

A NONSENSZ IKONOTEXT POÉTIKÁJA ÉS POLITIKÁJA A CARROLL-TENNIEL KOOPERÁCIÓ TÜKRÉBEN

KÉRCHY ANNA

Lewis Carroll *Alice kalandjai Csodaországban* és *Alice Tükörországban* (*Alice's Adventures in Wonderland*, 1865, *Through the Looking Glass and What Alice Found There*, 1872)¹ regénypárosát gyakran méltatják a gyerekirodalom műfajának megújítójaként és a modernizmus előfutáraként. A viktoriánus nonszensz mesefantázia-kettős a didaktikus moralizálást elutasítva, újrahasznosított műfajok tömkelegét hibridizálva alkotja a nyelvfilozófiai, társadalomkritikai, ezoterikus utalásokban bővelkedő, az éra természettudományos, technológiai, művészeti újdonságaira és a 19. századvég episztemológiai válsághelyzeteire reflektáló, polifonikus szövegkorpust. A nonszensz irodalom jellegzetes narratológiai stratégiája, az értelmezői metódusok és a körvonalazódó jelentések stratégikus elbizonytalanítása időtálló emléket állít az ellentmondásos világképek együttállása által meghatározott „kétkezés korának”, s ugyanakkor derekas intellektuális próbára teszi a mindenkori, mindenkorú (gyerek és felnőtt) befogadót is. A sokrétű nonszensz narratíva interpretációs kihívásai közé tartozik annak metafikcionalitása: az Alice könyvek szójátékai és körmönfont nyelvfilozófiai eszmeutattásai nemcsak a nyelv szabályozó és felszabadító jellegét leplezik le, de a kimondhatatlan és elképzelhetetlen/leképezhetetlen kapcsolódásait problematizálva elgondoltatnak szó és kép összefüggéseiről is. Olvasatomban a carrolli nonszensz egyik lényeges szövegmotorja éppen a verbális és vizuális narratíva, szöveg és az illusztráció párbeszédéből fakadó ikonotextuális játék, melynek tétje a reprezentáció határainak feszegetése. A továbbiakban ennek rövid feltérképezésére vállalkozom.

Az *Alice*-kötetek az eredeti szerzői elképzelésnek megfelelően nem csupán illusztrált könyvek, hanem képeskönyvek,² amikben a kép szerves részét képezi a szövegnek. Az *Alice kalandjai föld alatt* (*Alice's Adventures Underground*) ajándékkönyv kéziratot még

¹ Lewis Carroll and Martin Gardner, *The Annotated Alice: The Definitive Edition. Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, ed., Martin Gardner, ill. John Tenniel (London: Penguin, 2001).

² Torben Gregersen a képeskönyv négy alaptípusát különbözteti meg: 1. a narratívát nélkülöző lapozókat, böngészőket; 2. a szavakat nélkülöző képes narratívát; 3. a szó/kép egységén alapuló narratív képeskönyvet; 4. az illusztrált könyvet, melynek szövege megállja önállóan is a helyét. Lásd Révész Emese, „A vizuális narráció eszköztára a Design-könyvek sorozatában,” *Studia Litteraria* 1–2. sz. (2019): 166. Carroll és Tenniel kollaboratív produktuma a 3. és 4. kategória határmezsgyéjén helyezkedik el.

Carroll saját amatőr szkeccsei díszítik, de az első Macmillan *Csodaország* kiadás illusztrálására már a *Punch* humormagazin népszerű karikaturistáját, John Tennielt kéri fel, aki a szerző unszolására vállalja a folytatás képesítését is. Így – lévén, hogy az alkotók élete során megjelent Alice kiadásokat ezen szerző-illusztrátor páros kooperációja fémjelzi – a Tenniel-metszetek elválaszthatatlanul összefonódnak Alice kalandjainak vizuális megjelenítésével.

Ahogy Janis Lull írja, a "Tenniel illusztrációk annyira fontosak mindkét *Alice* regényben, hogy az olvasó óhatatlanul azt érzi, mintha minden egyes apró rajzrészlet a könyvdizájn egészének szerves részét képezve annak összhatását lenne hivatott felerősíteni.³ Bár a képek "logikusan tükrözik" a kesze-kusza történet álomszerűen asszociatív, illogikus eseményláncolatát,⁴ mégis messzemenően meghaladják a regény-illusztráció hagyományos, a szöveghez képest másodrangú, kiegészítő funkcióját. A verbális leírás szolgai reprodukálása helyett a rajzok továbbgondolják a történetet, a szöveget kiegészítő vagy éppen a szövegnek ellentmondó jelentésekkel írják felül a carrolli narratívát, tovább tarkítva az ellentmondásos jelentések palettáját. A történet tudatos, önreflektív párbeszédbe áll az illusztrációval, melynek képi megoldásai 'visszafeleselnek' a nyelvi játékoknak. Perry Nodelman szerint épp ez a „polifonikusság”⁵ és multifokáltság határozza meg a képeskönyv médiumát, mely „sokféle kódot, stílust, textuális és piktorális eszközt használva” gyakran – a (proto)-posztmodern recept szerint – a reprezentációs/ interpretációs „konvenciók kikezdésével” szórakoztatja a gyerek befogadókat és gondolkodtatja el a felnőtt olvasóközönséget.⁶

