mesterségek körében elsajátítható, megtanulható volt a *szabómesterség*.

A *szab* szavunk [1211 tn., 1481 e.] ismeretlen eredetű. A szó eredeti jelentése 'meghatároz, elrendel' lehetett, s ebből fejlődött ki a 'valamit meghatározott formára vág' jelentés.¹ A *szabó* szó első előfordulása 1271-ből való, a kor gyakorlatának megfelelően, személynévként: „Paulus filius Zobov”.²

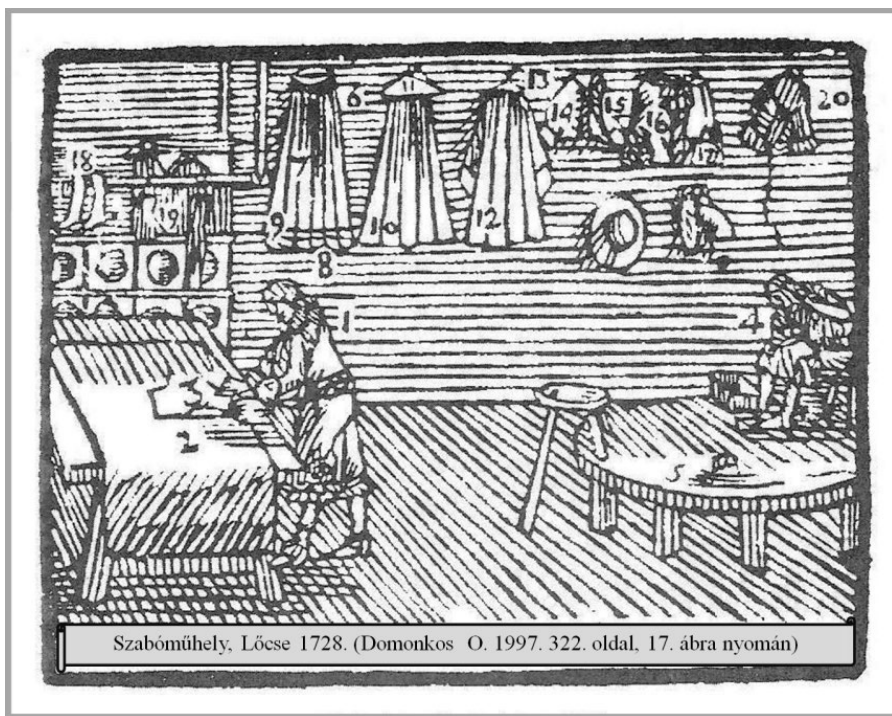
A hazai céhes korszak idején a kézműves tevékenységek egyik elterjedt mestersége volt a szabóság, a szabók céhei a nagy hagyományú és népes céhek közé tartoztak. „Mai ismereteink szerint a legkorábbi szabályzatot Nagy Lajos királytól kapták a szebeni szászok (1379), ezt követte az egrieké (1455), 1459-ben a pozsonyiaké, 1461-ben a kassaiaké, majd Sopron szabd királyi városé (1477).”³

1 ZAICZ Gábor, főszerk., *Etimológiai Szótár Magyar szavak és toldalékok eredete*, Budapest: Tinta Könyvkiadó, 2006, 674.

2 SZAMOTA István, *Magyar Oklevél Szótár*, Budapest: Hornyánszky Viktor, 1906, 872.

3 DOMONKOS Ottó, *Kézművesség szerepe a falu anyagi kultúrájának alakításában* = DOMONKOS Ottó, főszerk., *Magyar néprajz 3. Kézművesség*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1991, 108.

1. kép. Szabóműhely (Vélhetően az *ORBIS PICTUS* ábrázolásának változata. Számokkal jelölve a munkafolyamatok végzői, eszközei és termékek)



64

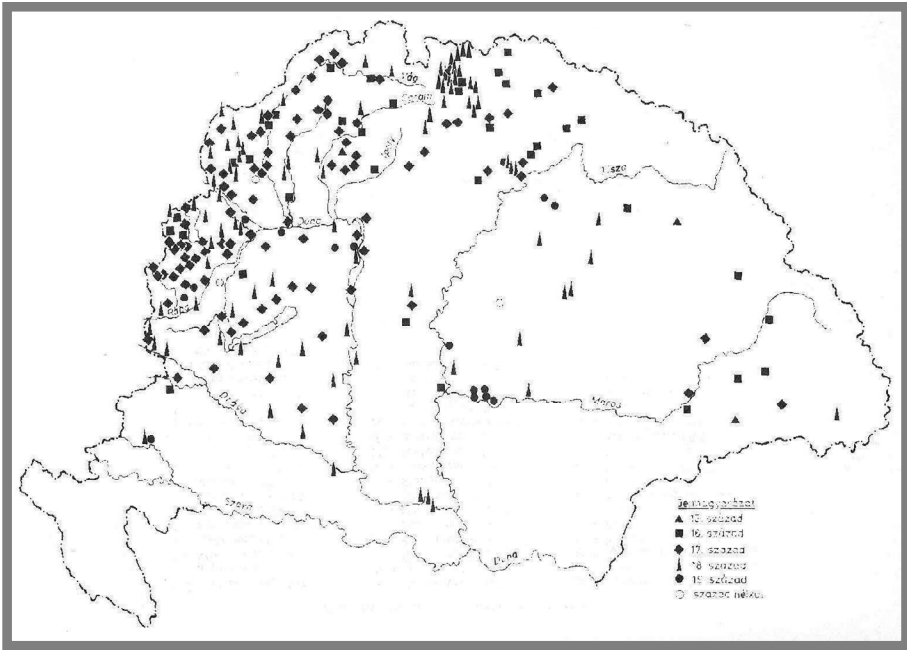
Frecskay János mesterségeket leíró/ismertető szótára szerint: „A szabómesterséget (Schneiderhandwerk) vagy szabóságot (Schneiderei) a ruhát, öltözetet, öltözetet, ruházatot (Kleid, Kleidung) készítő szabók (Schneider) gyakorolják, a kiket aszerint, hogy férfiruhát, férfiöltözetet (Männerkleid) vagy nőruhát, nőöltözetet (Frauenkleid) készítenek (machen), férfiruhaszabónak vagy rövidre fogva (de helytelenül) férfiszabónak (Herrenschneider), nőruhaszabónak (de helytelenül) nőszabónak (Frauenschnneider) neveznek. A czéhek idejében volt külön *magyar szabó* és külön *német szabó*. A magyar szabó kizárólag készítette a magyar ruhát, de mellette európai szabásút is, míg a német csupán az utóbbira szorítkozott. Egyébiránt többnyire nyelvre is különböztek egymástól. Annak a szabónak, aki előkelőbbeknek finomabb kelméből (Stoff, Zeug), finomabb szövetből, szövédékből, szöttesből (Gewebe) készített ruhát, vékony szabó volt a neve. Azok, a kik városszerte nyílt boltokban kész ruhát árulnak, a készárúszabók, a készruhaárúsók (Konfektionschneider).

Az a szabó, a ki a ruhák javításával foglalkozik, a foldozószabó vagy foltozószabó (Flickschneider). Van vásári szabó, vásározószabó, régibb néven vásárműves szabó (Marktschneider), a ki kész ruhát visz a vásárra. Ezzel ellentétben régebben azt a szabót, a ki mérték után a rendelő mondására csinálta a ruhát („a mondvacsi-nált ruhát”) váltóművesszabónak (Frimmschneider) mondták.”⁴

4 Frecskay János, *Mesterségek szótára. I. Rész. Ötven iparág leírása. II. Rész. Ezen iparágak összesített magyar–német és német–magyar szótára*, Budapest: Hornyánszky, 1912, 358.

A XV. és XIX. század között mintegy 226 önálló (részben több települést is magába foglaló) szabó céhről tudunk, és ezeken kívül néhány esetben vegyes céhszervezet tagjai is voltak.

2. kép. Szabó céhek a történelmi Magyarországon (DOMONKOS 1991, 106. OLDAL nyomán)

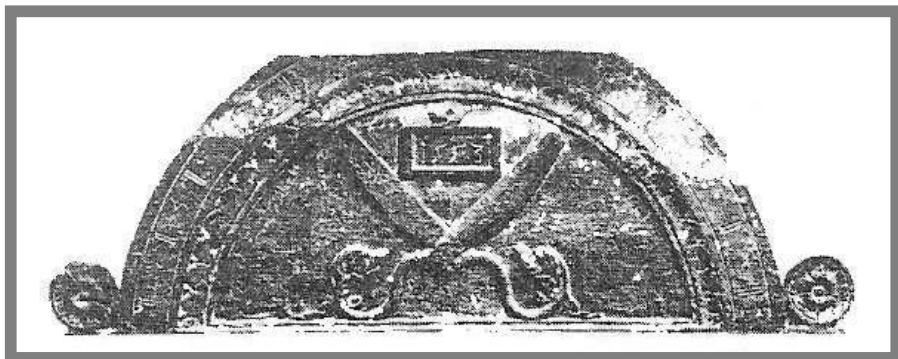


65

A céhes emlékek segítségével, mint különböző iratok (oklevelek, limitációk, mintakönyvek, mesterlevelek, vándorkönyvek) és tárgyak (céhládák, cégérek, cégpecsétek, behívótablák, cégzászlók, cégkancsók, termékek) többé-kevésbé rekonstruálni tudja a kutatás a céhek életét, a tagok tevékenységét.⁵

⁵ A céhjelvények körében cégérnek a hírverésen kívül más jelentősége is volt régebben. Akkor ugyanis, ha a segédből mester lett, az a jog is megillette, hogy mestersége cégérét kiakaszthassa házán az utca felé. Azaz, mintegy vizuálisan is jelezhette, hogy az adott cég tagja lett, munkájáért, annak főként minőségéért nemcsak ő felel, hanem a cég is felelősséget vállal. Éppen ezért, nem meglepő, hogy az egyik legsúlyosabb büntetés volt, ha a cég megvonta valamely mestertől a cégér kifüggesztésének jogát.

3. kép. Szabó cégértábla, jellegzetes szabóollóval (Késmárk, 1553 - DOMONKOS 1979, 325. oldal nyomán)



E tárgyak többségén a szöveges utalások mellett, vagy azok hiányában föltűnik a szabó mesterség legáltalánosabb, legismertebb tárgyi szimbóluma: a *szabóolló*. A klasszikus szabóolló fogantyúinak füle különböző nagyságú. A nagyobb fül, mely mindig alul van, az ujjakat fogadja magába, a kisebb fül a hüvelyket.⁶

4. kép. A Ref. Szabó Tzéh Ládája, Kecskemét 1830 (felirattal - NM 132600 ltsz. GRÁFIK 2008, 212. oldal nyomán)

66

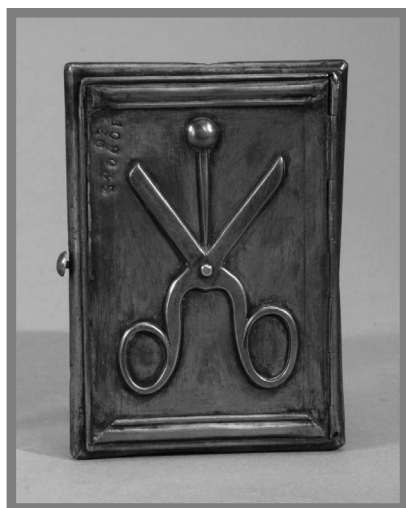
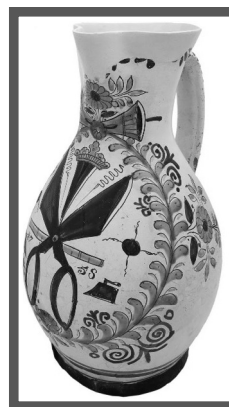


6 Megjegyezzük, hogy a szabónak a legfőbb és leggyakrabban használt eszköze a *tű*. A tűk acélból készültek. Hosszúságuk attól függően, hogy vastagabb, finomabb vagy erősebb munkát kell velük végezni, különböző. Van rövid, félhosszú, hosszú tű és vastagabb, vékonyabb. (A *varró tű* azonban vizuális megjelenítésre, képi ábrázolásra nem alkalmas tárgy.)

5a-b. kép Céhláda, Zilah, ma Zaláu, Románia, szöveggel (NM 78.106.14 Itsz. GRÁFIK 2008, 233. oldal nyomán)



6a-b-c-d. kép Céhjelvények különböző, de jellegzetes szabóólló ábrázolással (a/ a győri szabócéh pecsétje 1576 XJM C. 62.30.1 Itsz. – NEMESNÉ MATUS – SZABÓ 2010, 26. oldal nyomán; b/ a győri szabócéh korsója 1758 XJM C.64.174.1 Itsz. NEMESNÉ MATUS – SZABÓ 2010, 26. oldal nyomán; c/sárgaréz céh-behívótábla, hátoldalán 1844 évszámmal, Jolsva, ma Jelšava, Szlovákia - NM 109035 Itsz. GRÁFIK 2008, 199. oldal nyomán; d/ faragott fa behívótábla, Fertőszentmiklós 1645 – DOMONKOS 1979, 327. oldal nyomán)



7a-b kép Céhjelvények a jellegzetes szabóolló ábrázolásával (a/ óntányér, Erdély 1827 – NM 124425 ltsz. GRÁFIK 2008, 206. oldal nyomán; b/ céhpecsét – ZEPECZANER 2011, 422. oldal 10. ábra nyomán)



A városok, uradalmak, vármegyék limitációkkal, azaz árszabásokkal – Erdélyben például 1627-ben fejedelmi rendelettel – szabályozták a szabók készítményeinek árát. A sorozatosan megjelent árszabások segítségével rekonstruálhatjuk a mesterek áruválasztékát, a különböző társadalmi állású megrendelők, vásárlók számára felhasználható anyagféleségek változását, egy-egy új ruhaféleség megjelenését.

