

[DOI: 10.55344/andfh.2203053](https://doi.org/10.55344/andfh.2203053)LEPAHIN Valerij<sup>1</sup>

## Szöveg és ikon, verbális és vizuális ikonok közötti viszonyrendszerek tipológiája<sup>2</sup>

(Fordította Józsa György Zoltán)

### Absztrakt

A dolgozat célja a szöveg és ikon, verbális és vizuális ikonok közötti lehetséges összefüggések rendszerszerű feltárása. A világi festészettől elkülönülő hagyományos ikonfestészet kanonikus elveinek tisztázásán túl a szerző a szöveg és ikon közti viszony négy típusát tételezi, nevezetesen a projekciót, a transzpozíciót, a transzfigurációt és az impozíciót. Ez az osztályozás a német tudós, A. Hansen-Löve által az orosz modernizmusról írt monográfiájában javasolt rendszert vizsgálja felül. A bizánci és posztbizánci ikonfestészetre jellemző fordított perspektíva kérdése szükségképpen alapos tárgyalás tárgya. A teoretikus diskurzust Raffaello híres festményének, *A Krisztus Színeváltozásának* részletes elemzése egészíti ki.

Ha a bizánci teológiába mélyedünk, akár annak legkorábbi korszakába, figyelmünket nem kerülheti el az a tény, hogy az ikon szót a kor teológusai a mainál jóval szélesebb értelemben használták. Ezen korai korszak teológusai a teljes kozmoszt nevezték Isten ikonjának, ahogyan az Isten által teremtetett. A szertartást végző püspököt vagy papot is Krisztus ikonjaként emlegették. Az Evangéliumot éppen így ikonként emlegették, Krisztus képmását jelenítette meg írott formában, ahogyan Hitvalló Szent Maximosz már az 5. században leírta.<sup>3</sup> Így tehát az ikonok nem csupán vizuális vagy díszítő természettel, hanem verbális és irodalmi jelleggel is rendelkeztek.

Mi is voltaképpen a verbális ikon? A verbális ikonnak három feltételnek kell megfelelnie. Először, akárcsak a vizuális ikonnak, a verbális ikonnak a célja a dolgok, események vagy jelenségek prototípusainak vagy archetípusainak ábrázolása kell hogy legyen, nem pedig azoknak a dolgoknak, eseményeknek vagy jelenségeknek fenomenológiai vagy empirikus formájában történő ábrázolása. A vizuális és verbális ikonok ezt igyekeznek beteljesíteni. Következésképpen mind a verbális, mind a vizuális ikon egy prototípus vagy archetípus jelenlétét kívánja meg, ezt kell az ikonnak képesnek lennie felfedni (ezen az elven alapul a csodatévő ikon fogalma). Másodsorban, a verbális ikonnak kompozíciós és szerkezeti attribútumai tekintetében bizonyos feltételeknek eleget kell tennie, amennyiben is A Prototípus formájaként kell megalkotni azt, és így a vizuális ikon verbális megfelelőjének kell lennie. Harmadsorban pedig, a verbális ikon gyakran egy bizonyos vizuális ikon felé mutat. A vizuális ikon „jelen” lehet a vizuális ikonon belül, nem csupán világlátása, szerkezete és

kompozíciója szempontjából, hanem a képnek vagy egy „karakterjegynek” azon képessége révén, hogy a cselekmény mozgását meghatározza.

A német tudós, A. Hansen-Löve – nézeteit a híres amerikai filozófus, C. S. Peirce munkáira alapozva – a verbális szöveg (Wortkunsttext) és vizuális szöveg (Bildkunsttext) viszonyrendszere tekintetében háromféle lehetséges típust különböztet meg: nevezetesen a transzpozíciót (áttételt), a transzfigurációt (átváltoztatást) és a projekciót (kivetítést). Másutt Hansen-Löve ezeket olyan elvekként nevezi meg, melyek révén a verbális szöveg vizuálissá történő „lefordítása” végbemegy. Ezen elvek működését az orosz modernizmus művészeti stílusához tartozó alkotásokon keresztül mutatja be. A magam részéről ezt a három szakkifejezést veszem át, alkalmazásuk során azonban némileg eltérő jelentéssel bővítve azokat, használatukat az ikonhoz igazítom, s azon szövegekre adoptálom, melyek ikont hoznak létre, avagy melyeket ikon hoz létre. A Hansen-Löve főképp egyirányú, a szövegről a festményre irányuló hatásról beszél. Viszont, ha ikonfestészetről van szó, világosan kell látnunk az iránynak megfelelően a szöveg és ikon kapcsolatát aszerint, hogy az a szövegtől az ikon felé, vagy az ikontól a szöveg felé mutat-e. Javasolom továbbá a szöveg és ikon közti kölcsönviszony esetében egy negyedik típus felvételét, melyet impositiónak (beillesztésnek) nevezek el. Ezek után kívánom megvizsgálni a négy alapelvet, figyelemmel a kölcsönös, de sosem egyirányú viszonyra szöveg és ikon között.<sup>4</sup>