A KÉPESKÖNYV MINT IKONOTEXT

A regénypáros könnyen megfeleltethető Riitta Oittinen – Jakobson „interszemiotikus fordítás” fogalma ihlette – meghatározásának: „a képeskönyv mint ikonotext két szemiotikus rendszer, a verbalitás és vizualitás kölcsönhatásával játszik”,⁷ úgy, hogy egyik narrációs

³ Janis Lull, "The Appliance of Art: The Carroll-Tenniel Collaboration in *Through the Looking Glass*," in Edward Guiliano, ed., *Lewis Carroll: A Celebration* (New York: Clarkson Potter, 1982), 91.

⁴ Isabelle Nières, "Tenniel: the Logic Behind his Interpretations of the Alice Books," in Rachel Fordyce and Carla Marengo, eds., *Semiotics and Linguistics in Alice's Worlds* (Berlin / New York: Walter de Gruyter, 1994), 196.

⁵ Perry Nodelman, „Decoding the Images: Illustration and Picture Books,” in Peter Hunt, ed., *Understanding Children's Literature* (New York: Routledge, 1999), 69–80.

⁶ Perry Nodelman, *Words about Pictures: The Narrative Art of Children's Picture Books* (University of Georgia Press, 1989), 70.

⁷ Riitta Oittinen, „Audiences and Influences: Multisensory Translations of Picturebooks,” in Riitta Oittinen and Maria Gonzalez Davies, eds., *Whose Story? Translating the Verbal and the Visual in Literature for Young Readers* (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Press, 2008).

összetevő sem távolítható el a művészi kommunikációs aktusból a jelentés sérülése nélkül.⁸ Ezért nem nyújthatnak teljes értékű olvasmányélményt sem az illusztráció nélkül vagy a szöveggel összerendezetlen képanyaggal megjelent Alice kiadások, sem az irodalmi nonszensz nyelvi bravúrijait elhagyó, a szójátékokat csak az ikonikus képvilággal helyettesítő kiadványok. Ezért jelenthet kihívást a későbbi korok illusztrátorai számára a Carrollal szoros együttműködésben összedolgozó, közös konceptet megvalósító Tenniel nyomába érni.

Carroll és Tenniel társalkotói kooperációja során a vizuális elemek épp olyan jelentőséggel bírnak a szöveg jelentésalkotói – és a nonszensz műfajspecifikus jelentésösszeállítás – programjában, mint annak verbális nyelvi összetevői. A reprezentációs regiszterek összjátékának komplex kölcsönhatásmechanizmusa felfedi, felerősíti a képszöveg metafikcionális metamedialis vetületeit, interaktív könyvélményt generál a történetmondásban aktív részt vállaló, nézővé (sőt beszélővé és tapogatóvá) is avanszáló olvasó számára.

A képeskönyv definíciója szerint olyan könyv, melyben „a tudatos esztétikai intencióval létrehozott kép és szöveg közötti interakció szervezi a történetet.”⁹ Az „olvasásemény” sikeressége annak a függvénye, hogy a befogadó képes-e a verbális és vizuális jelek szimultán értelmezésére, olyan komplex multimediális benyomásegüttes dekódolására, ahol „a szavak és a képek sohasem pontosan ugyanazt a történetet mondják, így éppen ezen disszonancia feltérképezése lesz az olvasó feladata.”¹⁰ Legyen szó narratív vagy nem-narratív műfajról, a képeskönyvekről általában elmondhatjuk, hogy ha a bennük szereplő szavakat és képeket összeadjuk, a végeredmény valahogy *több* lesz, mint az egyes részek összessége. Ez, a képszöveg inherens intermedialis játékból származó felesleg ellensúlyozza azt a hiányérzetet, amit a kimondatlanság és ábrázolatlanság képzelet kelt, amire szöveg és illusztráció kölcsönösen emlékeztetheti egymást. A szavak leírják, megszóvegezik a leképezetlent, míg az illusztrációk képiesítik az elhallgatott elbeszéletlent. A klasszikus lessing-i felosztás szerint, az elbeszélés az időbeliséget, az ábrázolás a térbeliséget képes kifejezni, olyan sajátos módon, melyre a társmedium képtelennek bizonyul. Míg „a

⁸ A hagyományos megkülönböztetés szerint a mesekönyv (*story book*) szavakkal mond el egy történetet, s bár a könyvben a képek felerősítik a közvetített üzenetet, de a történet nélkülük is érthető. Ezzel szemben az igazi képeskönyv (*picturebook*) a történetet képekben közli, és a szavak csak azt mondják el, amit a képek nem tudnak megmutatni. Lásd Uri Shulevitz, *Writing with Pictures: How to Write and Illustrate Children's Books* (New York: Watson-Guption, 1985), 15–17. A Carroll-Tenniel-féle multimediális kollaboráció nem feleltethető meg egészen egyik formának sem, lényege épp a verbalitás és vizualitás két pólusa közti oszcilláció, kép és szöveg kölcsönös függőségének feltérképezése.