68 A XVIII. század elejétől megsokasodtak a Nyugat-Európából hozzánk érkező divatot közvetítő szabók. A betelepülő németek és a polgárosodó városiak, mezővárosaink paraszt-polgár rétegének igénye folytán ugyanis megnőtt a nyugati, úgynevezett "német ruhák" iránti kereslet.

A XIX. század első felében a magyarországi szabóság történetének újabb korszaka kezdődött, ami a nyugati jellegű, polgári ruhafélék térnyerését eredményezte, nemcsak a városok, de a faluk köznépi lakosságának, köznapi öltözködésben.

A mintakönyvekről

Jelen tanulmányunkban kizárólag a magyarországi céhes szabók **mintakönyveinek** elemzésével kíséreljük meg bemutatni a mesterségbeli tudás információátadási gyakorlatát, különös tekintettel a verbalitás és vizualitás átjárhatóságok (jel)elméleti olvasatának föltárásával.

A mintakönyv a *Magyar Nyelv Értelmező Szótára* szerint lehet:

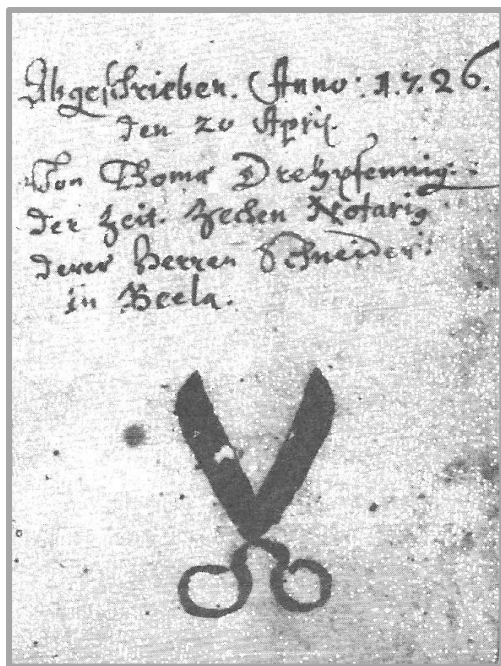
1. Könyv, amelyben díszítésként felhasználható rajzok, minták vannak.
2. Könyv, amely valamely iparág modelljeit mutatja be rajzban.
3. Az a könyv, amelynek lapjaira valamely (nagy) kereskedelmi vállalat vagy valamely szabóipari szövetkezet raktárában levő szövetek mintái vannak ráragasztva.
4. (ritka, nyomdászati) Rendszerint tiszta levelekből álló könyv, amely valamely sajtó alatt levő kiadvány külső alakjának előzetes bemutatására szolgál; makett.⁷

7 A Magyar Nyelv Értelmező Szótára IV. köt. Ki-Mi, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1979, 1340.

Tanulmányunk alapvető forrása, s a példatárunk anyagát képező tudományos igényű földolgozás Domonkos Ottó nevéhez fűződik. Kutatásai alapján állapítja meg, hogy: „A magyar történelemben a városfejlődés terén a királyi kiváltságok egyre növelték a magyar városok, mezővárosok, püspöki székhelyek rangját, jelentőségét. Ezek kereskedelme, kézműiparának erősödése, vásáraik vonzása a céhes testületek létrehozásához vezettek a 14-15. században... e kiváltságos települések mesterei önálló céhes testületekbe szerveződtek, városaik magisztrátusától vagy éppen a királytól nyerték szabályzataikat... témánk szempontjából a mesterré válás feltételeit kell szemügyre vennünk, amelyeknek csak egyik eszközét képezték az előszóban említett mesterremek-könyvek... a mesterremek elkészítését, amelynek körét a kezdeti időben csak általánosságban írták le, majd konkrétan is megnevezték a készíten-dő darabokat, a remeklés menetét. Ezekben a pontokban a 15-16. században már néha olyan számban írták elő a remekdarabok ismeretét, mint amilyen mesterremek-könyvek jöttek létre egy századdal később. Természetesen nem mindenhol maradtak fenn ezek a mintakönyvek, vagy éppen nem is vált szükségessé ezek elkészítése. Az illető város adottságai, a tömegesen jelentkező igény, a mérték utáni öltözetek gya-rapodásához vezettek, másrészt az ország történelmi eseményei akadályozták meg, a hadiesemények, vagy éppen a gyakori tűzvészek pusztították el azokat.”⁸

8. kép Mintakönyv, Szepesbéla, 1726. Belső címloldal, szabóolló ábrázolásával és gót betűs bejegyzéssel: „Abgeschrieben, Anno 1.7.2.6. den 20 April von Thoma' Drehpfenig: de r Zeit. Zechen Notarius derer Herren Schneider in Beela.” (DOMONKOS 1997, 126. oldal nyomán)

69



8 DOMONKOS OTTO, *A magyarországi céhes szabók mintakönyvei 1630-1838*, Budapest: Magyar Nemzeti Múzeum, 1997, 25.

Domonkos Ottó a hivatkozott, mintakönyveket elemző kötetében *A remekelőírások-szabásmintakönyvek* című fejezetben a városok sorrendjében mutatja be a legfontosabb történeti adatokat, majd a mintakönyvek szövegeinek betűhú másolatát és a mintakönyvek fotóit, rajzait teszi könnyen áttekinthetővé és tanulmányozhatóvá. A *mintakönyvekben előforduló anyagnevek, öltözetek* című rész tárgyalja az alapanyagokat, a készítmények megnevezését, ez utóbbiakat az alábbi csoportosításban: úgymint egyházi öltözetek, liturgikus tárgyak; férfi öltözetek; női öltözetek; hadi élettel kapcsolatos tárgyak. Az előfordulások idejét a mintakönyvek évszáma adja.

„A remeklésre felkészülés időszakában kérhette az ifjú a mesterremek könyv többszöri tanulmányozását, hogy a szabás formáját, a szükséges anyagokat, a méreteket megismerje, megjegyezze magának. A mintakönyveket azonban nem ingyen készítették, tehát használatát is díjhoz kötötték... De amint láttuk a kassai mintakönyvet többször is javították, lemásolták, akárcsak a kissebenit, megőrizve az elrongyolódott lapokat évtizedeken át. A hétköznapi használatra szánt példánnyal a nagyszombatiaknál és a győrieknél találkozhatunk, egyszerű másolatok formájában.”⁹

Külön kiemeljük, hogy a rajzolás szinte mindenhol része volt a remeklésnek. Domonkos Ottó megemlíti, hogy: „Előfordult a váciaknál, hogy a mesterek engedékenyek voltak a remeklésnél és csak a rajzolást kívánták meg, amit azonban az újabb szabályzat kifogásolt és 'in natura' elkészítését írta elő az ifjú mesternek.”¹⁰

Fontos megemlítenünk, hogy a „szabás a megkrétázott szövet ellenőrzése után következhetett, hiszen ha az hibás volt, akkor nem engedték kiszabni, nehogy a remekelő saját magának, vagy a céhnek kárt okozzon. A céhpecsétékből ismert és napjainkban is használt nagy szabóollóval történt. A mintarajzokból kitűnik, hogy figyelemmel voltak a szövet legcélszerűbb kihasználására, a leeső darabok beillesztésére a toldásoknál. A hazai szabásmintakönyvekben azonban olyan példákat nem találunk, mint az osztrák és nyugati rajzoknál, ahol szinte az oktatást szolgálták az ilyenek, a hozzáfűzött magyarázatokkal.”¹¹

A Domonkos Ottó által közölt mintarajzok megoszlása a következő: „249 az eredeti példányok száma, 131 pedig a másolatoké. Ezekből 51 egyházi jellegű, 13 hadi rendeltetésű, 73 a világi, amiből 24 a női és 50 a férfiöltözet. A női öltözékek közül 2-4 a paraszti, 3-5 az udvari, a férfiruhák közül pedig tíz a paraszti, tíz a nemesi, udvari viseletek száma. A maradék 20, illetve 30 remekdarab pedig a polgári igényeket szolgálta. Az arányok nyilván sokkal jobbák az árszabásokban, a váltómíves készítmények körében.”¹²

9 I. m., 315-316.

10 I. m., 317.

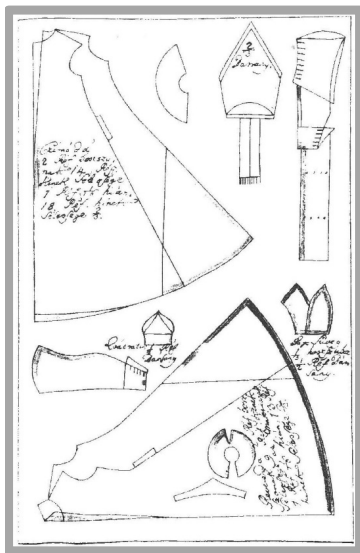
11 I. m., 318.

12 I. m., 316.

Kis kitérő az egyházi viseletekre

Czimádá¹³ 2 Rőf hosszúnak 14 Réff kinek szélessége 1 Réf, 1/16 hián 18 Réf kinek szélessége 2/3. Felirat nélkül: gallér, ujj, püspök süveg – 2/3 Bársony.

9a-b. kép a/ Czimádá a pozsonyi magyar szabók mintakönyve alapján, 1762. b/ Váci utcai templom, Budapest. A templom mellett Csuha András Papi és Polgári Szabó Reverenda és Czimáda készítő cégére látható. XIX. sz. eleje. (Forrás: Magyar Kereskedelmi és Vendéglátóipari Múzeum KF_4605)



Reverenda 2 Réf hosszúnak 9 Réf, kinek szélessége az materiának 1 Réf 1/16 hián, 13 Réf kinek szélessége 2/3. (Ujj, gallér méretek nélkül)

Qváttratus (Papi sapka) ½ Réf Bársony

Pap süveg 1/3 hosszúhoz ½ Réf Bársony.¹⁴

13 A papi reverenda egyik formája, mely nem szorosan simul a testhez, mint a reverenda, hanem bő ráncokban hull alá cingulum(öv) nélkül, és körgallérral, esetleg a felsőkaron dupla ujjakkal van ellátva

14 A különböző alakzatokban megjelenő hosszmértéket jelölő Rőf, Réff, Réf kifejezésekkel kapcsolatban fölidézzük, hogy használatukra a szólások körében tanulságos példákat találunk: „Tudja (a) réfnak az árát [Jól tudja mi a rőfnak az ára] = feslett erkölcsű, bujálkodó természet (ember). (rég.); „Szedi a rőffjét = (meg)szalad, (el)inal (táj, gúny); „Rossz réffel mér [rossz a röfe] = hibásan, tévesen ítél meg vkit, vmít (rég.); „Nem rőffel mérik az embert = nem termete, magassága szerint kell megítélnünk az embereket. O. NAGY Gábor, *Magyar szólások és közmondások*, [Budapest]: Akkord Kiadó, 2005, 583–584.

A tudásátadás kommunikációs csatornái, jelek, jelrendszerek

A vizsgálatunk tárgyát képező mintakönyvek szinte kizárólag kézzel írottak, szövegeket és szabadkézi rajzokat, ábrákat tartalmaznak. A tudás átadás tehát a mintakönyvek révén, két fő kommunikációs csatornán, verbális (szóbeli, illetve annak írásos módján) és vizuális (grafikai, képi, azaz nem verbális) síkon történik.¹⁵

Szemiotikai értelemben egyfelől az elsődleges jelrendszer, a nyelv, illetve annak írásos változatával, azaz betűjelek használatával; szavak, mondatok képzése/használatával során figyelhető meg.

Másfelől viszont rajzok, grafikai ábrák, azaz úgynevezett nem-verbális jelek, főként sablonok vizuális kivitelezésével/fölhasználásával történik az ismeretátadás.

A mintakönyvek különös sajátossága, hogy egyes példányok, nemcsak magyar nyelven, hanem német és szlovák (tót) nyelven is íródtak. További különlegesség, hogy a nyelvhasználat terén a fentiekén túl számolnunk kell az úgynevezett szaknyelvi terminus-technikusok sokaságával, azaz a mesterség gyakorlásában elterjedt speciális szakszavak jelenlétével. Bár ez utóbbiak – ha nem magyar nyelvi lelemények – többsége német eredetre megy vissza, de vannak latin kifejezések is. Ezek jelentéstartalma a nem szakmabéliek, illetve a laikusok számára többnyire nem ismert, de nem is föltétlenül érthető/értendő. Ez utóbbiak köréből álljon itt néhány példa.