### *A szövegtől az ikon felé*

A lehetséges kapcsolatok első típusa a szövegtől az ikon irányába a transzpozíció (die Transposition). A transzpozíció a cselekménynek és a cselekménysornak átültetése egy szövegből annak vizuális megjelenítésébe, a vizuális szférájából a vizuális szférájába. Ilyeténképpen az elbeszélés mint mozzanat, a történetmondás és a leírás egyaránt erőteljesebbé válik a vizuális megjelenítésben. Ha nem ikonról, hanem festményről beszélünk, abban az esetben a transzpozíció következtében egyfajta *irodalmi szóművészet* keletkezik; egy kép jön létre egy irodalmi témára alapozva egy világosan kifejezésre jutó „cselekménnyel”. Az ilyen kép egyenesen „öszökél” arra, hogy olvassák, a szemlélővel nemcsak a vizuális alkotás nyelvén kommunikál, hanem belevonja a szemlélőt a mű egy „olvasatába”. Ide lehet illeszteni a transzpozíció legegyszerűbb típusát, nevezetesen az illusztrációt, melynek rendeltetése, hogy az irodalmi művet kíséresse.

Minthogy ikonokat vizsgálunk, ilyen esetben a szöveg és kép közötti kapcsolat teljesen eltérő dolgon alapul, ahogyan a rövid összehasonlításból kitűnik:

A festészet gyakorlatilag az emberi élet vagy a természet bármely területére alapozhatja „tárgyát”, szövegre azonban csak alkalomadtán. Az ikonfestészet ezzel szemben tárgyat mindig a szövegből meríti, az Evangéliumokból, az Ószövetségből, a Szentek Életéből, liturgikus szövegekből vagy apokrif iratokból. A természet másrészt (ahogyan még például az építészet) sosem válhat az ábrázolás önálló tárgyává. A festészet bármely szöveg felé fordulhat, amely verbális ikonként szolgál. A narráció által nyújtott érzés, annak különleges szövegminősége – ha azt festménnyé alakítják át – rendszerint negatív hatást gyakorol a

műre, jóllehet az ikonfestészetben egy jól ismert szakrális szöveg megléte nélkül lehetetlen a képet létrehozni.

A következő kapcsolattípus a transzfiguráció (die Transfiguration). Ez a transzpozíciótól nagymértékben különbözik. A transzfiguráció egy szöveg szemantikájának transzformációja a kép szemantikájába – más szóval, ugyanazon tartalom egy más módon, egy másik művészi nyelven át történő közlése. Miközben a transzpozíció gyökereit a „mi” problémájában kell keresnünk – vagyis, hogy mit viszünk át a szövegből a képbe –, addig a transzfigurációt a „hogyan” kérdése hatja át – hogyan, avagy milyen eszközzel lehet az értelmet vagy jelentést (szemantikát) „lefordítani” egyik művészi nyelvről a másikra, és jelen sajátos esetünkben a verbálisról a vizuálisra. Míg témánk a szöveget és az ikont érinti, a problémaértelmezés a következőképpen alakul: az ikon a kereszténység történetének egy olyan eseményét jelenítheti meg, melynek leírását pl. az Evangéliumokban találjuk meg. Az ikonosztázt sok ilyen ikon ékesíti. Az ikon azonban sosem maradhat meg a transzpozíció szintjén. Önmagában egy esemény történetéből, egy esemény cselekményes vonatkozásairól keveset közöl, ehelyett az ikonnak az esemény belső keresztény jelentését, a kereszténység számára hordozott jelentését kell kifejeznie, ezt pedig a hívő felé egyaránt kell magyaráznia és közvetítenie. Földi történéseket kell oly módon közvetítenie, mintha égiek lennének, vagyis azokat az eseményeket, melyek időben kötöttek, az örökkévalóság szempontjából kell megfestenie, a valós térben végbement eseményeket a magasság szféráiban bekövetkezett eseményekként kell megmutatnia. Ezen a ponton, saját eszközei révén az ikon az Evangélium szövegének transzfigurációját próbálja megvalósítani.