⁹ Evelyn Arizpe and Morag Styles, *Children Reading Pictures: Interpreting Visual Texts* (London: Routledge, 2003), 22.

¹⁰ Carroll Driggs Wolfenbarger and Lawrence Sipe, „A Unique Visual and Literary Art Form: Recent Research on Picturebooks,” *Language Arts* 83, no. 3 (2007): 273.

kép az a fajta jel, amely úgy tesz, mintha nem jel lenne, hiszen természetes közvetlenségnek és jelenlétnek mutatja magát;” a szó a reprezentáció-érme „másik oldala”, hiszen a nyelvi jelrendszer részeként, „az emberi akarat mesterséges, önkényes terméke, amely szétszakítja a természetes jelenléteket azzal, hogy nem természetes elemeket, az időt, a tudatot, a történelmet és a szimbolikus közvetítés elidegenítő közbülső lépcsőit” vezeti be világunkba.¹¹

Amennyiben elfogadjuk W.J.T. Mitchell állítását, miszerint a szó és kép dialektikája állandó jelenlévő a kultúra által maga köré szőtt jelek szövetében, beláthatjuk, hogy a képeskönyv épp ezt az elhúzódozó küzdelmet viszi színre verbális és vizuális jelek közt – még hozzá a küzdelem legérdekesebb változatát, mikor a „felforgatás viszonyában álló” „nyelv és ábrázolás önnön lelke mélyére pillant és felfedezi ott rejtőzködő ellenfelét”, – s így reprezentációs dilemmáink fontos kultúrtörténeti lenyomatát adja.¹²

A kép–szöveg kapcsolat összetettségét jól tükrözi a metaforák sokasága, amellyel a különféle elméleti megközelítések igyekeznek modellálni az ikonotextuális dinamika lényegét. A verbalitás és vizualitás viszonya muzikális metaforával működhet úgy, mint a duett, az antifónás váltakozó hangzás, vagy a zenei ellenpontozás; fizikai metaforával a hullámelmélet interferencia jelenségéhez hasonlatos; geológiai metaforával tektonikus lemezmozgás szerű; gazdasági metaforával pedig olyan akár a (két fél kooperációjából többletet produkáló) szinergia.¹³

A szavak és képek viszonyrendszerének számos különféle tipológiája létezik. Sokak számára kiinduló pont Mitchell *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation* című monográfiájában felvázolt felosztása. Mitchell szerint az illusztrált szövegek esetében a szemiotikai vizsgálódások tárgya lehet 1. a „kép-szöveg”, melyben a kötőjel a vizuális és verbális üzenet relationalitását, komplementerségében is különállóságát hangsúlyozza; 2. a „kép/szöveg”, melyben a dőlt vonal a reprezentáció folytonosságában bekövetkező, fejtörést okozó, problematikus zökkenést, szakadást, hézagot jelöli; vagy 3. „képszöveg”, mely az egybeírással képet és szöveget szintetizált, elválaszthatatlan egységként tételezi.¹⁴ (Bár a képeskönyv leginkább „képszöveg”, a nonszensz műfajánál

¹¹ W.J.T. Mitchell, „Mi a kép?,” ford. Szécsényi Endre, in *A képek politikája: W.J.T. Mitchell válogatott írásai*, ford. Dragon Zoltán et al., szerk. Szőnyi György Endre és Szauter Dóra (Szeged: JATE Press, 2008), 15–53.

¹² Asbjørn Grønstad and Øyvind Vågnes, „What do Pictures Want? An Interview with W.J.T. Mitchell,” [*Image and Narrative* November 2006], Center for Visual Studies, <http://www.visual-studies.com/interviews/mitchell.html>.

¹³ Lásd Cech, Pullman, Ahlberg, Miller, Moebius in Lawrence R. Sipe, „How Picture Books Work: A Semiotically Framed Theory of Text–Picture Relationships,” *Children’s Literature in Education* 29, no. 2 (1998): 97–108.

¹⁴ W.J.T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago: University of Chicago Press, 1995), 89.

fogva, önde konstruáló narratív struktúrájából kifolyóan olykor a „kép/szöveg” és a „kép-szöveg” jellemzőit is felvillantja.)