1/ *Fertály*, német eredetre megy vissza, jelentése: az adott anyagból negyed, negyedrés. Voltaképp a német *Viertel* (negyed) [viertel (negyed)] szó eltorzított „elmagyarosított” változata, azaz a német *Viertel*-ből származik: a *vier* [fír] ‘négy’, a *Teil* [tájl] ‘rész’ – tehát negyedrésről van szó. Számos szomszédos nyelvben megtalálható, némelyikbe közvetlenül a németből, másokba inkább a magyaron keresztül kerülhetett. Talán a legelterjedtebb, közismert változataként: a *fertályóra*, népies, régies: negyedóra időtartam, azaz tizenöt perc jelentésű használata.¹⁶

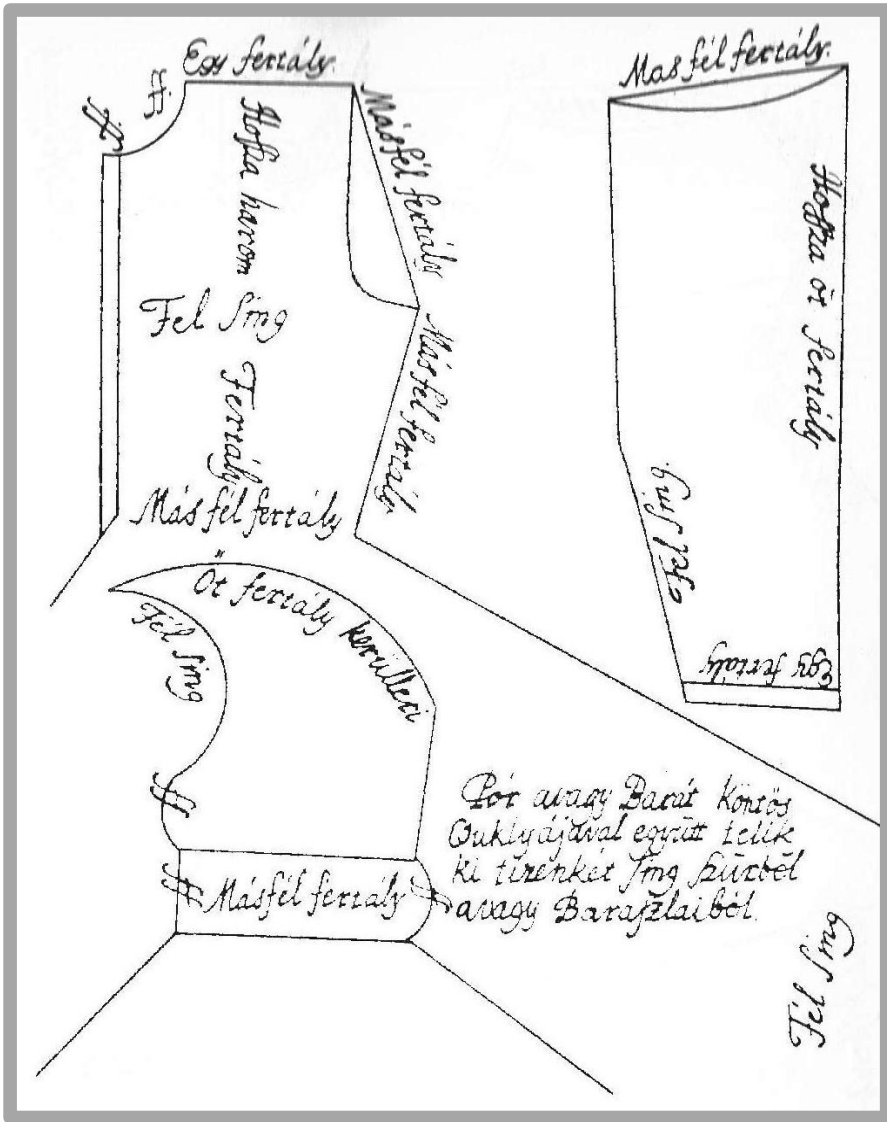
2/ *Sing*, régi hossz mérték; a rófnél rövidebb egykor használt hossz mérték, kb. 60 cm. A középfelnémet *schin* ‘sípcsont, lábszárcsont’ átvétele, (ez az előzménye *sin* szavunknak is). A csapók, szűrszabók, szabók körében gyakori volt a használata. Egyes magyarázatok föltételezik, hogy a mértéket jelentő *sing* a lapított vas rudat jelentő *sint*-től eredhetett, ahogy a rőf *sin*forma vasból vagy fából volt.¹⁷

15 Az utóbbi, azaz a nem verbális jelek, jelrendszerek használata elterjedt a népi kultúrában. Lásd GRÁFIK Imre, *Nem-verbális kommunikációk a népi kultúrában* = GRÁFIK Imre, *Jel és hagyomány. Etnoszemiotikai tanulmányok*, Debrecen: KLTE Néprajzi Tanszék, 1992, 5-18.; Uő *Non-verbal communication in folk culture* = Imre, GRÁFIK, *Signs in culture and tradition*, Szombathely: Savaria University Press, 1998, 9-26.

16 CZUCZOR Gergely - FOGARASY János, *A magyar nyelv szótára*, Pest: Magyar Tudományos Akadémia, 1862, 325.

17 *I. m.*, 834.; Vö. Az *ORBIS PICTUS* LXXXI. *A' Mértékek és a' Fontok* című fejezetében : „Az egy végtiben lévő hosszú dolgokat singel (réffel) mérjük...” Ioann. Amos COMENII, *Orbis Pictus – A' Világ le-festve – Die Welt in Bild*. Nyomtatott Pozsonban, Wéber Simon Péter költéségével és betűivel: 1793, 164.

10. kép. Kassa 1760. Szabásminta. Pór avagy Barát köntös Csuklyájával együtt telik ki 12 sing szűrőből avagy Baraszlaiból. (Fertály és sing Hosszmértékegységekkel és anyagnevekkel: Szűr = posztó, Baraszlai = boroszlói posztó, egykor Boroszló, ma Wrocław, Lengyelország. - DOMONKOS 1997, 45. oldal nyomán.)

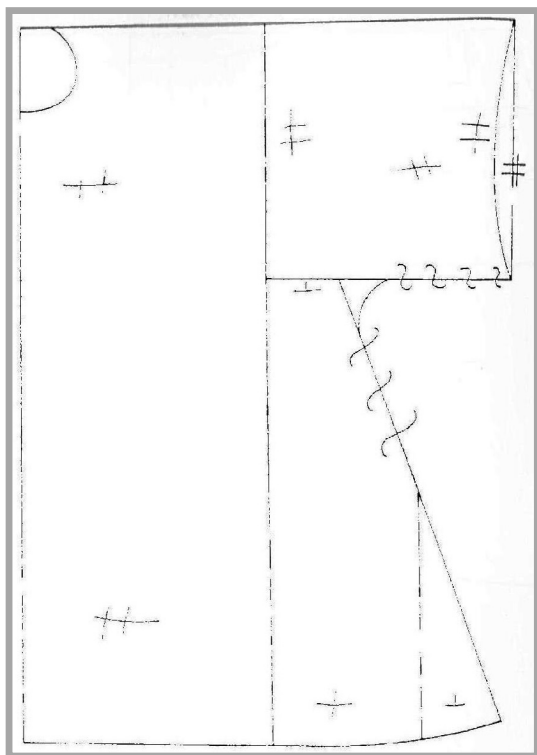


73

3/ *Dalmatica*. Bő ujjú, két oldalt nyitott, térdig érő miseruha a papi segédlet részére (eredetileg dalmáciai előkelő viselet, bő hosszú kabát. Többféle is lehetett: „vörös és sárga vont arany dalmatica, ezüst gombos, hamu színű, tafotával béllett; sárga és szederjes vont arany dalmatica, zöld tafotával béllett; vörös atlac dalmatica egy színt arannyal, az mely körös körül gyönggyel tűzött, ezüst aranyozott gombok rajta.”¹⁸

18 ZUBÁNIC László, *A múlt tükrében elmerengve ... Északkelet-Magyarország mindennapjai a XVI-XVIII. század fordulóján*, Budapest – Ungvár: Intermix Kiadó, 2020, 166.

11. kép *Dalmatica*, Nagyszombat 1636. Szabásminta egyenes és hajlított vonalú jelekkel (DOMONKOS 1997, 149. oldal nyomán)



74

4/ *Sája*, valójában elavult szó, textil anyagnév, *régies* kifejezés; erős gyapjúszövet jelentéssel. Föltehető, sőt bizonyos, hogy csak a textilművekkel foglalkozók körében volt használatos. Czuczor-Fogarasi *A magyar nyelv szótára* mű több jelentéssel említi, például: „tömött sűrű szövetű mintegy sulyos Saja posztó”, de előfordul a sajafátyol: „Tömött sűrű szövetű fátyol”; sajatafota: „Tömött sűrű szövetű tafota”, és sajaszalag: „Tömötten szőtt vastag szalag” formában is.¹⁹

A tudásátadás jelfolyamatai, szemiózisa

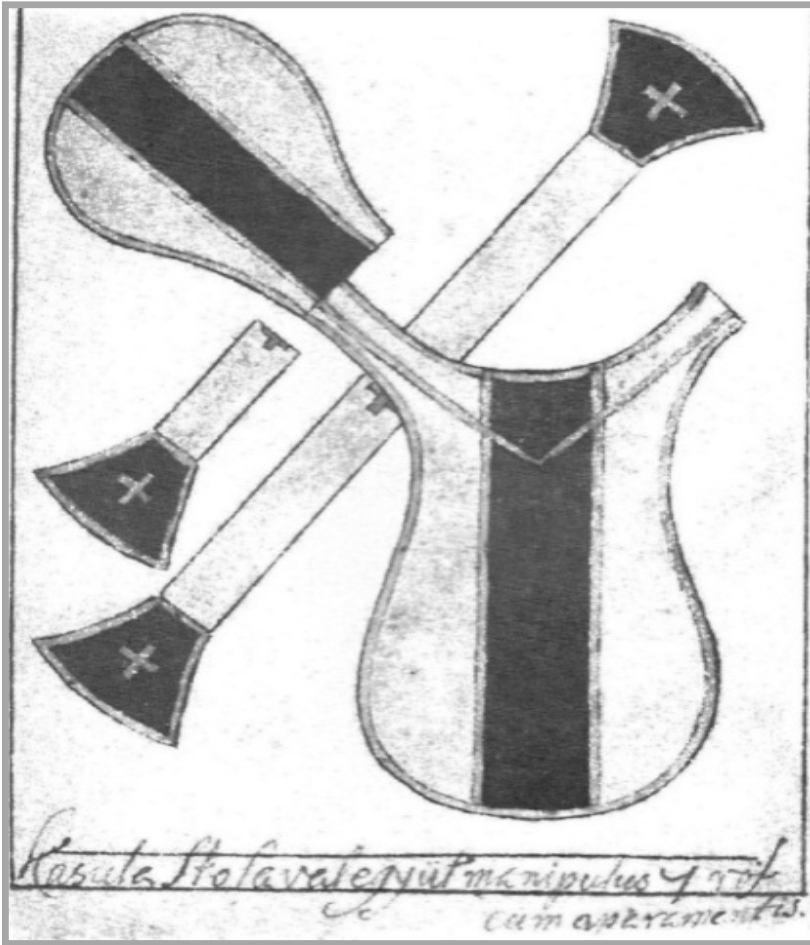
Mindenekelőtt ki kell térnünk a sablonok jelentőségére, melyek a mintakönyvek legfontosabb elemei, s amelyek voltaképp szemiotikai értelemben ikonoknak tekinthetők, s ilyen formán némi túlzással a mintakönyveket egyfajta IKON-gyűjteményeknek tekinthetjük.

A *sablon* ugyanis: mintalap, amelyen az ismétlődő motívumok rajzát, a betűk, számok körvonalát kivágások, lyukak jelzik, illetve ábrázolják. A többnyire kartonból, keménypapírból természetes nagyságban készült műszaki jellegű rész-

¹⁹ CZUCZOR Gergely – FOGARASY János, *A magyar nyelv szótára*, Pest: Magyar Tudományos Akadémia, 1862, 667.

letrajz, amelynek alapján méret szerint ki-, illetve levágják az anyagot, az egyes részeket. A sablon tehát a késztermék formáját pontosan utánozó segédeszköz. Nagyobb mennyiségben és gyakoriságban készülő, azonos alakú munkadarabok, termékek készítésére használt minta.

12. kép *Kazula stolával együtt manipulus 7 rőf cum aperamentis*. Zöld alapszövet elején és hátán függőleges széles vörös csíkok rátétként, a stóla végei és a manipulus vége szintén vörös. A szegélyezés és a keresztek arany színűek. (Gyöngyös, XVIII. Sz. második fele, színezett mintakönyv, Mátra Múzeum 85.34.1 ltsz. – DOMONKOS 1997, 28. oldal nyomán)



Az eredendően latin *Casula* a római katolikus papok misemondáskor használt ruhája. Eredetileg bő, redős, ujjatlan, harangalaku köpeny volt, közepén nyílással a fej számára, s a testet sátorként egészen befedte. Többféle változata ismert, például: „egy öreg Szent László gyönggyel rakott casulája; más gyöngyös vont arany casula 1 db. két stolával, egy manipulussal; vörös vont arany casula, gyöngyös rakott stolával együtt, manipulus nélkül; vont arany régi, szentek képeivel és középen gyöngy-

gyel tűzött casula, stolával együtt, manipulus nélkül; vont arany régi casula cum crucifixo, Beata Virgine et S. Johann, az kik gyönggyel tűzöttek, stolával edgyütt; , zöld tafotával bélelt vörös és sárga vont arany casula, cum crucifixo, az ki gyönggyel tűzött, stolával edgyütt.”²⁰

Frecksay János a mesterségek szótárában a *séma* (szkema , Schema), kifejezést használja: „a mely ékbefutó számozott papírdarab vagy vászondarab. Ezeken kívül nem gyűrődő vastag papirosból kivágott rendes termetről vett *szabásmintákat* {Schnittmuster), úgynevezett *szabások* (Schnitt) is használ, melyek a ruhadarab egyes részeit tüntetik föl és sokszor egybevágnak a vett mértékkel.”²¹

Fontos megjegyeznünk, hogy a mintakönyvek lapjain használt írott szövegek, különösen azok a tárgynevek, amelyek egy-egy öltözet-féleség, viselet-típus megjelölését szolgálják, mint valamiféle „szóképek” (a ruha nevével fölidézik a tanonc, inas, mesterjelölt tudatában élő emlékképet), azaz a mintakönyvben csak kétdimenziós megjelenítéshez képest generálják a tárgy háromdimenziós képét.