Ahhoz például, hogy az események örök, időtlen természetét lehessen képes kifejezni, az ikon kerüli a pontról pontra haladó elbeszélést (általában a transzpozícióval ellentétben arra tesz kísérletet, hogy az elbeszélést annak leglényegesebb elemeire korlátozza), az események helyszínét megváltoztatja, bizonyos dolgokat teljeséggel mellőz, több adott egyéb eseményt egyetlen eseménnyé ötvözve (egyesítve vagy összefoglalva azokat) jelenít meg, vagy éppen ellenkezőleg, egyetlen eseményt cselekvések sorozatára bont (kiterjeszt). Erről Borisz Uspenszkij nemegyszer részletesen írt.<sup>5</sup>

Az ikon a szakrális eseménynek az időtől való, pontosan ismert függetlenségét és különleges jelentőségét a térviszonyok különleges elrendezésének eszközével igyekszik kifejezésre juttatni. Tekintélyes szakirodalom áll rendelkezésre az ikon egyik elterjedt és jellegzetes jegyének, nevezetesen a „fordított perspektívának” tárgyában, mely egyaránt meghatározó jelentőségű ikon és szemlélője esetében is. A fordított perspektíva fogalmát úgy lehet leírni, hogy a kép különleges kétdimenziós térben helyezkedik el, mely a fizikai világban megszokottan létező háromdimenziós tértől alapjában különbözik. Ezen okból az a benyomás keletkezik, hogy az ábrázolt esemény a földi szféra teréből egy másik, szellemi térbe helyeződik át.

Az ikonfestészetben használatos sajátos színek és az, amit ezek jelképeznek, szintén a transzfiguráció módszerének tudhatók be. Ezek a színek és szimbólumok az ikonfestészeti kánon részét képezik, azonban ezen túlmenően használatukban megengedett bizonyos szabadság, minthogy bármely egyedi ikonnak a megalkotója minden alkalommal egy új

jelentést kölcsönöz, ezen szimbólumoknak megvan a maguk szemantikai olvasata és megfejtése.

Ideértendők az arckifejezés, a test, valamint a ruházat a maguk teljességében történő megfestésének megfelelő módozatai. Ilyen esetekben a transzfiguráció nem a földi, élő test, hanem egy új, átlényegített, megdicsőült és *szellemi* test megfestésében rejlik, mint ahogyan erről Pál apostol is beszélt, tehát egy olyan testnek a megfestésében, mely megtisztult, megpurgálódott, hogy a Mennyei Birodalomba átléphessen. Ezért ezen célból az ikonfestő külön módszerekhez folyamodott, és legfőképpen az anatómiai „pontosságot”, valamint a fiziológiai és biológiai részleteket kerülte. Ily módon, mikor a szöveg és ikon közti kapcsolatról beszélünk, a transzfiguráció egyszerűen a köztük lévő kapcsolat típusainak vagy működési elveinek egyike, mindazonáltal lényegi és kötelező szabályként jelentkezik, melyet az egyházi, ikonográfiai és ikonfestészeti hagyomány tart fenn.

Az ikon és szöveg közti viszonyrendszerek harmadik típusa a projekció (die Projektion). Ez a szöveg által képviselt konceptuális modell átvitele a képre. A modell lehet explicit, vagyis diskurzus formájában megfogalmazható, ám implicit is, ahogyan a szuprematizmus, az absztrakcionizmus és a konceptualizmus irányzataiban látható. A projekció elve hozzásegíthet, hogy felismerjük az ikonfestészet és a festészet között megmutatkozó bizonyos különbségeket.

A festészet nem kötődik semmiféle körülírt világnézethez, noha szükségképpen egy világnézetet kifejez, mindeközben az ikonfestészet feladata, hogy az Egyház tanításait és világnézetét fejezze ki.

A festészetnek világnézet vonatkozásában semmilyen tiszteletteljes viszonyulás nem szab feltételt, csupán a szemlélői spontán befogadást és az esztétikai értékelés tényét „ismeri el”. Az ikonnak ezzel szemben a tisztelet tárgyát kell képeznie.

Miközben a festészetnek a létezését és működését semmiféle engedély nem korlátozza, az ikonfestészetnek viszont ez alapkövetelménye. Emlékezzünk csak vissza, milyen viszontagságos időszakon ment keresztül az ikonfestészet a puszta létezéséért vívott küzdelmében a 8–9. század során. A képrombolók ekkor nem elégedtek meg az ikonok templomokból való száműzésével és fizikai megsemmisítésükkel, külön képromboló liturgiáikat is megteremtették, melyet a 754. évi zsinat meg is erősített. A judaizmus, az iszlám és a protestantizmus vallási gyakorlatában az ikon kultuszának puszta létezését is tagadja. A képromboló koncepciók változásait (a 8–9. századi Bizánctól kezdve a 14. századi Európán keresztül a jelenkori képromboló irányzatokkal bezárólag) Christoph Schönborn, Alain Besançon, Hans Belting és mások kutatásai tárták fel.<sup>6</sup> Ezek értelmében az ikon olyan koncepcióban nyeri el létének lehetséges igazolását, mely teológiai, filozófiai és történeti szempontból az ikontisztelet lehetséges létét igazolja az Egyházon belül, és az ikon és a bálvány közti alapvető különbségeket kiinduló pontjául kezeli. Ezt a koncepciót metakoncepció gyanánt is felfoghatjuk, amennyiben is valamennyi ikonban rejtetten jelen van és a teológiai „engedélyt” testesíti meg az ikon létezése érdekében, az ikontisztelet formáit és határait szabályozza.