Maria Nikolajeva és Carole Scott *How Picturebooks Work* című könyvükben a szavak és a képek kölcsönhatásának öt fajtáját különböztetik meg. Kapcsolatuk lehet 1. szimmetrikus (szó és kép egyenértékű azonossága, ugyanazt az információt közlik más kommunikációs formában), 2. komplementer (szó és kép egymást kölcsönösen kiegészítik, eltérő információtartalmat közvetítve), 3. felerősítő-kifejtő (szó és kép hangsúlyozza, felerősíti, toldalékolja, részletezi egymás jelentéseit), 4. ellenpontoszó (szó és kép más-más történetet mesél), 5. ellentmondó, kontradiktív (szó és kép egymást cáfolja, ellentétes üzenetet hordoz, szándékos értelmezői zavart generál). Joseph Schwarz nem tesz lényegi különbséget illusztrált és képes-könyv közt, ám tovább cizellálja a kép-szöveg konstelláció variációs lehetőségeit.¹⁵ Olvasatában a verbális és vizuális narráció elegyének jellegét a médiumok közti viszony határozza meg: ez egyaránt lehet megfelelés, kifejtés, pontosítás, felerősítés, kiterjesztés, kiegészítés, váltakozás, eltérés és ellenpontoszás,¹⁶ amely a dialektikus ikonotextuális dinamika során egyik vagy másik közlésmód javára billenti a mérleget.

„Kép és szöveg többalakú fúzióját” Liliane Louvel „ikonotextnek”¹⁷ hívja, és az oximoron retorikai-stilisztikai gondolatalakzatának ironikus, önellentmondásra építő játékához hasonlítja. Egymást kizáró, egymásnak ellentmondó fogalmak kapcsolódnak össze szoros gondolati egységbe, elgondolhatatlanságukban elgondolandó, paradoxikus ötvözetként, melyben mindkét fél megőrzi egymástól elkülönülő sajátosságát „a szöveg piktorialis tudattalanjában, mely e gyümölcsöző feszültségtől vibrál.” Az „ikonotext poétikája” azt vizsgálja, hogy a képek miképp ékelődhetnek be a szövegbe, és a szöveg miképp követel helyet magának a képi ábrázolásban.¹⁸

Louvel fontos meglátása szerint, a képszöveg illusztrált textusa az olvasót automatikusan nézőként is megszólítja, aki szimultán betűzi a nyelvi és szemléli a képi üzeneteket, óhatatlanul is eltöprengve a két reprezentációs/ kommunikációs metódus összjátékán. Louvel a francia „lecture” (olvasás) és „vision” (látás)/„voyeur” (kukkoló) szavakat egybefor-

¹⁵ Joseph Schwarz, *Ways of the Illustrator: Visual Communication in Children's Literature* (Chicago: American Library Association, 1982), 14–8.

¹⁶ Maria Nikolajeva and Carole Scott, *How Picturebooks Work* (New York: Routledge, 2006), 14–8.

¹⁷ Liliane Louvel, *Poetics of the Iconotext*, ed. Karen Jacobs, trans. Laurence Petit (Burlington: Ashgate, 2011).

¹⁸ Bár Louvel elsősorban a piktorialitás narratív alakzatai foglalkoztatják – mint az ekphrasis, a hypotyposis, vagy a Genette narratológiai kategóriái nyomán tipologizált transzpiktorialitás, interpiktorialitás, parapiktorialitás, hipopiktorialitás és mnemopiktorialitás szövegközpontú fogalmai, melyek azt elemzik, hogy a nyelv hogyan viszonyulhat a vizualitáshoz, hogyan írhatja le a képiséget – fogalmai hasznosnak bizonyulhatnak a képeskönyv értelmezése során is. Különös tekintettel arra, hogy az ikonotextuális dinamika lényegét a nonszensz szójáték alapvető retorikai alakzatával, a paradoxonra építő oximoronnal jellemzi.

rasztva, a „voyure” kifejezéssel¹⁹ – éppen a Carroll által is előszeretettel használt portman-teau szóösszerántás neologizmusával élve – definiálja ezt a komplex befogadói tapasztalatot, mikor a „betűleső képolvasó” egyszerre olvassa és nézi a verbális és vizuális leleményben összehangolt narratívát. E kettősségből fakadó többlet- és hiányérzet (nem tudjuk egyszerre nézni a képet és a szöveget, előre-hátra lapozgatva, vagy ide vagy oda nézünk/olvasunk), szükségszerűen metamedialis meglátásokhoz vezet a befogadót. Önreflexióra készítet a művészi jelentésalkotás és a (félre)értelmezői folyamat „jel-eseményeire” vonatkozóan. A louveli érvelés nyomán az Alice történetek vezérmotívumait alkotó kártyapakli, tükör és sakktabla maguk is „a textusban piktorialis szaturációt létrehozó”, szövegbe ékelt képekként funkcionálnak. „Felnyitják a szöveg szemét”, „visszabeszéltetik a képeket”, dialogikus, „szinesztétikus üzemmódba” helyezik az olvasásélményt, elbizonytalanítva verbalitás és vizualitás, tér és idő, forma és tartalom, felszíni manifeszt és rejtőzködő látens jelentés, értelem, félreértelmezés, és értelmetlenség distinkcióit.