Ennek a felidéződő emlékképnek kapcsán jegyzem meg, hogy találkoztam olyan véleménnyel, amely szerint: „A szabásminta szerkesztés egy külön ‘fejezet’. Könyvből csak nagyjából lehet megtanulni. A finom részeket, praktikákat, az apróbb dolgokat, számolásokat csak szakembertől tudod megtanulni. Van pár jó könyv a piacon, amit kitaró vadászattal meg lehet szerezni antikváriumból, innen-onnan, de azokban is csak úgy van lerajzolva, leírva, hogy feltételez egy szakembert, aki megtanítja a részleteket hozzá.”

Ezt a – több szempontból, így szemiotikai aspektusból is – figyelmet érdemlő megjegyzést *Az intermedialitás szemiotikai megközelítései* című konferencián tartott előadásomban is kiemelten hangsúlyoztam. Ezt követően Szívós Mihály volt szíves fölhívni a figyelmemet arra, hogy a hivatkozott vélemény voltaképp a Polányi Mihály által alkotott, úgynevezett *hallgatólágos tudás* jelentőségére utal.²²

20 ZUBÁNIC László, *A múlt tükrében elmerengve ... Északkelet-Magyarország mindennapjai a XVI-XVIII. század fordulóján*, Budapest – Ungvár: Intermix Kiadó, 2020, 166.

21 FRECKSAY János, *Mesterségek szótára. I. Rész. Ötven iparág leírása. II. Rész. Ezen iparágak összesített magyar–német és német–magyar szótára*, Budapest: Hornyánszky, 1912, 386.

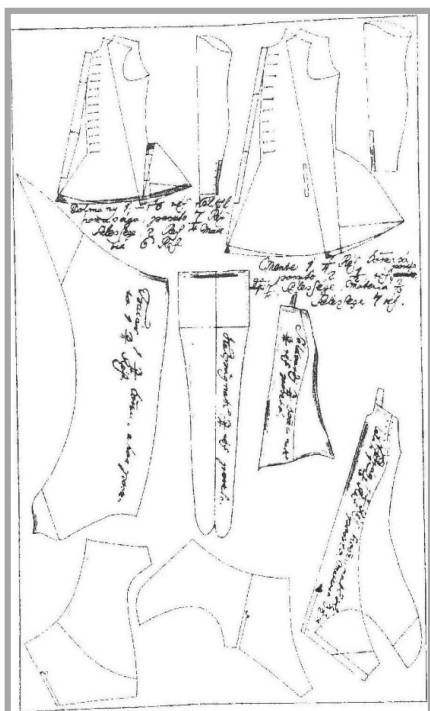
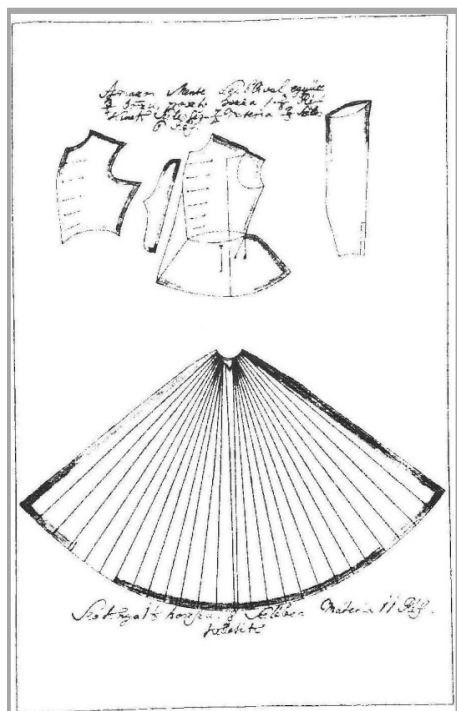
22 Vö. SZÍVÓS Mihály, *A hallgatólágos tudás általános elmélete*, Budapest: Magyar Szemiotikai Társaság, Loisir Könyvkiadó, 2017. Ezúton is köszönöm Szívós Mihály kollegiális figyelmességét.

Példatár

1/ *Nyelv (szöveg) és ábra (rajz/sablon/minta) együttes használata.*

13a-b. kép. Szabásminták sematikus ábrázolásokkal és szövegekkel²³. a/ „Amazon Mente Leibnival együtt. $\frac{3}{4}$ hossz, Poszto hozzá 1 $\frac{7}{8}$ Réf kinek szélessége $\frac{7}{4}$ Materia $\frac{2}{3}$ széles 6 Réf. Szoknya 1 $\frac{1}{3}$ hosszú. 8 Szélében Materia 11 Réf költetik” (Pozsony 1762. - DOMONKOS 1997, 220. oldal nyomán)

b/ „Dolmány 1. 1/16 réf nélkül hosszúsága, poszto $\frac{7}{4}$ Réf szélessége. 2 Réf materia 6 Réf (Ujja) Mente 1 $\frac{1}{4}$ hosszúsága, poszto 2 $\frac{1}{2}$ réf, posztonak $\frac{3}{4}$ szélessége. Materia $\frac{2}{3}$ szélessége 7 réf. (Ujja) Tsutár 1 $\frac{1}{3}$ hosszú, a hoz poszto 1 $\frac{3}{4}$ Réf. Kalpagnak $\frac{3}{4}$ réf poszto. Sálavárdj $\frac{3}{4}$ hoszunak $\frac{3}{4}$ réf poszto. Nadrág 1 $\frac{1}{3}$ Réf hoszunak keletik 1 $\frac{1}{3}$ Réf poszto. Materia 3 $\frac{1}{2}$ réf. (Nadrág) két részből, felirat nélkül. (ülep?)” (Pozsony 1762. - DOMONKOS 1997, 222. oldal nyomán)



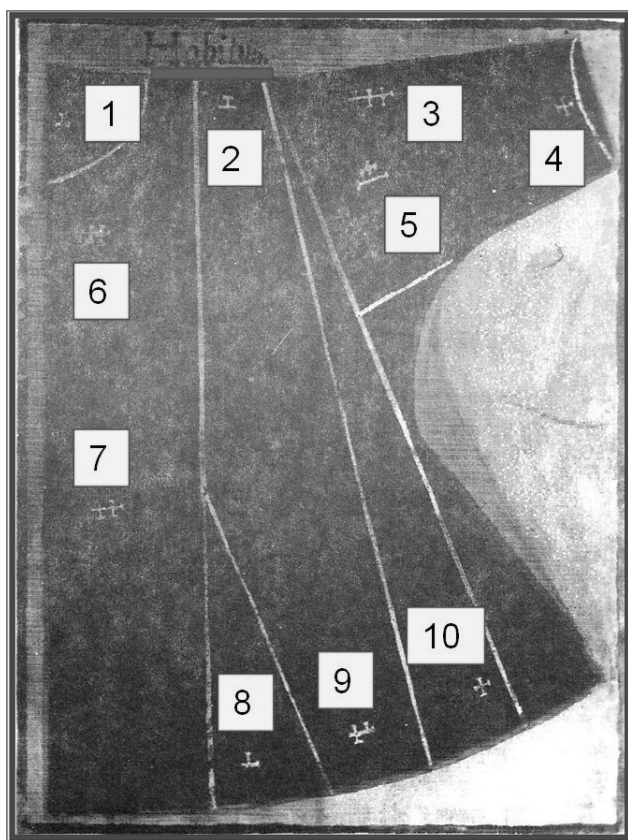
23 A szövegekben régies megnevezések olvashatók, például: *Tsutár* = annyi mint *csótár*, azaz *nyeregtakaró*. Valójában különböző alpanyagból szőtt terítő is lehet; a *Sálavárdj* = az altest és a láb takarására, melegen tartására szolgáló ruhadarab, eredendően bő, bugygyos keleti nadrág.

2/ A ruha megnevezése mellett a nem verbális jelek domináns használata

Habitus, ami a latin *habitus* megfelelője, ez esetben *viselet*, *ruha* jelentéssel. Lásd: Latin: „*Habitus facit monachum*” („A ruha teszi a szerzetest.”) Az ember értékét az öltözete adja jelentéssel, lásd a köznyelvben inkább használt formában: „A ruha teszi az embert.”²⁴

A szabásrajzon használt jelek (10 db) között vannak azonosak és egymástól eltérő különböző, de egyenes vonalakkal álló formációk. Az egyes jelek jelentéstartalmát nem sikerült egyértelműen föltárni. Idős szabómester informátoraink szerint a jelek föltehetően anyagmennyiségre, a szabásdarab irányultságára és elhelyezkedésére utalhatnak.

14. kép. Nagyszombat 1708. Téglaszín keretelésben zöld alapszínre barna *Habitus* szabásminta. Rajzolata fehér vonalakkal és különböző jelzésekkel. Felirata barna. (DOMONKOS 1997, 165. oldal nyomán)

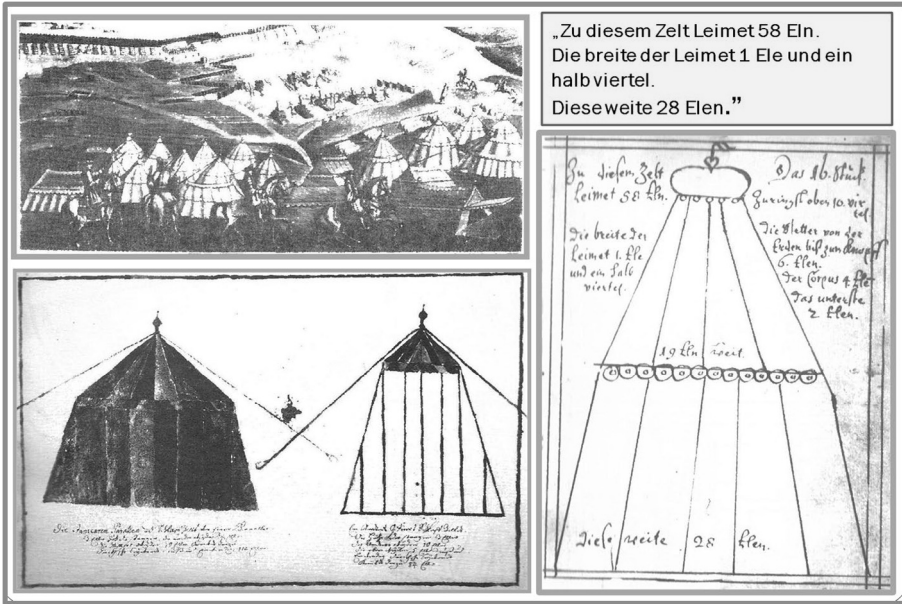


24 Tanulságos megemlíteni, hogy a szólásnak ismert „nem a ruha teszi az embert” változata is. Ugyanis: „A szólás hagyományban olykor előfordul, hogy egymásnak ellentmondó megfogalmazású párok vannak.” SZEMERKÉNYI Ágnes, *Szólások és közmondások*, Budapest: Osiris Kiadó, 2019, 1203.

3/ A nem verbális jelek változatai

A *Dalmatica* a *Casula* és a *Habitus* ábrázolások átvezetnek bennünket a nem verbális jelek egy nagyobb csoportjához; a különböző ábrák, jelek alkalmazásához. E jelek előfordulási változatait vizsgálva, azt tapasztaljuk, hogy megkülönböztethetők a klasszikus jeltipológia elemei. Vannak, mégpedig döntő többségben *ikonikus*, kisebb mennyiségben *index-szerű* és *szimbolikus* jelek²⁵, mégpedig mind a különböző korból és más-más helyekről, településekről származó, mind pedig az egyes, konkrét mintakönyvekben eltérő arányban. Olykor egy jelben többes tipológiai jelleg is előfordulhat.²⁶ Példák az ikonikus jelekre:

15. kép A szerző által szerkesztett értelmező tábla. Jobbra: Sátor. Szepesbéla 1726. (DOMONKOS 1997, 136) Balra fent: Buda 1616. Sátortábor. Részlet (DOMONKOS 1997, 21) Balra lent: Sátor. Győr. 1744. Színezett mintakönyv (DOMONKOS 1997, 250)

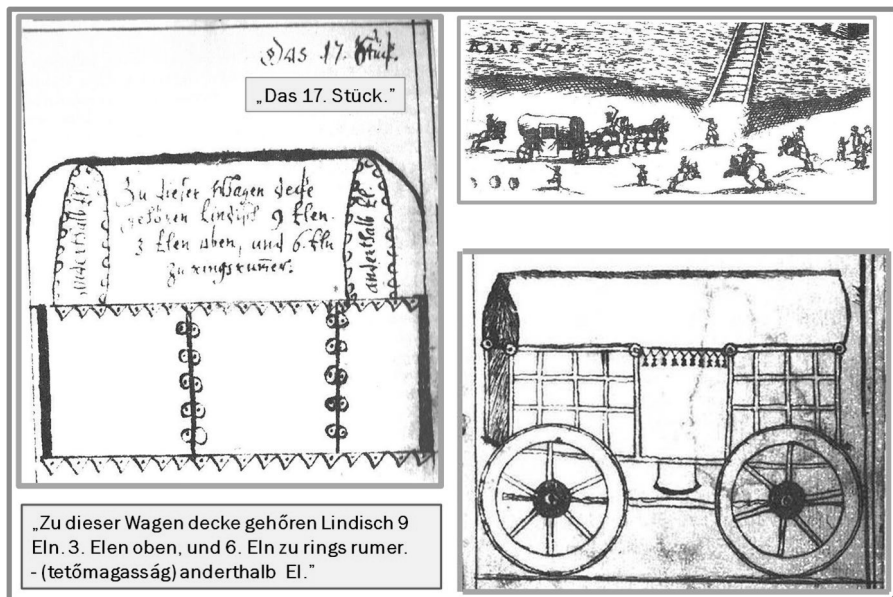


79

25 Vö. SEBEOK A. Thomas, *Contributions to the Doctrine of Signs (Studies in Semiotics)*, Bloomington: Indiana University Press and The Peter De Ridder Press: 1976, 117-142.; VOIGT Vilmos, *Bevezetés a szemiotikába*, Budapest: Loisir Kiadó, 2008, 25-52.; Uő *Jeltudomány*, Szeged: Szegedi Egyetemi Kiadó – Juhász Gyula felsőoktatási Kiadó, 201, 32-33.; Uő, *Etnoszemiotika*, Szeged: Szegedi Egyetemi Kiadó – Juhász Gyula felsőoktatási Kiadó, 2013, 49-68.