A kivetítés elve kétféleképpen működik az ikon esetében: nemcsak metakoncepcióként, hanem koncepcióként is, a keresztény (szigorú értelemben ortodox) világnézetet is, mely gyakorlatilag mind a verbális, mind a vizuális ikonok valamennyi alakító elvét meghatározza. Ennek értelmében a kivetítés mint a szöveg és az ikon közötti viszony alapelve az ikon, az ikonfestészet, az ikonográfia és az ikontisztelet leglényegét hatja át. Ez korántsem valamiféle szabad avagy tetszés szerint megválasztott kapcsolat, melynek létezése vagy adott, vagy sem – ahogyan ez a festészet vonatkozásában megfigyelhető. *Szükséges és kölcsönös összekötő pont.*

Ikon és szöveg között ezen felül még egy viszonyrendszer áll fenn, ez pedig az ikonon jelenlévő konkrét szöveg, avagy a verbális kép jelenléte a vizuális képben. A kettő közötti kapcsolati formát a latin *impositio* szóból eredő impozícióként nevezhetjük meg, mely 'ráerősítést', 'közzétételt' és 'felhelyezést' jelent. Ez olyankor történik, ha egy ikonra vagy képre szöveget helyeznek. Ennek megfelelően a szöveg és ikon közt változatos kapcsolatrendszereket lehet elsorolni.

Az impozíció első típusa az ikon címe. Közismert tény, hogy a kép megnevezésének vagy az ünnep nevének feltüntetése hiányában az ikon nem számított hitelesnek, következésképpen ilyen ikon előtt imát sem lehetett mondani. Az ötödik egyetemes zsinat<sup>7</sup> kinyilvánítja a felirat, elsősorban a kép és annak prototípusa közti kapcsolatot, másodsorban a név és kép egységét mondja ki. Ha az Isteni Név vagy a szent neve írásosan rögzítve fel volt tüntetve az ikonon, az szent pecsétként szolgált, mely a név megfestését és a kép megfestését is, az előbbinek az utóbbiban való jelenlétét, megjelenítését is igazolta.<sup>8</sup> A kérdéses esetben a szent pecsét olyan fontos volt, hogy egy adott ikon létehez nyújtott lehetőséget.

Az impozíció második típusa egy konkrét szövegnek az ikonra történő ráírását jelentette, ez pedig jellemzően inkább szöveg, semmint szó volt. Míg az ikonfestészet hőskorában a szót verbális ikonként értelmezték, és ha az az ikon szakrális terébe lépett be mint annak igen fontos, szerves része, a későbbi korokban a szó alárendelt és másodlagos szerepbe kényszerült, a kommentátor pozíciójába. A verbális megfejthetőség szerepét töltötte be, a verbális szöveg megfejtését kezdte szolgálni. A barokk korszaktól fogva pedig a szó gyakran díszítő, ornamentális funkcióra tett szert. A szöveg különféle másodlagos funkciókat töltött be a kép vonatkozásában. Idővel az ikonon lévő szöveg olyan funkciót kapott, mely nem teljesen függ a képtől – például, egy-egy szent ünnepnapjára írott himnusz vagy egy rövid terjedelmű életírás, melyet az ikon középpontjába, a szent köré írtak be. A szónak ezen autonóm természete az ikon vonatkozásában a világi szónak (a cenzúrabizottságnak, magának a cenzor nevének vagy a kép elkészítése helynevének) az ikon szférájába történt betörését idézte elő. Ebben az értelemben az orosz ikonfestészet történetét fel lehet fogni a szónak, a szövegnek az ikonnal szembeni egyfajta „küzdelmeként”, a didaktikusságnak a nonverbális ígehirdetéssel, az impozíciónak a transzfigurációval és projekcióval szembeni küzdelmének. Ez a küzdelem az egyházművészet szekularizációjának általános mögöttes szándékai ellen zajlott, annak fokozatos elvilágiasodása ellen. A szöveg és ikon közötti viszony képletbe foglalható. Tökéletesen nyilvánvaló, hogy a szöveg és ikon közötti kölcsönviszony bármelyik esetében (annak okán is továbbá, hiszen ez a kölcsönviszony – ahogyan jeleztük – kötelező, nem pedig tetszőleges vagy feltételhez kötött) a négy működési elv egyszerre

munkál:  $T - (T_p + T_f + Pr + I_p) > I$ , ahol  $T$  = szöveg,  $T_r$  = transzpozíció,  $T_f$  = transzformáció,  $Pr$  = projekció,  $I_p$  = impozíció és  $I$  = ikon.