Nodelman szerint kép és szöveg viszonyát a képeskönyvek esetében nem annyira a hierarchizáló hatalmi harc, mint inkább a komplex kölcsönhatások függvényében folytonosan újrakörvonalazódó egyezkedés, egyensúlyozás metaforájával kell elgondolnunk. Alapvetően ironikus kapcsolatról van szó, hiszen mind a verbális, mind a vizuális ábrázolás esetében az alkotó tudatában van annak, hogy az eltérő jellegű hiányosságai (ld. a lessingi distinkciót)²⁰ együttesen kiegészíthetik egymást, a mediális komplementaritás révén teljessé téve a történetet, ám ugyanakkor a tranzakcióval a mindkét irányba működő transzformáció során fel is tárják egymás hiányosságait. „A szavak azt mondják el, amit a képek nem tudnak megmutatni, a képek pedig azt mutatják meg, amit a szavak képtelenek elmondani.”²¹ Az önreflexív önellentmondásosság *parexcellencen*onszensz élmény. Ezt a kognitív konfúziót térben és időben is megtapasztaljuk, hiszen míg „a kép megállásra, a szöveg előrehaladásra készítet”,²² (és az itt és ott, akkor és majd keverésével dinamikus olvasáseseleményé mobilizálja a statikus könyvtárgyat; az értelmezés lineáris menetét kitérőkkel, zsákutcákkal, kerülőkkel gazdagítja.

További gubanc az értelmezés tekervényes fonalán, hogy az illusztráció – mint Hillis Miller írja – azért sem a hagyományos mimetikus módon működik, mert nem a megélt, materiális konszenzus valóságunkra utal, hanem a diegetikus szövegvilág képesítését

¹⁹ Liliane Louvel, *Le Tiers pictural: Pour une critique intermédiaire* (Rennes: Presses Universitaires de Rennes, coll. “Interférences”, 2010), 109.

²⁰ Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoön*, ford. Vajda György Mihály és Tímár Ilona (Budapest: Fekete Sas, 1999), (1766).

²¹ Nodelman, *Words about Pictures*, 222.

²² *Ibid.*, 101.

célozza. (Kapcsolatban áll az extradiegetikus valósággal, azonban sokkal inkább a fantaszifikáció mint a realizmus révén.) Így a képeskönyv olvasó feladata egy fiktív világ verbális és vizuális ábrázolásai közti fordítói tevékenység beteljesítése, a kettős (képi/szövegi) fantaszifikáció feloldása, a képzelet mentális képeinek a valóság megélt tapasztalatai nyomán körvonalazott (ikono)textusokhoz való csatolása.

A CARROLL-TENNIEL KÉPSZÖVEG KALEIDOSZKOPIKUS ALAKVÁLTOZATAI

A Carroll-Tenniel képszöveg sokszínű elrendeződéseinek esetében az illusztrációk nem csupán a szöveg esetleges, járulékos, paratextuális toldalékai, hanem a verbális narratíva szerves részeként funkcionálnak, szövegformáló, jelentésalakító erővel bírnak. A képeknek a történetmondásban és nonszensz-jelentés-összeilálásban betöltött szerepét vizsgálva feltárhatjuk szó és kép ikonotextuális játékának jellegzetességeit. Jerome Mc Gann nyomán szembesülhetünk vele, hogy az irodalmi mű materiális megjelenésének formája – a szöveg vizuális jegyei, illusztrációi, tipográfiája, szerkesztési struktúrája, paratextusokhoz, kiadásverziókhoz, bibliográfiai kódokhoz fűződő viszonya épp olyan jelentőséggel bírnak a szöveg jelentésalkotói programjában, mint annak verbális nyelvi elemei.²³

Tenniel munkásságát a Riitta Oittinen terminusával "kreatív interszemiotikus fordításnak"²⁴ nevezett illusztrációs koncepcióval társíthatjuk. Carroll meséjének képekbe ültetése során a szöveghűség tiszteletben tartása helyett az irodalmi nonszensz írásmód játékosan meghökkenítő hatásmechanizmusát igyekszik reprodukálni. A bolondos kiszámíthatatlanság *atmoszféráját* kívánja felerősíteni az egyenrangúként tételezett verbális és vizuális médiumok dinamikus interakciói kiaknázásának változatos formáival.