26 Vö. „Az index, ikon és szimbólum jelosztályai nemcsak külön-külön, hanem együttesen is megjelennek a kultúrában, a népi kultúrában is.” Voigt Vilmos, *Etnoszemiotika*, Szeged: Szegedi Egyetemi Kiadó – Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó, 2013, 68.

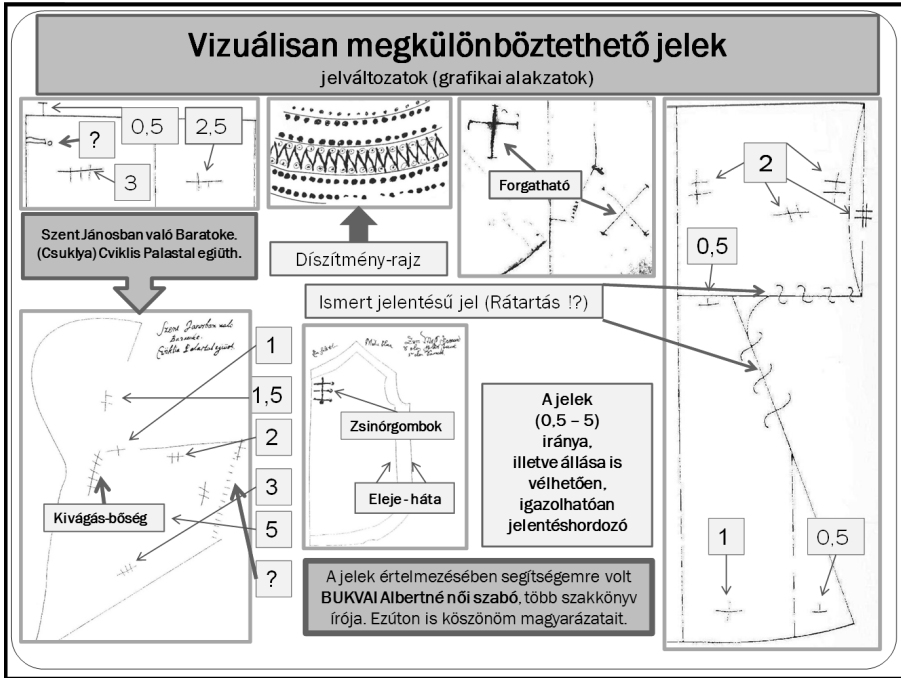
16. kép A szerző által szerkesztett értelmező tábla. Balra: Kocsitakaró. Szepesbéla 1726. (DOMONKOS 1997, 13) Jobbra lent: kocsi takaróval, Szepesbéla 1712. (DOMONKOS 1997, 122,) Jobbra fent: Győr1598. Fedeles utazókocsi. Részlet. (DOMONKOS 1997, 21)



80 4/ Vizuálisan megkülönböztethető jelek jelváltozatok (grafikai alakzatok)

Szabómester informátoraim szerint az alkalmazott jelek (vonalkombinációk) valószínűsíthető jelentése: 1/ Függőleges vonal = *szállirány*, 2/ Vízszintes vonalra helyezett függőleges vonal = *anyagmennyiség*, 3/ Egyszerű kereszt = *középpont jelölés*, 4/ Talpas kereszt = *forgatás*, 5/ Hullámvonal = *áthúzás*, 6/ Az előzőektől eltérő változatok = *egyedi jelentésekkel*.

17. kép. Értelmező tábla: A szerző válogatása mintakönyvekből mintarajz részletekkel (DOMONKOS 1997. kötetéből)



81

Az ábrázolások, jelek értelmezési nehézségére nézve földézem Domonkos Ottó adatgyűjtési eljárását: „A munkamenet pontosabb megfigyelése miatt falvédőpárból szabattam magamnak ruhát. A mintavétel centivel történik, a sorrend állandóan ugyanaz, így az egymás mellé írt számokon nem kell gondolkodni a szabásnál, vajon mit is jelentenek. ... Az alsó és a felső nyak kirajzolása és szabása *gondolomra* történik. ... A zsebfedőalak kirajzolása *gondolomra* történik, van egyenes és fogas.”²⁷

A grafikai alakzatok a szemiózis folyamatában

A szabók által használt nem verbális jelek (a jeltypológia szerinti bármely típusa: *ikon*, *index*, *szimbólum*) esetében indokolt fölfigyelnünk a *szemiózis* hármasságának érvényességére is. Egyfelől az egyes jeleknek más jelekhez való viszonyára, az alkalmazott jelek egymáshoz való kapcsolatára. Ez a *szintaktikai* sík. Másfelől azok a viszonyok, amelyek a jelek és azok között a tárgyak között állnak fenn, amelyekre a jelek alkalmazhatók. Ez a szemiózis *szemantikai* vetülete. Végül tanulmányozás tárgyává tehető a jeleknek az interpretálókhoz való viszonya is. Ez a szemiózis *pragmatikai* relációja.

27 DOMONKOS Ottó, *Adatok a kapuvári férfiruha szabásához*, Ethnographia, 1957/1., 127–129.

A kutatás, illetve vizsgálódás jelen állapotában – várakozásunktól eltérően, és némi csalódással – ma már nem tudjuk pontosan föltárni a szabók jeleinek (különösen az egyszerű a grafikai alakzatok) következetes és jól fölfejthető szintaktikai jellegét. Ezzel szemben a grafikai alakzatok értelmezésével föltárul/hat/nak a használt jeleknek gazdag szemantikai és főként pragmatikai vonatkozásai. Ez utóbbiak döntően a mintahasználat, a mintakövetés révén realizálódnak. (A minta: rajz, amely szerint bizonyos tárgyakat, különösképp kézimunkát készítenek.)

Az azonban határozottan kiderült, hogy a korábbi századok mintakönyveinek a legfontosabb szerepe a praktikus ismeretek átadásának folyamatában van. Ezt a pragmatikus funkciót a napjainkban használatos mintarajz oktatásban és tankönyvekben is megfigyelhetjük. A rajzolás (a rajzkészség) nem véletlenül volt alapja (általában) szinte minden kézműves mesterség elsajátításának, s voltaképp máig is az. Ezt igazolják az újabb, különböző kiadású *szakrajz* könyvek, mint pl. a női szabóké 1961-ből, melyben az alábbi fejezetek tárgyalják az elsajátítandó ismereteket:

Vonalvezetési gyakorlatok

- egyenes vonalak

- ívelt vonalak

Szabványos betűk írása

Kézügyesítő gyakorlatok

Szemmértékfejlesztő gyakorlatok

Távlati rajz

Színkorong

Sőt a végén külön: Divatlapolvasás című fejezet is.²⁸

82

Végül, a nem verbális jeleken túl ...

A mesterség elsajátítás folyamatában természetesen az elsődleges jelrendszer, a nyelv alkalmazása során valósul meg a voltaképpeni verbalitás. Ilyen alkalmakkor az előbeszéd során a szóbeliség, a szóbeli kifejezőkészség révén – vélhetően az írott nyelvnél – bővebb, részletesebb, és ad hoc-jellegű tartalomkifejtés (gazdagabb szemantikai tartalom megfogalmazása) történhetett, s adatközlőim szerint történt is. Ezt azonban a régmúlta, századokkal korábban használt mintakönyvek korára nézve, a nem tudjuk rekonstruálni.

Irodalom

A Magyar Nyelv Értelmező Szótára IV. köt. Ki-Mi, szerk. A Magyar Tudományos Akadémia Nyelvtudományi Intézete, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1979.

BUKVAI Albertné - JANCÓS Ágnes, *Férfi szabó mestervizsgára felkészítő jegyzet*, Budapest: Magyar Kereskedelmi és Iparkamara, 2014.

²⁸ Lásd FEKETÉNÉ HAJDÚ Erzsébet - HEGEDŰS Margit, *Női szabók könyve I. – Szakrajz*, Budapest: Műszaki Könyvkiadó, 1961.; Vö. BUKVAI Albertné - JANCÓS Ágnes, *Férfi szabó mestervizsgára felkészítő jegyzet*, Budapest: Magyar Kereskedelmi és Iparkamara, 2014.

- COMENII Ioann. Amos, *Orbis Pictus – A' Világ le-festve – Die Welt in Bild*, Nyomtatott Pozsonban, Wéber Simon Péter költségével és betűivel, 1793.
- CZUCZOR Gergely - FOGARASY János, *A magyar nyelv szótára*, Pest: Magyar Tudományos Akadémia 1862.
- FEKETÉNÉ HAJDÚ Erzsébet - HEGEDŰS Margit, *Női szabók könyve I. – Szakrajz*, Budapest: Műszaki Könyvkiadó, 1961.
- FRECSKAY János, *Mesterségek szótára. I. Rész. Ötven iparág leírása. II. Rész. Ezen iparágak összesített magyar–német és német–magyar szótára*, Budapest: Hornyánszky 1912.
- DOMONKOS OTTÓ, *Adatok a kapuvári férfiruha szabásához*, Ethnographia, 1957/1., 123–132.
- DOMONKOS Ottó, *Kézművesség szerepe a falu anyagi kultúrájának alakításában* = DOMONKOS Ottó, *főszerk., Magyar néprajz 3. Kézművesség*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1991, 7–154.
- DOMONKOS Otto, *A magyarországi céhes szabók mintakönyvei 1630-1838*. Budapest: Magyar Nemzeti Múzeum, 1997.
- GRÁFIK Imre, *Nem-verbális kommunikációk a népi kultúrában* = Gráfik Imre, *Jel és hagyomány. Etnozemiotikai tanulmányok*, Debrecen: KLTE Néprajzi Tanszék, 1992, 5-18.
- GRÁFIK Imre, *Non-verbal communication in folk culture* = Imre, Gráfik, *Signs in culture and tradition*, Szombathely: Savaria University Press, 1998, 9–26.
- GRÁFIK Imre, *Céhemlékek - Guild Relics. A Néprajzi Múzeum műtárgykatalógusai - Catalogi Musei Ethnographiae 12*, Budapest: Néprajzi Múzeum, 2008.
- NAGYBÁKAY Péter, *Munkaeszköz ábrázolások magyarországi céhjelvényeken*, Technikatörténeti Szemle 1967/4., 171–189.
- NEMESNÉ MATUS Zsanett – SZABÓ Péter, *„... remekdarabjaikat bötsülettel elkészítvén ...” A céhek tárgyi emlékei a Xántus János Múzeumban*. Győr: Xántus János Múzeum, 2010.
- O. NAGY Gábor, *Magyar szólások és közmondások*, [Budapest]: Akkord Kiadó, 2005.
- SEBEOK A. Thomas, *Contributions to the Doctrine of Signs (Studies in Semiotics)*, Bloomington: Indiana University Press and The Peter De Ridder Press, 1976.
- SZAMOTA István, *Magyar Oklevél Szótár*, Budapest: Hornyánszky Viktor, 1906.
- SZÍVÓS Mihály, *A hallgatólagos tudás általános elmélete*, Budapest: Magyar Szemiotikai Társaság, Loisir Könyvkiadó, 2017.
- SZEMERKÉNYI Ágnes, *Szólások és közmondások*, Budapest: Osiris Kiadó, 2019.
- VOIGT Vilmos, *Bevezetés a szemiotikába*, Budapest: Loisir Kiadó, 2008.
- VOIGT Vilmos, *Jeltudomány*, Szeged: Szegedi Egyetemi Kiadó – Juhász Gyula felsőoktatási Kiadó, 2011.
- VOIGT Vilmos, *Etnozemiotika*, Szeged: Szegedi Egyetemi Kiadó – Juhász Gyula felsőoktatási Kiadó, 2013.
- ZAICZ Gábor, *főszerk., Etimológiai Szótár Magyar szavak és toldalékok eredete*, Budapest: Tinta Könyvkiadó, 2006.
- ZEPECZANER Jenő, *Székelyföldi céhpecsétek*. Acta Siculica 2011, 409–424.
- ZUBÁNIC László, *A múlt tükrében elmerengve ... Északkelet-Magyarország mindennapjai a XVI-XVIII. század fordulóján*, Budapest – Ungvár: Intermix Kiadó, 2020.

Acquiring knowledge through verballity and visuality

Abstract: With the help of exceptional sources, the author tries to reveal the procedures and solutions by which tailoring could be mastered and learned among guild crafts. During the Hungarian guild era, tailoring was one of the widespread trades of craft activities, and tailors' guilds were among the most traditional and populous guilds. The study attempts to present the knowledge transfer practice of craft knowledge exclusively by analyzing the sample books of Hungarian guild tailors. It discusses and analyzes the applied information and communication procedures, with particular attention to the (sign)-theoretical reading of the interoperability of verballity and visuality.