Vizsgáljuk meg ismételtelen ezen elvek működésére az *Urunk színeváltozása* című ikon példáját választva.<sup>9</sup> Magát az eseményt az Evangéliumok közül három is elbeszéli [Máté 17: 1–13; Márk 9: 2–13, Lukács 9: 28–36]. Ezen esetben a transzpozíciónak azon ténynek megfelelően kell működnie, hogy az ikonfestőnek ábrázolnia kell a Színeváltozás Hegyét az azon álló Jézus Krisztussal, Őmellette meg kell festenie Mózes és Illés prófétákat. A Hegy lábánál a három kiválasztott apostolt, Pétert, Jakabot és Jánost, a Színeváltozás szemtanúit. Mindnyájuknak olyanoknak kell lenniük, ahogyan az Evangéliumokban le vannak írva. Eddig terjed a transzpozíciós elv működése.

A transzfiguráció ezen túllépve az eseménynek az értelmét és jelentését emeli be az ikonba. Hogy az ikonfestő vajon miképp éri ezt el? Krisztust a (dicsfényvel övezett) mandorla veszi körül, jóllehet más ikonokon, melyek Krisztus földi életét mutatják be, nem így ábrázolják Őt. Krisztust a mandorlával jelenítik meg a *Feltámadás* és a *Mennybemenetel* ikonokon is. A mandorla a Mennyei Birodalom szimbóluma. Amikor az ikonfestő a Megváltót a mandorlától körülövezetten ábrázolja, akkor azt közvetíti a szemlélő felé, hogy ezen egyedülálló esemény során Krisztus az emberiségnek a Mennyei Birodalom egy kis részét felfedi. Ezen túlmenően az Evangéliumokkal összhangban Krisztust ragyogó fehér öltözékben ábrázolják, mely a teremtetlen fény megjelenését jelképezi a teremtett világban. Az Apostolok ábrázolásában jelen van a félelem állapota: mind a földre esnek. Ha azonban valaki az Evangéliumokat ismeri, emlékezhet, hogy elesésük nem a teremtetlen fény miatt következik be, hanem azért, mert hirtelen az Atya hangját hallják. Ekképpen a földön elterülő apostolok szemantikailag az Atya hangját jelzik, A Szentháromság Első Személyének a jelenlétét ennél az eseménynél. Végül pedig Krisztus alakjára kell figyelmünket összpontosítani: bár a kép szemlélőjétől messzebb, a Hegy tetején áll, míg az apostolok a Hegy lábánál – azaz a szemlélőhöz határozottan közelebb –, az Ő Alakja határozottan nagyobb, mint az Apostolok alakjai. Az ilyen kompozíciókban a fordított perspektíva egyik eszköze jut érvényre: nem az van legközelebb a művészhez vagy a szemlélőhöz, mely a legnagyobb méretben van megfestve, ahogyan a lineáris perspektívában ez megszokott, hanem az, ami *szemantikailag* a legfontosabb. Ebben az esetben ez pedig Krisztus. Ebből adódóan a fordított perspektívára – igencsak helyesen – „szemantikus perspektíva” néven hivatkoznak. Összehasonlítási alapnak választhatjuk Raffaello híres *Krisztus színeváltozása* című festményét.<sup>10</sup> Ez a mű a lineáris perspektíva szabályainak megfelelően készült. A képen látható legfontosabb alakok balról jobbfelé az ágyon fekvő férfi, a fedetlen vállú asszony, az apa a nyavalyatörős fiúval, akik a kép előterét töltik meg. Krisztus és a három földön elterülő apostol alakja mind jóval kisebb méretében, noha szemantikailag a legfontosabb.<sup>11</sup>

Ebben az esetben a projekció a transzfiguráció után következik: az Evangéliumokban benne áll, hogy a fény nem a megszokott volt; kimondva ugyan nincs, hogy ez a teremtetlen isteni fény lett volna. A 4. századra a Színeváltozáson mindenki egységesen a teremtetlen isteni fény jelenségét értette, az Isteni Lényeg egyik megnyilatkozását és működését, minthogy „Isten világoosság” [1Jn 1: 5]. A *Színeváltozás* ikon és annak a szöveggel való kapcsolata különösen relevánssá ezer évvel később vált, a 14. század közepén zajló hészükazmus vitái

során. Palamasz Szent Gergely ismét csak teológiai úton igazolta az esemény ortodox értelmezését és a Tábor-hegyi Fény teremtetlen természetét. Mindez a projekció tartományába tartozik.