Helyenként a kép kiegészíti a szöveget és továbbírja a történetet. A szövegből például nem derül ki, hogy ki lopta el a Borsos Hercegnő lepényét, de az illusztráción megjelenő (a fekete-fehér metszeten satír-vonalkázással jelölt, majd az óvodásoknak készült, rövidített *Nursery Alice*²⁵ kiadásban már kiszínezett) piros orr árulkodik a tolvaj kilétéről. A kép a literalizált metaforák nonszensz nyelvi játékát viszi tovább azzal, hogy az ismert közmondás „to be caught red handed” (piros kézzel találunk = fülön csípnek, rajtakapnak) kissé nyakatekert formáját ülteti vizuális formába.²⁶ Lewis, Nodelman nyomán „interanimációnak” nevezi ezt a képszövegdinamika meghatározta olvasásélményt, mikor a verbális

²³ Jerome McGann, *Radiant Textuality* (New York: Palgrave Macmillan, 2001), 11–2.

²⁴ Oittinen, „Audiences and Influences”, 147.

²⁵ Lewis Carroll, *Nursery Alice* (1890; London: Macmillan Children’s Books, 2010).

²⁶ Michael Hancher, *The Tenniel Illustrations to the “Alice” Books* (Columbus: Ohio State University Press, 1985), 35.

narratíva irányítja rá a figyelmet az illusztráció bizonyos részeire, mintegy életet lehelve beléjük a megnevesítéssel vagy körülírással; s cserébe a kép pedig megeleveníti a szöveget, kiszínezi, alakot, formát, plaszticitást ad a szavaknak, érzéki élménnyel tölti fel őket.²⁷ Ez, a csodaországi bírósági tárgyalás illusztrációja azért is érdekes, mert az 1865-ös kiadás nyitóképeként, ám a történet zárójelenetét ábrázolva, jellegzetesen nonszensz temporális konfúziót visz színre. A kép nem csak továbbírja, de meg is előlegezi a történetet, miközben egyszerre megakasztja és időben előrepörgeti az olvasás folyamatát, ellentmondásosságával zavarba ejtve a befogadót.

Másutt, az olvasó elbizonytalanításával játszva, a kép szándékosan ellentmond a szövegnek – a nonszensz hatást az oximoronikus ikonotextuális játékkal fokozza. Carrollnál a Hercegnő azzal bosszantja Alice-t, hogy hegyes állat folyton a kislány vállába fúrja, azonban a vonatkozó Tenniel ábrán – melynek ihletője Quentin Massy híres Grotteszk Öreg-asszony festménye (1520) – a kellemetlenkedő, tudálékos főnemes széles, kerek képű. Míg a Fehér Huszár a szövegben kedves és mosolygós a képeken pedig mogorva, a Vigyorgó Kandúr, éppen fordítva, leírása szerint rémisztő nagy fogaival és éles karmaival, ám az illusztrációkon joviálisan bazsalygó szörgombócként tűnik fel. Magát a tennieli képvilágot is belső ellentmondások, stratégikusan meghökkenítő következtelenségek tarkítják. Képről-képre változik a Fehér Nyúl kabát mintája vagy Subidam és Subidú nyakkendője. Mi több, Tenniel művészi metszetei ellenpontozzák Carroll korábbi, az első ajándékkönyv kéziratot díszítő amatőr rajzait is: Tenniel Nyúl hírnökének aránytalanul apró harsonája gunyorosan felesel vissza a Carroll rajzán feltűnő, eltúlzott méretű hangszerre.

Az illusztráció szövegbe ékelt szópótlékként is megjelenik. Egy sajátosan játékos, elhallgatásos retorikai stratégia révén az egyébként bőbeszédű mesemondó időnként átadja a szót az illusztrátorának. Mintegy a verbalizáció korlátaival szembesülve, kimutat az írott szöveg korlátain túlra, a vizuális reprezentáció irányába, mikor arra utasítja olvasóját, hogy nézze meg a vonatkozó ábrát, ha nem tudja, mi az a Griffmadár, vagy ha képtelen elképzelni, miképp festhet egy király, aki koronát visel a bírói parókája tetején. Míg a fantasztikus jelenségek leírására törekvő nyelv kudarcot vallani látszik, ezzel szemben az elmondhatatlan képesíthetőnek bizonyul. A közlés elsődleges eszközévé váló illusztráció mintha többet mondhatna, mint bármelyik szó. Az olvasót megszólító metaulások („Nézd meg a rajzot, ha nem tudod, hogy néz ki [...]”)²⁸ stratégiai funkciója, hogy az olvasmányélményben kitüntetett helyet jelöl ki a képértelmezésnek is. Ugyanakkor felhívja a figyelmet a szövegre, mint strukturált dizájnnal rendelkező könyvtárgyra; hiszen a parókás

²⁷ David Lewis, *Reading Contemporary Picturebooks: Picturing Text* (New York: Routledge, 2001), 35.

²⁸ Carroll and Gardner, *Annotated Alice*, 98, 114.

koronás király képéhez egészen a borítóig kell visszalapozni. Ezen túl további beszélgetést, a történet továbbfűzését is előidézi a közös felolvasás, felnőtt és gyerek kollektív befogadói élménye során. A reprezentálhatatlanság dilemmáját izgalmas oldja fel a szövegből képre váltás. A verbalizálhatatlan vizualizálhatóként jelenik meg a szöveghiátust jelentéssel megtöltő ábrán.