Keywords: Tailoring, tailoring guild, pattern book, tailoring drawing, tailoring signs

GRÁFIK Imre

Néprajzkutató, ny. múzeumi főtanácsos, a néprajztudomány kandidátusa.

H-9700 Szombathely, Széll Kálmán u. 4.

E-mail: grafikimre@gmail.com

Webseite: <http://grafik.hupont.hu>

Az algoritmus esztétikája: contradictio in adjecto?

Értelmezési javaslatok Frieder Nake művészetelméleti írásaihoz

Absztrakt. A tanulmány a digitális műalkotások bázisát képező algoritmosus jelek és mediális megjelenésformák vizsgálatát tekinti elsődleges céljának. Frieder Nake német matematikus, művészetelméleti, algoritmus-művész elméleti írásaira alapozva a digitális vs. analóg képi jelek mibenlétéből és viszonyából kiindulva a digitális műalkotás keletkezését, majd az elkészült műalkotás lehetséges interpretációjának mediális vonatkozásait veszi szemügyre. A kutatás Nake nézeteit továbbgondolva a digitalitás kultúrafilozófiai konzekvenciáit veszi számba és az ún. „harmadik kultúra” térnyerésének jelentősége mellett érvel, melyet a digitalitás korszakát meghatározó gondolkodói attitűdként értelmez.

Bevezetés

A jelen dolgozat tárgya a digitális művészet és a digitális műalkotás. Bevezetőnkben a kutatásunk pozicionálása a cél, azaz rögzítenünk kell azt a módszertani és tartalmi szempontból egyaránt lényeges tényt, hogy a digitális műalkotás nem ontológiai státusza kapcsán lesz témája a jelen tanulmánynak; még akkor sem, ha a létjelleg kérdései lényegüknél fogva nem eliminálhatók teljes egészében a vizsgálatból. Nem könnyű tehát fogást találni a problémán, hiszen az „analóg vs. digitális” viszony vizsgálata épp úgy jelen van a digitalizáció filozófiájában, a computerfilozófiában, a Mesterséges Intelligenciát tárgyaló informatikai, társadalom- és kultúratudományi kutatásokban, nem is beszélve a transz- és poszthumanizmus sokszor szélsőséges nézetrendszereiben. Épp ezért a bevezetőnkben pontosítanunk kell dolgozatunk kérdésfeltevését, azaz tisztáznunk kell, mi milyen értelemben használjuk a „digitális” és „analóg” jelzőket, amennyiben azokról nem a dolgok ontológiai státuszaként beszélünk. Frieder Nake német matematikus, algoritmus-művész, művészetelméleti nézeteit szemügyre véve teszünk kísérletet az analóg és a digitális jelleg megragadására. Érvelésünkben az ontologizáló kontextusból kiemelve, szemléletmódként, és egyfajta megismerési útként közelítjük meg a kérdést.¹ Értelmezésünk szerint az analóg típusú megismerés szintetizáló jellegű, azaz a világot egységben kívánja látni és láttatni, és ezért a létezők közötti kapcsolódások felmutatására törekszik. Ezzel szemben a digitális megismerés, *expressis verbis*, a világot a dolgok szétválasztása, felosztása, megszámlálása², azaz analizálása által véli

1 Frieder NAKE, *The Rendering Equation*, Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2021; Frieder NAKE, *Zwei Weisen das Computerbild zu betrachten*, Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2021.

2 digitus: lat. (a dolgok megszámlálására használatos ujj.) TEGEY Imre, *Latin – magyar zseb-szótár*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1992, 116.

megragadhatónak. Jellemző, hogy az analóg és a digitális létezők kapcsán a legritkábban reflektálunk erre az episztemológiai párhuzamra, pedig ezzel többet megtudhatunk a kettő differenciájáról, mint az ontológiai leírásuk által. Érdekes tehát tudatosítanunk a tényt, hogy a digitalitást kitüntető bináris megkülönböztetések, illetve az analogitást meghatározó szintetizáló hasonlóság- és analógiakeresések egyenértékű világprojekciók, még akkor is, ha az alapjukat képező perspektívák episztemológiailag ellentétesek. A két fogalom alapjelentése is ezt támasztja alá: míg a „digitális” kifejezés jelentése valaminek a pontos megszámlálásával, számba vételével, részekre osztásával függ össze, az „analóg” kifejezés a hasonlóságon alapuló folytonosság és az egységkeresés jelentésmezőjéhez kötődik. Mindkét esetben a megértés és a világ megragadásának szempontja a domináns jelentéselem.

Persze a digitalitás világszemléletként történő felfogásával Nake igen tágra szabja a jelenség értelmezési keretét: a computer- és technikafilozófia mellett diskurzusba emeli a kultúra- és tudománytörténetet, az ismeretelméletet és a kogníciófilozófiát is. Ezek a látszólag igen távol eső területek azonban nem csak nem oltják ki egymást, de kölcsönös magyarázó erővel is bírnak, és rámutatnak egymás, egyébként rejtve maradó aspektusára. Ennek egyik legfőbb oka, hogy nem is beszélhetnénk digitális világszemléletről, mint kulturális jelenségről, ha nem tekintenénk a diskurzus inherens részeként a digitalitásra, mint technológiai kérdésre is. Evidencia, hogy a digitális technika életünk legapróbb területeire is beszüremkedett, és feltartóztathatatlanul hódítja meg a világunkat. Amit ma digitális világszemléletnek nevezünk, az abban a tudományos-technikai átalakulásban gyökerezik, amit felfedezések egész sora vezetett be.³ Mindenekelőtt az elektromos adatfeldolgozás kialakulása, amihez elsősorban az elektromágneses mező ismeretére volt szükség. A digitális világszemlélet értelmezésénél nagyon fontos a kérdés, mennyiben változtatták és változtatják meg a technológiai újdonságok az ember világhoz fűződő viszonyát? A digitális kultúra mai egyeduralma elválaszthatatlan a 18. század végén útjára indult tudományos és technikai változásoktól, melyek aztán párhuzamosan az ipari kapitalizmus virágkorával, a 19. század folyamán tettek szert igazán meggyőző, átütő, sőt korszakos jelentőségre.⁴ Az elektromágneses mező 19. század végi felfedezése megalapozója lett a digitális kommunikáció kialakulásának. Jelen dolgozat természetesen a jelenség kulturális kontextusára kíváncsi, ezért arra az összefüggésre szeretnénk rávilágítani, ami a 19. századi tudományos forradalmak és az ember valóságviszonyának megváltozása között áll fenn.⁵ Egy egységes, jól áttekinthető világmindenség képzetét a 18. század végétől kezdve mindinkább a megszámlálhatatlanul sok részecskéből összetevődő, felaprózódott, áttekinthetetlenül sok részre bomló világ képzete váltotta fel. Ezzel azt állítjuk, hogy a digitalizációhoz vezető út mind a természettudományos felfedezések szférájában, mind

3 Vö. Gabriele GRAMELSBERGER, *Philosophie des Digitalen*, Hamburg: Junius Verlag, 2023, 11 – 22; Klaus MAINZER, *Computerphilosophie*, Hamburg: Junius Verlag, 2003, 7–21.

4 Vö. Frieder NAKE, *Zwei Weisen das Computerbild zu betrachten*, Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2021, 38–40.

5 Vö. Hans BLUMENBERG, *Ordnungschwund und Selbstbehauptung. Über Weltverstehen und Weltverhalten im Werden der technischen Epoche* = Uö., *Schriften zur Technik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2015, 138–162.

a filozófiai világmagyarázatok területén, az egység sugallta biztonságérzettől a végtelen térben kavargó elemi részecskék sokaságának képe által kiváltott bizonytalansághoz és szorongáshoz, egy sajátos horror vacui-hoz vezetett. Ebben az értelemben a digitalitás alatt olyan szemléletmódot kell értsünk, mely a világ átláthatatlan összetettségét már tényként kezeli, azt értelmezni próbálja és analitikus módon összefüggések felismerésére törekszik. A dolgozatunk tárgyát képező digitális művészet hátterében tehát episztemológiai értelemben a világ végtelen összetettségének tudata, és analitikus megközelítésének szükségszerűsége és kihívása áll.

A digitális kép mint technológiai jelenség

Amikor a digitalításra gondolunk, leginkább a digitális kép jelenik meg lelki szemünk előtt, ahogy azt a számítógép, az okostelefon vagy a TV képernyőjén megszoktuk. A digitális kép tulajdonképpen egy raszterkép, ami parányi, egy milliméternél is kisebb színezett szabályos négyzetek, azaz pixelek hálózata, melynél a pixelek színe és elhelyezkedése egyaránt számok által kódolt, azaz numerizált.⁶ De nem kell lera-gadnunk a pixeleknél, hiszen itt vannak a bitek is, melyek még a pixeleknél is elemibek, hiszen nem rendelkeznek gyakorlatilag semmilyen fizikai tulajdonsággal: se színük, se nagyságuk, se térbeli elhelyezkedésük, mégis fénysebességgel mozognak, és őket tekinthetjük az információ-DNS legkisebb, atomi szintű elemének: „It is a state of being”⁷. Mint ilyenek, megragadhatatlanok a szó fizikai értelmében, és így nem marad más hátra, mint gondolati úton történő megközelítésük. A digitális műalkotások kontextusában a jel fizikai megragadhatatlansága az egyik legalapvetőbb probléma, amit egy dematerializálódási folyamat végállomásának is tekinthetünk, mely már a 20. század második felében megjelent.⁸ A Concept Art-ban és a médiaművészetben épp úgy egy gondolati tárgy leírása és kognitív reprezentációja a központi elv; azaz a művészet centrumába nem a perceptív, hanem a szellemi/gondolati princípium kerül.⁹ Ebből már-már ironikus módon az következik, hogy épp a digitális műalkotások teljesítik be a legnagyobb tökélyvel a műalkotásoknak azt az alapvető jellemzőjét, amit a technológiától betegesen irtózó Adorno így fogalmazott meg az *Esztétikai elmélet Paralipomenájában*: „A műalkotások olyan dolgok, melyek dologszerűségüket tendenciózusan levetik magukról.”¹⁰ A digitális mű a szellemi princípium reprezentációjaként egy gondolat vagy egy koncepció potencialitását képviseli, és ekként a lehetséges művek egész osztályát nyitja meg, szemben az analóg művek egyediségével és ebből következő megismételhetetlenségével.¹¹

6 Vö. Frieder NAKE, *Zwei Weisen das Computerbild zu betrachten*, Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2021, 37–39.

7 Nake idézi Negropontét: Nicholas NEGROPONTE, *Being Digital*, London, 1996, 14.

8 *I.m.*, 40–41

9 Vö. Juliane REBENTISCH, *Theorien der Gegenwartkunst zur Einführung*, különösen a *Materialität der Idee: Konzeptkunst* c. fejezet, Hamburg: Junius Verlag, 2013, 135–149.

10 Theodor Wiesengrund ADORNO, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1977, 412. – saját fordítás: M. L.

11 Vö. Frieder NAKE, *I. m.*, 40–41.

A digitális kultúrával foglalkozó írárok sztenderd kérdései közé tartozik az a hétköznapi gyakorlatában is jelentőséggel bíró különbségtétel, ami a digitalitás technikai/technológiai eszközként vagy médiumként történő értelmezése között áll fenn. Leegyszerűsítve a kérdést, arra kell választ keresnünk, milyen értelemben beszélünk a digitalitásról: a) technikai eszközként, vagy b) az átadott információ médiumaként? A fenti különbségtétel mögött természetesen az interface-problematika, azaz az ember és a gép érintkezésének problémaköre rejtőzik. Az a kérdés tehát, hogyan kell a számítógépre tekintenünk: technikai eszközként vagy információs médiumként?¹² Az ember beszélő lény, a számítógép pedig jelekkel kommunikáló gép, közjük ékelődve pedig ott egy szimbolikus szféra, melyben digitális szignálok közvetítenek az analóg megnyilatkozások között. A digitális szignálok abban a pillanatban veszítik el láthatatlanságukat, amint az interfészen (a monitoron) megjelennek, és számunkra is jelekké válnak. Ahogy Frieder Nake fogalmaz: „kétfajta szemiózis szemiotikai összekapcsolódásról beszélünk, melyek közül az egyik az emberben, a másik a gépben történik”¹³. A programozás során a mediális közvetítés folyamata elválnak a referenshez fűződő materiális kapcsolatától, és a computer agyában zajló közvetítés folyamata, maga is az intermediális reprezentációk rendszerének elemévé válik.¹⁴ A digitalizáció további komoly hozadéka, hogy egyre inkább tudatosul a befogadóban, hogy az analóg médiumok sem kizárólag reprodukciók, azaz nem egy-egy adott tartalom egyszerű leképezései, hanem maguk is a világ aspektusait megjelenítő szignifikáns jel-konstrukciók.¹⁵

88 A megkettőződés jelensége a digitális képek esetében

Akár egy számítógép képernyőjén, akár papírra nyomtatva találkozunk egy képpel, azt ugyanúgy érzékeljük, mint bármilyen más képet. Namármost, ha egy múzeum falán egy algoritmusokból felépülő parancssor eredményeként született alkotást látunk, akkor az a kép digitális vagy analóg? Egyáltalán nem egyszerű megválaszolni a kérdést. Dolgozatunk kultúratudományos elkötelezettsége találkozik azzal a nézettel, mely szerint az emberi valóság nem bontható szét egy analóg és egy digitális szférára, azaz a „digitális-analóg” probléma gyökere a megismerő szubjektum megismerési szándékaiban keresendő. Játsszunk el mi is a gondolattal, hogyan érvelhetnénk egy számítógép monitorján megjelenő kép magyarázata során?¹⁶

a) A számítógép monitorján megjelenő kép analóg

Az eddigiekben a digitalitást a gondolati szférával, a megszámlálhatósággal, az analitikusan meghatározott részletekkel kapcsoltuk össze, ezért mindaz, ami perceptuálisan férhető hozzá számunkra, amit folytonos vonalnak, görbének, egy egésznek stb. látunk, az analóg kell legyen.

b) A számítógép monitorján megjelenő kép digitális

¹² Vö. Klaus, MAINZER, *Uo.*

¹³ Frieder NAKE, *I. m.*, 41.