Természetes, hogy a közönséges hívő a teológia kifinomult szempontjainak mindegyikébe nem képes belehelyezkedni, ennek megfelelően csak a műveltek számára volt nyilvánvaló az ikonon jelenlévő projekció. Ám a transzfiguráció révén, az ikon szemantikáján keresztül közvetett módon egy egyszerű személy is nagy hatásfokkal volt képes belehelyezkedni az ikon koncepciójába. Ehhez roppant mértékben járult hozzá az ikon szemantikája. Az ikont a kánonhoz igazítva festették meg, így nem volt nehéz feladat a kompozíciót az eredeti ikonokon megtalálni (korábban az ősi ikonok esetén a hagyományos felszentelés az eredeti ikonok szerepének továbbvitelét biztosította). Ahogyan az ikonfestő a maga teljes igaz hitével másolta, az ősi ikon, mely az ikonfestészet kánonja szerint készült, melybe az ikonfestő belevitte az esemény szemantikáját – vagyis a transzfiguráció önmaga révén valósult meg. Ez esetben, mint az összes ikon esetében is, az impozíció *Az Úr Színeváltozása* feliraton át jutott kifejezésre.

Létezik *A Színeváltozásnak* egy későbbi ikonográfiai koncepciója is.<sup>12</sup> Ezen az ábrázoláson a hagyományos jelenet két epizóddal bővül: bal felé Krisztus és a tanítványok, ahogyan a Hegynek felfelé tartanak, jobb oldalon viszont ereszkednek le a Tábor-hegyről. Ha az Evangéliumokhoz folyamodunk, látjuk, hogy ez a két jelenet azok szövegén alapul. Az Evangéliumokban úgy áll, hogy Jézus a három apostolt maga mellé vette, s „egyedül” vitte fel őket a Hegyre, vagyis a többi apostoltól elválasztotta őket (Máté 17: 1). Ám még fontosabb a Hegyről történő leereszkedés jelene. Éppen ezen a ponton történt, hogy Krisztus megtiltotta a tanítványoknak, hogy másoknak a Színeváltozásról beszéljenek az Ő feltámadása előtt, azaz Ő nyíltan feltárta előttük halálát és feltámadását. Ezen felül, mikor a Tábor-hegyről ereszkedtek alá, Krisztus elmondta nekik, hogy Illés próféta, aki a próféciák szerint Krisztus előtt járt, Keresztelő Szent Jánosként jött el; nem ismerték fel és a halálba küldték (Máté 17: 9–13). A két epizód – melyek külön-külön is igen fontosak – nem közvetlenül kapcsolódik az ikon koncepciójához, a szemantika szintjén marad meg. Itt tehát nem a projekció, hanem a transzfiguráció elve működik. És pontosan ezért van az, ahogyan feltételezem, hogy az ikonok többségén, különösképpen az ikonfestészet virágkorának idején, ez a két jelenet hiányzik, későbbi ikonokon viszont igen gyakran megtaláljuk. Ezt a vezérfonalat követve elemezhetővé és bizonyíthatóvá válik az ikon és szöveg közötti összefüggés négy típusának a működése.

### *Az ikontól a szöveg felé*

Most pedig induljunk el az ellenkező irányba az ikon és szöveg közötti viszony vizsgálatában, amikor is a hatás az ikon felől a szövegre irányul. Ebben az esetben a transzpozíció az ikon tartalmának átvitele egy verbális szövegbe, avagy egy verbális ikon megalkotása, mely tartalmában egy vizuális ikonnal identikus. Mikor transzpozíció megy végbe, az ikon egy a

transzpozíció céljaitól meglehetősen független, más típusú szöveget hoz létre. Ezeket a szövegeket a következőképpen lehet csoportosítani:

- a. az ikon technikai leírása: A felhasznált fapanel (fakéreg), a csapolás formája, általános állapota és konzerválása, az alkalmazott színek bármely különös tulajdonsága, az ecsetkezelés bármely specifikus stilisztikai jegye, az ikonfestő iskola, melyhez sorolható, datálás, valamint a szerzőség megállapítása stb.;
- b. az ikon tárgyának és kompozíciójának leírása, a rajzolat és a színek jellegzetességei, a tér-idő viszony az ikonon – egészében a szemantika szférájába történő átlépés nélkül, mely a transzfiguráció kizárólagos szférája;
- c. a harmadik esetet a „szöveg a szövegről” kifejezéssel írhatjuk le, ekkor abból az alapállásból adódik a megfejtés, hogy melyik szöveg (vagy több szöveg együttese) alapján készült az ikon (Ószövetség, Újszövetség, Szentek Élete, az Apokrifek stb.), továbbá az ikon tárgya és kompozíciója, és annak a szakrális szövegnek való megfelelése, melyen alapul. Itt az ikon közvetítő szerepet tölt be – szakrális és profán, a deskriptív, narratív között, amely a transzpozíció tárgya volt;
- d. az ikon által kiváltott személyes, szubjektív és érzelmi reakció; általában ez szöveg formájában él, azt a hatást írja le, melyet az ikon a szemlélőben keltett, hogy abban a bizonyos személyben milyen érzéseket és gondolatokat ébresztett. Időként az efféle szövegek művészi vagy költői formát öltenek.

A transzfiguráció, ahogyan már említettük, az ábrázolás szemantikájának transzformálását jelenti egy *az ábrázolásról szóló szöveg* szemantikájába. Minthogy az ikon a rögzített egyházi kánonnak megfelelően kerül megfestésre, a szövegnek rendeltetésénél fogva szintén egy bizonyos kánont kell tartania. Ténylegesen ebben az esetben, ahol a transzfiguráció történik, beszélhetünk a vizuális ikonok verbális ikonná történő transzfigurációjáról, a vizuális ikon verbális analogonjáról. A transzfiguráció szemléletesebb példáját fedezhetjük fel az egy új csodatévő ikon ünneplésére létrejött külön Ünnepnapra szóló liturgikus szövegek megírásának aktusában.

A projekció a szöveg konceptuális modelljének a képről a szövegbe történő átvitele. Ahogyan már jeleztük, ez a modell lehet explicit vagy implicit jellegű. Természetesen, a vizuális formától a verbális irányába történő mozgás során gyakorta előfordul – ha szabad ezzel a kifejezéssel élnünk – az implicit explikálása (explicitté változtatása), annak többlet-diskurzussal történő kiegészítése. Ily módon Malevics *Fekete négyzet fehér alapon* című alkotása impliciten egy olyan körülhatárolt, konceptuális nonverbális modellt hordoz önmagában, melynek nyilvánvalónak kell lennie. Azonban a festő szöveggel látja el művét, mely a vizuális koncepció jelentését teszi egyértelművé. Ilyen esetekben az implicit jelleg egybeesik az explicit jelleggel, időnként nehezen elhatárolható, hogy a művész melyik úton jár épp vajon: a vizuálistól a verbális vagy a konceptuális verbálistól a vizuális felé vezető úton.

Az ikon szempontjából, mikor a hatás az ikon felől a szövegre irányul, a projekció abban mutatkozik meg, hogy az ikon mint az egyházművészet jelensége és az egyházi kultusz jelensége új konceptuális szövegek sorozatának megszületését indukálja, melyek az ikon



szellemi értékét, a bálványtól való különbözőségét, valamint liturgikus jelentőségét mint a keresztény világnézet és az ortodox kultusz szerves részét mutatják.

Az impozíció ebben az esetben jelenti egy ikonnak a szövegbe történő befoglalását, mely formailag egy jellemben, szereplőben vagy művészi tevékenységben jelentkezik. Az orosz irodalomban előforduló műfajok sorából kiemelkednek szempontunkhoz kapcsolódóan a csodatévő ikonokról szóló legendák. Leggyakrabban az ikon leírása helyett csupán annak címét találjuk: a *Megváltó ikonja*, a *Szent Szűz ikonja*, *Szent Miklós ikonja* például, azonban a szöveg olyan cselekvéssorokból épül fel, melyeket nem is annyira a szereplők, hanem az ikon visz végbe, vagy a szereplők az ikon hatásától vezéreltetve. A következő példa éppen erre az esetre vonatkozik. Dosztojevszkij *A kamasz* című regényében Verszilov eltöri az ikont.<sup>13</sup> Az olvasó csupán annyit tud, hogy az ikon Makar Ivanovics ajándéka/öröksége, és hogy két szentet ábrázol, így aztán csak találgatással jöhet rá, hogy egy férfi és egy női figura ábrázolása. Ám ennek a ténynek a nem tudása folytán az ikon tönkretételét bemutató jelenet hatásából és kifejezőerejéből mit sem veszít. Itt az ugyanis a legfontosabb szempont, hogy a Katyerina Nyikolajevnával és Szofja Andrejevnával is a kapcsolatot megszakítani kívánó Verszilov szimbolikusan egy szent tárgyat, az istenimádás tárgyát töri ketté.