A nonszensz irodalom illusztrálhatóságáról, a nyelvi lelemény és a képi játék viszonyáról nem született még átfogó, elméleti megalapozottságú tudományos munka. Elizabeth Sewell a nonszensz műfajt elemző klasszikus monográfiájában érintőlegesen említi meg, hogy az illusztráció az elidegenedés nonszensz érzetét keltheti az olvasóban azzal, hogy „az elme egyik felét leblokkolja”, s a spontán, asszociatív mentális leképezés zavartalan folyamatát leállítja azzal, hogy explicit képi formába önti az „absztraháltan tárgyiasított”, fiktív karaktereket, sejtésből tényre fordítva, a nyelvi közlés többértelműségéből a vizuális ábrázolás egyértelműségébe silányítva azokat.²⁹ Richard Kelly a *Csodaország* 2011-es kiadásának bevezetőjében Susan Langer filozófust idézve hasonlóképpen érvel. Szerinte, mikor Carroll, a fent említett epizódokban, kimutat a szövegből a kép felé, tudatosan játszik el a piktoriális reprezentáció sajátos jellegzetességével, ti. hogy a képek non-diszkurzív, lefordíthatatlan entitások, amiket – a szavakkal ellentétben – nem lehet a saját jelrendszerükön belül tovább magyarázni. A szövegbe ékelt, a verbalizáció helyébe lépő, a kimondhatatlant képesítő illusztráció tehát, a kristevai értelemben, valamiféle tetikus törést³⁰ iktat be a szemiózis folyamatába, szusszanásnyi ideiglenes jelentésrögzülést idéz elő a nonszensz nyelvi játék ellentmondásos többértelműségének kavalkádjában. Akár egy pillanatra kimerevített állóképen, a pikareszk műfaj szabályai szerint folyton mozgásban lévő, és a csalafinta mellébeszélés, a rákontrázós visszafeleselés világában elhallgatni képtelen, bőbeszédű szereplők, hirtelen „mint a hasbeszélő bábu”³¹ dermednek meg, akik, mikor a bábmester Carroll épp nem beszélteti őket, Tenniel jóvoltából pusztá látványá lényegülnek.

A szövegbe ékelt szópótlékként funkcionáló illusztrációra jó példa még az Alice regényeket átszövő tipográfiai illuzionizmus, mely a verbális üzenetet vizuális jelentéssel telítő grafikai játékként működik. Csodaországban nem kapunk részletes leírást Alice alakváltozásairól és Tenniel illusztrációi sem ábrázolják ezeket. De a hatalmasra megnyúlások és parányira összezsugorodások elbeszélései helyébe illesztett csillagjelek (***) kijelölik

²⁹ Elizabeth Sewell, *The Field of Nonsense* (London: Chatto and Windus, 1952), 111–12.

³⁰ Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language*, trans. Margaret Waller (New York: Columbia University Press, 1984), 49.

³¹ Kelly Richard, „Introduction,” in *Alice’s Adventures in Wonderland by Lewis Carroll*, ed. Richard Kelly. (Peterborough: Broadview Press, 2011), 45.

azt a narratív hézagot, amit azt olvasónak kell megtöltenie a fantáziája segítségével életre hívott képekkel.³² Az aszteriszik tipográfiai jel itt nem annyira írásnyom, mint inkább az egyénenként változó fantáziaképek kihagyott üres szöveghely, „a szöveg és az olvasó közötti interakció kapcsolódási pontjaivá” válnak, mely az iseri recepcióesztétika jegyében, „irányítja az olvasók képzelőtevékenységét, amelyet a szöveg a saját feltételeinek megfelelően vesz igénybe.”³³ A csillagsor, akár a mágikus varázspálca hegyéről felszerkenő szikra, az olvasó fejében felsejlő gondolat metaimaginárius képe.

Martin Gardner a “költői hangutánzó kifejezés vizuális megfelelőjének”³⁴ nevezi a képvetsét, amely sajátos grafikai-tipográfiai megjelenítésével képileg is megjeleníti a tartalmi mondanivalót. Csodaországban az angol mese (“tale”) és fark (“tail”) szavak homofonikus azonos hangzóságúságára játszik rá szójátékot vizuálizáló kalligram. Már Carroll első szövegváltozatában, kéziratos formában, majd az 1865-ös, Macmillan-féle kiadástól kezdve következetesen trükkös nyomdai szedésben is a szöveg hasonul a leírt dolog fizikális formájához az egérfarok kacskaringóit követő betűelrendezés képi impressziójával. Sőt, ezen túl az ún. farkrím (“tail rhyme”) sorvégi hangegyeztetésével is, mely egy páros vagy hármas rímelő sort egy rövidebb, azokkal nem rímelő sorral tarkító versszerkezet. A nonszensz mondandóhoz grafikai (vizuális) és ritmikai (szonorikus) hasonulás egyszerre ölt formát az egér tarkabarka farka hangképvers jóvoltából.