¹⁴ *Uo.*

¹⁵ *Uo.*

¹⁶ Frieder NAKE, *I. m.*, 45–48.

A monitoron megjelenő kép lényegét tekintve digitális, hiszen számokkal meghatározott méretű és helyzetű színes pixelekből áll. Ezek az apró képpontok természetesen összeköthetők, de ez semmit nem változtat azon a tényen, hogy ez továbbra is diszkrét, különálló, tehát numerikusan definiálható pontok sorozata csupán. Tehát ebben az értelemben a számítógép-kép digitális.

Nagyon úgy tűnik, mintha egy dolgról beszélnének két nézőpontból. Ezért arra a kérdésre kell választ kapnunk, van-e különbség a számítógép képernyőjén látható, illetve a számítógép merevlemezén vagy a programtárban algoritmosos formában „elhelyezkedő” kép között? Tapasztalataink alapján annyit kijelenthetünk, hogy a kép a papírra nyomtatva anyagi formáját tekintve teljesen más, mint a képernyőn látható kép, továbbá létezését valamiféle megkettőződés is jellemzi. A kép egyidejűleg 1) a papíron látható festék, 2) a gép központi egységében lokalizálódó program, 3) mint adatsor a tároló egységben. A kérdés mindeközben tulajdonképpen arra vonatkozik, milyen viszony mutatható ki a fenti megjelenési formák között? A bevezetőnkben már elvetettük a kérdés ontológiai vizsgálatát, ezért egy episztemológiához közeli megközelítéssel próbálkozhatunk. Nike értelmezése szerint a papíron, festék által kirajzolódó kép és e kép algoritmosos, merevlemezén tárolt „megjelenése” közötti viszonyt az egyedi vs. általános fogalompárral írhatjuk körül.¹⁷ Azaz a programok minden esetben a rajzok egy bizonyos osztályának az általános leírásainak tekintendők, és csak a konkrét paraméterértékek kiválasztását követően – melyek az adatbevitellel kerülnek a számítógépbe – jöhet létre a rajzosztály egy-egy konkrét példánya, pl. a *Geradenscharen*-sorozat 49. számú darabja.¹⁸

Nike is tudja, hogy a magyarázata a számítógéppel generált képek megkettőződésének vonatkozásában pontosításra szorul, ezért kiindulva abból, hogy egy kép a maga képszerűségében mindig valami látható dolog, a digitális képnek az kell legyen az egyik specificitása, hogy a látható aspektusai mellett rendelkezik egy rejtett, a szó szoros értelmében láthatatlan oldallal. Ahogy láthattuk, a digitális kép láthatatlan aspektusát a képet létrehozó algoritmusok alkotják, melyek Nike magyarázata szerint épp úgy anyagiak, mint a festék a papíron, vagy a számítógép agyát jelentő processzor vagy az ebben levő elektródák.¹⁹ Ezért teljesen jogos, hogy Nike a digitális képek esetében folyamatosan „algoritmosos képek”-ről beszél. A digitális kép és a kép alapját képező algoritmusok viszonyát ebből kifolyólag a komplementaritással érzékeltethetjük a legjobban.

Persze egyáltalán nem magától értetődő az algoritmusok esetén képekről beszélni, hiszen a képekkel szemben támasztott tradicionális elvárásoknak nyilvánvalóan nem felelnek meg. Nike egyik igen érdekes, performatív értelemben is erős, és roppant provokatív húzása az az igen nagy terjedelmű tanulmánya, melynek egy hosszú algoritmus lett a címe: $L_0(\mathbf{x}, \omega_0, \lambda, t) = L_e(\mathbf{x}, \omega_0, \lambda, t) + L_r(\mathbf{x}, \omega_0, \lambda, t)$.²⁰

17 Uo.

18 Uo.

19 Vö. l. m., 49–51.

20 Frieder NAKE, *The Rendering Equation = Algorithmen & Zeichen. Beiträge von Frieder Nike zur Gegenwart des Computers*, szerk. Jan DISTELMEYER – Sophie EHREMANNTAUT – Boris MÜLLER, Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2021, 64–147.

A cím szokatlan: egy képlet, mely a fény tárgyakon való visszaverődésének matematikai meghatározására szolgál, és mint ilyen azt példázza, hogy egy lényegileg digitális jelenség egy lényegileg analóg jelenség alapja lehet. Csak éppen el kell tudni olvasni! Sibylle Krämer, aki a képiség és az írás szerepét vizsgálja a tudásszerzés és a tudáskommunikáció területén, vezette be az algoritmusok leírására az „operatív szöveg”²¹ meghatározást. Érvelése szerint az írás és a kép nem csupán reprezentatív funkcióval rendelkezik, hanem operatív is, tehát proaktív módon vesz részt a tudás kialakulásában.²² Az „operatív szöveg” elnevezés igen találó, hiszen az algoritmus két értelemben is, azaz két operatív szituációban is olvasható és olvasható: az ember és a processzor esetében. Az embert az érdekli, hogyan jön létre a kép az algoritmusból, a számítógép agyát alkotó processzornak pedig azt kell kialakulnia, milyen műveletekkel kódolható az algoritmusban kifejeződő kép. Magától értetődő módon a két típusú olvasás – interpretálás – eltér az ember és a processzor esetében. Amikor olvasunk és interpretálunk, saját történetünk, ismereteink, műveltségünk, kreativitásunk jelöli ki az értelmezés kereteit, aminek következtében ugyanazon interpretálandó tárgy kinek-kinek más és más értelmezéseket eredményez.²³ Egy processzor esetében nem létezik semmiféle potenciális értelmezési keret, melyen belül a processzor kedvére válogathatna az olvasott algoritmus dekódolási lehetőségei között. A processzor esetében az operatív olvasás, mint interpretáció, egzakt matematikai számításokat és definiálásokat jelent.²⁴

90 Tehát úgy summázhatnánk a digitális kép megkettőzöttségének Nike-i felfogását, hogy a monitoron megjelenő kép a *számunkra* ismerős formában: *láthatóként* jelenik meg, míg a számítógép perspektívájából algoritmusként, azaz *olvashatóként*. A digitálisan létrejött műalkotás nem önmagában véve analóg vagy digitális, hanem annak a módnak a függvényében, ahogyan megközelítjük. Nike szellemiségében úgy fogalmazhatunk, hogy az ember digitális jeleket teremt, melyekkel saját megközelítésmódját juttatja kifejezésre. A jeleket minden esetben analógan *látja*, viszont digitálisan *értelmezi*. A digitálisan készült kép látható rajzként döntően egységként, analógan jelenik meg számunkra. A program formájában viszont már digitálisan, hasonlóan a program (operatív) szövegéhez, az algoritmushoz. A látható kép kontinuos egységével szemben az algoritmus diszkrét elemekből, diszkrét szabályokból áll.

21 Sibylle KRÄMER, *Operationsraum Schrift' Über einen Perspektivenwechsel in der Betrachtung der Schrift*. Online hozzáférés: https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/we01/institut/mitarbeiter/emeriti/kraemer/PDFs/Operationsraum_Schrift.pdf

22 Sibylle KRÄMER, *Operative Bildlichkeit. Von der 'Grammatologie' zu einer 'Diagrammatologie'? Reflexionen über erkennendes 'Sehen'*. Online hozzáférés: Microsoft Word - Operative Bildlichkeit Diagrammatologie 14 07.doc (fu-berlin.de)

23 Vö. Martin, HEIDEGGER, *Ontologie. Hermeneutik der Faktizität: Frühe Freiburger Vorlesung Sommersemester 1923*, GA, Band 63., Frankfurt a.M.: Klostermann, 2017, 1–31.

24 Vö. Klaus, MAINZER, *I. m.*, 34 – 43.

Exkurzus

Mielőtt egy önálló fejezetben foglalkoznánk az algoritmosos jel jellemzésével, fel kell vetnünk két olyan súlyos dilemmát, melyek a digitális műalkotások esztétikai megítélése kapcsán merülhetnek fel.

Dilemma 1

A művészetről való gondolkodásunkat mindig is meghatározta, hogy a művet és az alkotófolyamatot tradicionálisan a művész személyére vonatkoztatva ítéltük meg. Magától értetődő, hogy a programozott művészetben ez egy jóval összetettebb, és nem zökkenőmentesen kivitelezhető feladat, hiszen itt nem az egyes, érzékelhető mű a fontos, hanem az algoritmus, ami tulajdonképpen egy gondolat matematizált, általános változata. Ennek pedig az a következménye, hogy az egyes látható mű csak indexikálisan utal az operatív algoritmusra, de nem azonos vele. Tehát az egyes mű kizárólag egy változata az algoritmusban kódolt műnek.

Dilemma 2

Amennyiben a digitális művészet középpontjában a processzor által lefuttatott algoritmusok állnak, és nem pedig az észlelhető műalkotások, akkor a művészeti tárgyak tradicionális értelemben vett esztétikai, azaz érzékelhető valósága eltűnni látszik. Ezzel azonban szembe megyünk Baumgartennel, aki az esztétikai megismerést az érzéki megismerés különleges formájaként írta le, aminek a forrása szükségszerűen a percepcióban, és nem pedig a kognícióban keresendő.²⁵ Márpedig ez a kitétel nyilvánvalóan nem igaz az algoritmusokra. Dilemmánkat összegezve, és utalva tanulmányunk címére is, azt mondhatjuk tehát, hogy a kognitív módon megragadható algoritmusok nem, vagy csak igen ellentmondásosan ítéelhetők meg esztétikai szempontból. Úgy tűnik, az algoritmusok tulajdonságaik következtében jóval inkább a logikai megismeréshez köthetők.

3. Az algoritmosos jelviszonyok komplexitása

A művészetről folyó diskurzusokat sok szempont keveredése és kölcsönhatása jellemzi, ami a digitális műalkotások esetében tovább bonyolódik a digitális tárgy fenomenológiai és ontológiai státuszának tisztázatlansága miatt. Jelen dolgozatban is szinte szétszálazhatatlan módon keverednek esztétikai, informatikai, filozófiai és technikai perspektívák és kérdésfelvetések. Mivel a digitalitást szemléletmódként definiáltuk, azaz lemondunk annak a kérdésnek a megválaszolásáról, hogy „Mi önmagában véve a digitális létezés?”, ezért a digitális műalkotást a képiség, mint jeltípus felől közelítettük meg, és jutottunk el a digitális kép olvashatóságának és megkettőződésének kérdéséig. A továbblépést előkészítendő rekapituláljuk röviden a megkettőződés jelenségéről mondottakat. Az algoritmus-művészet alkotásai esetében fokozott komplexitással kell számolnunk, hiszen itt az ember mellett

25 Vö. Dagmar, BIERBACH, *Einleitung* = Alexander Gottlieb Baumgartens *Ästhetik* (2 Bde) Hamburg: Meiner, 2009.

a processzor is olvassa – interpretálja – a művet. A matematikai szabályokat követő processzor jelolvasata ugyanakkor szükségszerűen kauzális lesz, azaz egyfajta, az algoritmus által előzetesen meghatározott automatizmus. A számítógép által adott jelolvasatból teljességgel hiányzik ugyanis a szabadságnak az az esetlegessége, ami az emberi jelolvasatot kitünteti. A digitálisan létrejövő olvasat eredménye nem is annyira interpretáció lesz, hanem sokkal inkább determináció. Az így létrejövő jelentésformát Nake determinált jelentésnek.²⁶

Mi következik ebből? A digitális műalkotások megkettőzöttségének konzekvenciája, hogy az algoritmosos jelben keveredik az analóg és digitális szemlélet. Mivel az algoritmosos műalkotás programozással keletkezik, a leendő mű gondolatának szükségszerűen már a programozás előtt, mintegy a koncepció szintjén léteznie kell. Hasonlóan a Concept Art műveihez, a programozás során a művész egy már meglévő gondolatot dolgoz ki, és nem egy látható – érzékelhető – tárgyat. A programozás kontextusában ezt úgy fogalmazhatnánk meg, hogy a program írása folyamán annak az általános műosztálynak a létrehozása zajlik, melyhez a konkrét látható mű tartozik majd. A programozás, azaz egy műosztály megalkotása, egyrészről jóval absztraktabb tevékenység, mint egy analóg festmény létrehozása, másrészről egyfajta távolság jellemző rá, ami elválasztja a konkrét érzékelhető műtől. Ne felejtjük el, hogy egy program „csupán” operatív utasítások sora, és nem azonos azokkal az egyedi művekkel, melyek bár a program által definiált egyetlen műosztályhoz tartoznak, de a bevitt változó paramétereknek megfelelően eltérőek lesznek minden alkalommal. Amint megjelenik egy-egy konkrét műalkotás a monitoron, vagy kinyomtatva a papíron, már csak azzal kell foglalkoznunk. A digitális kép „kép & szöveg” kettőssége ettől persze még változatlanul megmarad, hiszen a látható képet az algoritmusnak megfelelően kalkulálta ki a processzor, és ebben a formában természetesen csak ott, a számítógép agyában létezik.²⁷ A digitális kép szöveg-komponense tehát ebben az értelemben magát a kalkulálási folyamatot jelenti. Azaz a digitális kép a processzor számára is megvan a merevlemezen, de nem látható, hanem kalkulált, digitálisan olvasható operatív kép formájában.