Az impozíció sajátos vonásait tükrözi az a tény is, hogy nem magává az ikonná, hanem az ikontiszteletté, azon ikontisztelettel összefüggő egyházi szokássá és népszokásokká válik a verbalizáció tárgya, melyek „ék” gyanánt kerülnek a szöveg és ikon közé. A 19–20. századi orosz irodalomban gyakrabban bukkanhatunk az impozíció, mint a ritkább transzfiguráció példáira (pl. Leszkov, Melnyikov-Pecszerszkij) és nagyon ritkán a projekció eseteire (Gogol, Dosztojevszkij, Vjacseszlav Ivanov).

Ha pedig az első típusú korreláció esetén (szövegtől ikon felé) a  $T - (T_p + T_f + P_r + I_p) > I$  képlet érvényes, a második esetben (ikontól a szöveg felé kifejtett hatásnál) mind a négy működési elv egymástól elválasztva működhet, így pedig négy képlettel írható le:  $I - T_p > T$ ,  $I - (T_f) > T$ ,  $I - (P_r) > T$ ,  $I - (T_p) > T$ . Mikor pedig a szöveg ezen korreláció bevonásától független, sajátos jelleget nyer; jellegét és tartalmát azon célok határozzák meg, melyekre a szöveg szerzője gondolt.

A verbális és vizuális ikon ezen négy összefüggésrendszere a különféle műfajokban különbözőképpen jelenik meg, ez azonban külön kérdésként jelentkezik, egy jövőbeli dolgozat tárgyát jelenti.

## Jegyzetek

<sup>1</sup> A szerző irodalomtörténész, ikonkutató, teológus

<sup>2</sup> A tanulmány egy korábbi változata angol nyelven is megjelent: ЛЕПАХИН Valerii (trans. by Tejerizo Margaret) *Basic Types of Correlation Between Text and Icon, Between Verbal and Visual Icons // Literature and Theology*, 2006 (XX), №1: 22–30. o.

<sup>3</sup> МАКСИМ ИСПОВЕДНИК, ПРП. *Творения*. Москва: Мартис, 1993: I. kötet, 175. o.

<sup>4</sup> Vö. HANSEN-LÖVE Aage *Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – am Beispiel der russischen Moderne*. In: Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität. /Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 11./ München: Verlag Otto Sagner, 1983: 291–360. o.; TITZMANN Michael *Theoretisch-methodologische Probleme einer Semiotik der Text-Bild-Relationen*. In: Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposion 1988. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagbuchhandlung, 1990: 368–384. o.; WILLEMS Gottfried *Kunst und Literatur als Gegenstand einer Theorie der Wort-Bild-Beziehungen*. In: Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposion 1988. Stuttgart J. B. Metzlersche Verlagbuchhandlung, 1990: 414–429. o.

<sup>5</sup> УСПЕНСКИЙ Б. А. *К исследованию языка древней живописи*. In: Язык живописного произведения. (ред. Жегин Л. Ф.) Москва: Искусство, 1970: 19–24. o.

<sup>6</sup> BELTING Hans *Bild und Kunst. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München: Verlag C. H. Beck, 1991: 171–176, 391–420, 509–532. o.; BESANÇON Alain *L'image interdite. Une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*. Paris: Fayard, 1994: 73–82, 137–144. o.; SCHÖNBORN Christoph *Die Christus-Ikone*. Schaffhausen: Novalis Verlag, 1984: 45–70. o.

<sup>7</sup> Második konstantinápolyi, illetve Lateráni zsinatként is ismeretes – a ford.

<sup>8</sup> *Деяния Вселенских Соборов*. Казань: «Издательство Императорского Университета», 1891: VII. kötet, 268–269. o.

<sup>9</sup> Vö. *Московская школа иконописи*. Москва: Искусство, 1971: 25, 48. o.; *Новгородская икона XII–XVII веков*. Ленинград: Аврора, 1981: 100–102. o.

<sup>10</sup> *Raffaello. Festői életműve*. Budapest: Corvina kiadó, 1983.

<sup>11</sup> *Московская школа иконописи*. Москва: Искусство, 1971: 25, 48. o.; *Новгородская икона XII–XVII веков*. Ленинград: Аврора, 1981: 100–102. o.

<sup>12</sup> *Ярославская иконопись*. Москва: Искусство, 1983: 25. o.

<sup>13</sup> ДОСТОЕВСКИЙ Ф. М. *Собрание сочинений в десяти томах*. Москва: Художественная литература, 1956–1958: VIII. kötet, 557–562. o.