Láthatjuk tehát, hogy a digitális műalkotás értelmezésénél a láthatóság és az operativitás (gondolatiság/olvashatóság) összekapcsolódása mind az ember, mind a számítógép szintjén tökéletesen érvényesül. Az észlelési és az operatív oldal ilyen szoros érintkezése hatással lesz természetesen a létrejövő alkotás értelmezésére is, aminek kapcsán Nake a) konstruktív, b) operatív és c) interpretatív szemantika tesz különbséget.²⁸

Konstruktív szemantika alatt a jelentésképződésnek azt a formáját érti, ami a létrejövő és a percepció szintjén megragadható képet foglalja magában, aminek a

26 Frieder NAKE, *Das algorytmische Zeichen und die Maschine* = Algorithmen & Zeichen. Beiträge von Frieder Nake zur Gegenwart des Computers, szerk. Jan DISTELMEYER – Sophie EHREMANNTAUT – Boris MÜLLER, Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2021, 254–256.

27 Vö. Frieder NAKE, *Zwei Weisen, das Computerbild zu betrachten* = Algorithmen & Zeichen. Beiträge von Frieder Nake zur Gegenwart des Computers, szerk. Jan DISTELMEYER – Sophie EHREMANNTAUT – Boris MÜLLER, Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2021, 56–57.

digitális műalkotás kettős természete folytán az algoritmusokból összeálló program és az abból realizált tárgy feleltethető meg. Egészen más jelentést eredményez az *operatív szemantikai* olvasat, ami tulajdonképpen a processzor automatizmusként működő végrehajtó folyamatát jelenti.²⁹ A gép belsőjében levő végrehajtási parancssor ugyanis a forrása és kiindulópontja annak a látható képnek, amit a számítógéptől végeredményként várunk. Ezt úgy fogalmazhatnánk meg, hogy csak akkor jelenik meg a gépen kívül a kép, ha azt a program parancsai operatív módon láthatóvá teszik. Ha pedig már megvan kívül a digitális kép, életbe lép az *interpretatív szemantika*, azaz a befogadó megpróbál a mű belsejébe hatolni, hogy a már idézett *Esztétikai elméletben* leírtak szerint a kép levethesse dologszerűségét: „hogy túllépessen tárgyiságán, önmagába kell hatolnia”³⁰. A digitális műalkotás kettősségéből adódóan Adorno kifejezését itt szó szerint is érthetjük, hiszen itt a kép algoritmus-párja a szó szoros értelmében véve a számítógép agyában, a processzorban van, ami szemben egy analóg művel megváltoztatható, formálható, anélkül, hogy a már elkészült, kiállított kép megváltozna.

Nake fejtegetései elmélyítése érdekében diskurzusba emeli Vilém Flusser médiafilozófus „megnézni (anschauen)” és „odanézni (hinschauen)” fogalmait is.³¹ Amit a befogadó megnéz, az mindig a kép látható felszíne, de csak a tudatos odanézés – odafigyelés – eredményezi azt a kíváncsi állapotot, amikor ténylegesen megtörténhet az adorno-i túllépés a kép dologiságán. Flusser megfogalmazásában az *odanéző* befogadó mintegy kiolvassa a képet magából. A kép kiolvasása kevésbé metaforikusan megfogalmazva azt jelenti, hogy amikor odafigyelünk egy képre, akkor belelátunk valamit. És ahogy belelátunk, úgy hozunk ki belőle valamit. A digitális művek megkettőzöttsége azt is jelenti tehát, hogy az algoritmusban úgy találkozzunk a képpel, hogy bár nem lehet belenézni, de a megfelelő programozói tudással mégis ki lehet valamit hozni belőle. Egy programozással keletkezett, digitális kép esetében ugyanis a programot, azaz a kép operatív oldalát olvassuk ki a képből. Ez azért olyan fontos és érdekes, mert a digitális műalkotás esetében az alkotás egyébként hozzáférhetetlen operatív szellemi folyamatai az algoritmusokból felépülő programként olvashatóvá és láthatóvá is tehetők. Az analogitás és a digitalitás ebben a speciális formában egységgé forrnak össze.³²

Összefoglalás: tudományfilozófiai kitekintés a „harmadik kultúra” kapcsán

A digitális műalkotásról és általában véve az algoritmus-művészetről folyó diskurzus jelentősége tudományfilozófiai szempontból jóval több, mint a digitális műalkotások interpretációjáról folytatott esztétikai vagy filozófiai eszmecsere, ugyanis a

²⁹ Uo.

³⁰ Theodor Wiesengrund ADORNO, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974, 386.

³¹ Vö. Vilém, FLUSSER, *Ins Universum der technischen Bilder*, Göttingen: European Photography, 1999. Flusser érvelése nem minden esetben nevezhető konzekvensnek, valamilyen posztmodern játékoság jellemzi.

³² Vö. Frieder NAKE, *I.m.*, 58.

digitális művészetet nem lehet a lényegét bűnösen leegyszerűsítő „természettudomány–szellemtudományok” dichotómia keretrendszerén belül lokalizálni. Láthatóvá vált, hogy a digitális műalkotások esetében az analóg és a digitális perspektívák azonos súllyal esnek latba, azaz a digitális mű nem ragadható meg kizárólag analóg, illetve kizárólag digitális szempontból. A digitalitás problémájához kapcsolódó viták még ma is annak a tudománysemléletnek az áldozatai, mely ketté szakítja a szellemtudományos és a természettudományos tradíciót a két terület kutatómódszertanában megfigyelhető differenciákra való hivatkozással. Amennyire kényelmes ez a merev szembeállítás, épp annyira atavisztikus is. A kultúratudományok nyitott, inkorporáló hozzáállása a digitális médiumok irányában nyilvánvalóvá teszi, hogy a két nagy tudományterületnek elkerülhetetlenül közelednie kell egymáshoz. A Mesterséges Intelligenciát és általában véve a digitális médiumokat nem lehet a tradicionális dichotom diszciplináris határok közé szorítva kezelni. A Mesterséges Intelligenciáról épp úgy van mondanivalója a kultúratudománynak, a filozófiának, a művészettudományoknak, mint a számítógép- és programozástudományoknak.

2024-re az emberi élet szélsőségesen mediatizálttá vált, ami maga után vonta a mindent eluraló képiséggel összefüggésben a valóság soha korábban nem látott átalakulását. Lassan finomítanunk kell Gadamer legendás mondatán a lét nyelvi kódoltságáról, hiszen a világunk és benne a saját életünk megértését nem pusztán a nyelv határozza meg, hanem mindazok a képi jelek és szimbólumok, algoritmusok, melyeket a kultúránk használ.³³ A digitális kultúra korszakának körülírására lépten-nyomon bevetett „turn”-ök tulajdonképpeni tartalma az utóbbi évtizedekben alaposan elinflálódottak és kiüresedtek. John Brockman észlelve ezt, vezette be az 1995-ben megjelent *The Third Culture* című könyvében a „harmadik kultúra” elnevezést.³⁴ A „harmadik kultúra” rendkívül pragmatikus koncepciója szerint a digitális kornak olyan merőben új típusú kutatói hozzáállásra lenne szüksége, mely nem csak a két tradicionális kutatási modell közt tátongó szakadékot képes áthidalni, hanem az ún. „nagy kérdésekre” az új mediális eszközök kreatív felhasználásával próbál meg választ adni, bekapcsolva a tudományos diskurzusba azt a generációt, mely számára a természettudományok – szellemtudományok antitetikus felfogása teljességgel ismeretlen. Meg kell jegyeznünk, hogy Brockman elméletében találunk egy olyan kitéltet is, ami Hegel jénai professzorsága alatt kidolgozott reálfilozófia-koncepcióját idézi, ami egy a motivációiban meglehetősen modern, a „harmadik kultúrát” megelőlegező tudománykonceptió. A reálfilozófia kidolgozása során ugyanis Hegel egy olyan filozófiai irányzatra gondolt, mely leginkább az egy évszázaddal későbbi pragmatizmus gondolatiságát vetítette előre, amikor egy olyan gondolkodói attitűdöt propagált, mely bár a természettudományos tényeket tekintette kiindulópontnak, de azokat bizonyos értelemben meg is szerette volna haladni, mert azon ponton kívánt hozzájuk kapcsolódni, ahol azok a maguk empirikus módszertanával már határokba ütköztek. Azaz Hegel azonos súlyúnak tekintette az egzakt tényekkel dolgozó empirizmust és a szellemtudományok alfája és

33 Hans-Georg GADAMER, *Wahrheit und Methode*, Bde.2., Tübingen: Mohr, 1993, 125.

34 John BROCKMAN, *Die dritte Kultur. Das Weltbild der modernen Naturwissenschaft*, Ford.: VOGEL, Sebastian, München:btb, 1996.

omegájaként tisztelt idealizmust. Ezzel pedig korát megelőzve tette le a „harmadik kultúra” mellett a voksát.

Zárásként a digitális vs. analóg szemléletmód szembeállításáról azt mondhatjuk, hogy a „harmadik kultúrában” a valóság digitális megközelítése nem csak nem vonja maga után a tárgyi – analóg – valóság súlyvesztését vagy jelentéktelenné válását, hanem épp a valóság olyan konstellációira deríthet fényt, melyek az egyoldalú megközelítéseknél szükségszerűen rejtve maradnának.

Irodalom

- ADORNO, Theodor Wiesengrund, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974.
- BIERBACH, Dagmar, *Einleitung zu Alexander Gottlieb Baumgartens Ästhetik* (2 Bde) Hamburg: Meiner, 2009.
- BLUMENBERG, Hans, *Ordnungschwund und Selbstbehauptung. Über Weltverstehen und Weltverhalten im Werden der technischen Epoche = Uö., Schriften zur Technik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2015, 138–162.
- BROCKMAN, John, *Die dritte Kultur. Das Weltbild der modernen Naturwissenschaft*, Ford.: VOGEL, Sebastian, München:btb, 1996.
- FLUSSER, Vilém, *Ins Universum der technischen Bilder*, Göttingen: European Photography, 1999.
- GADAMER, Hans-Georg, *Wahrheit und Methode*, Bde. 2., Tübingen: Mohr, 1993.
- GRAMELSBERGER, Gabriele, *Philosophie des Digitalen*, Hamburg: Junius Verlag, 2023.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Jenaer Schriften 1801–1807*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1986.
- HEIDEGGER, Martin, *Ontologie. Hermeneutik der Faktizität: Frühe Freiburger Vorlesung Sommersemester 1923*, GA, Band 63., Frankfurt a.M.: Klostermann, 2017.
- KRÄMER, Sibylle, *Operationsraum Schrift' Über einen Perspektivenwechsel in der Betrachtung der Schrift*. Online hozzáférés: https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/we01/institut/mitarbeiter/emeriti/kraemer/PDFs/Operationsraum_Schrift.pdf
- KRÄMER, Sibylle, *Operative Bildlichkeit. Von der ‚Grammatologie‘ zu einer ‚Diagrammatologie‘? Reflexionen über erkennendes, Sehen*. Online hozzáférés: Microsoft Word - Operative Bildlichkeit Diagrammatologie 14 07.doc (fu-berlin.de)
- MAINZER, Klaus, *Computerphilosophie*, Hamburg: Junius Verlag, 2003.
- NAKE, Frieder, *Das algorytmische Zeichen und die Maschine = Algorithmen & Zeichen. Beiträge von Frieder Nake zur Gegenwart des Computers*, szerk. Jan DISTELMEYER – Sophie EHREMANNTAUB – Boris MÜLLER, Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2021, 240–260.
- NAKE, Frieder, *The Rendering Equation = Algorithmen & Zeichen. Beiträge von Frieder Nake zur Gegenwart des Computers*, szerk. Jan DISTELMEYER – Sophie EHREMANNTAUB – Boris MÜLLER, Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2021, 64–121.
- NAKE, Frieder, *Zwei Weisen, das Computerbild zu betrachten = Algorithmen & Zeichen. Beiträge von Frieder Nake zur Gegenwart des Computers*, szerk. Jan DISTELMEYER – Sophie EHREMANNTAUB – Boris MÜLLER, Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2021, 36–62.
- REBENTISCH, Juliane, *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg: Junius Verlag, 2013.
- TEGYEY, Imre, *Latin-magyar zsebszótár*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1992.

**The Aesthetics of Algorithms: contradictio in adjecto?
Interpretation Suggestions for Frieder Nake's Art Theory Writings**

Abstract. The primary goal of the study is to examine the algorithmic signs and medial forms of appearance that form the basis of digital artworks. Based on the theoretical writings of Frieder Nake, a German mathematician, art theorist, and algorithm artist, it starts from the nature and relationship of digital vs. analog visual signs to consider the creation of digital artworks and the medial aspects of their possible interpretation. The research, further developing Nake's views, takes into account the cultural-philosophical consequences of digitality and argues for the significance of the so-called "third culture" as an attitude of thought defining the era of digitality.

Keywords: art theory, philosophy of computing, cultural studies, algorithmic art, algorithmic sign, digitality, interpretation

Dr. Mitnyán Lajos

Szegedi Tudományegyetem,
Juhász Gyula Tanárképző Kar, Német és Német Nemzetiségi Tanszék
6725, Szeged, Hattyas utca 10.
mitnyan.lajos.csaba@szte.hu