A nonszensz szójátékok sokszor fejtenek erőteljes vizuális hatást annak köszönhetően, hogy gyakran idiomatikus szólások, költői allegóriák, neologikus nyelvi lelemények lírai képes beszédének alakzatait fordítják szó szerinti értelemmé – például közmondások fosszilizált metaforáit a fiktív világ hús-vér szereplőiként megelevenítve. Tenniel azért is ideális alkotótársa Carrollnak mert a szerző nyelvi humorának csattanóit a képi megjelenítésük során még inkább kiélezi, a többértelműség tompítása nélkül egyértelműsíti, a komikus hatást az ikonotextuális játék révén felerősítve.

Sokszor Tenniel illusztrációi ahelyett, hogy megkönnyítenék a carrolli nyelvújító neologizmusok jelölt-nélküli jelölőinek kibogozását, éppen mintha igyekeznének túltenni a nonszenszjelentésösszezsavarás retorikai eszközein. Magyarázat helyett legfeljebb a reprezentációs konvenciók kifordíthatóságára kérdeznék rá, az elképzelhetőség korlátait feszegetve. A denotatív, referenciális jelölés helyett az asszociatív többértelműséget maximalizáló képi megoldásokra teszik le voksukat. Mikor a nyelvfilozófus szövegértelmező szere-

³² Michael Heyman, „A New Defense of Nonsense; or, Where Then is His Phallus and Other Questions Not to Ask,” *Children’s Literature Association Quarterly* 24, no. 4 (Winter 1999): 193.

³³ Wolfgang Iser, „Az olvasás aktusa: Az esztétikai hatás elmélete,” in Kiss Attila Atilla, Kovács Sándor, and Odorics Ferenc, szerk., *Testes könyv*, 1. köt. (Szeged: ICTUS és JATE, 1996), 248.

³⁴ Carroll and Gardner, *Annotated Alice*, 35.

pében tetszelgő Undi Dundi (Humpty Dumpty) részletesen elmagyarázza Alice-nak, hogy *Tükörország* „Jabberwocky” – magyarul Varrónál „Hergenyörciád”, Weöresnél „Szajkóhukky”, Tótfalusinál „Gruffacsór”, Jónainál „Vartarjú” – című nonszensz hőskölteményének különös teremtményei voltaképp miként festenek, Tenniel rajzán a Tojásemberke leírásának pontosan megfelelő figurák sejlének fel. Azonban mivel a napórák tövében fészkelő, sajton élő, krárogva összevissza furkáló, s a borz, a gyík és a dugóhúzó tulajdonságait ötvöző „izsgókrákos nyágeroknak” vagy a ziláltan kornyadozó, felmosórongy-szerű vézna madaraknak, a „bávadó bordacsoknak” sincsen referenciális való-élet beli megfelelője, így lehetetlen, mutánsként megfoghatatlan, proto-szürrealisztikusan látomásos, fantasztikus kreatúraként, nem-létező létformaként körvonalazódnak. Míg a Tojásemberke fejtegetése a „csámborult mumucokról” annyit árul el, hogy „elkódorgott zöld disznóhoz” hasonlítanak, a Tenniel illusztráció tovább fokozza a nonszensz hatást azzal, hogy a népmesék világából ismerősen felderengő, kurta farkú kismalac figuráját defamiliarizálva, többféle állat hibrid ötvözeteként jeleníti meg, a sertés testre nyúlfület és elefánt ormányt biggyesztve.

Tenniel egyik legemlékezetesebb hozzájárulása az *Aliceregények* képvilágának életre hívásához az ismert tárgyi referens nélkül, csupán névként létező, rettenetes Hergenyörc (Jabberwock) emblematisz figurájának leképezése. Az ikonotextuális dinamika szempontjából érdekes, hogy Tenniel Hergenyörc figurája pontos vizuális megfelelője a carrolli nonszensz nyelvi játék jellegzetes formájának, a szóösszerántásnak (*portmanteau*). A felemás lény összeegyeztethetetlen fajok keveredéséből kel ki, épp ahogyan a szóvegyülés eltérő szavak formális összevonásából és jelentésfúziójából jön létre. A regény vezérmotívumához méltón, a korporeális morfológiai és grammatikai szemantikai hibriditás tükrözik egymást: egybeesik a nyelvtani és az anatómiai alaktani vegyülés.

A Hergenyörc nonszensz verset – ami mindenféle gondolatot ébreszt Alice fejében, csak éppen azt nem tudja, mik azok – könnyen értelmezhetjük a nyelvi önreflexivitást beindító metaszóveggként. Tenniel Hergenyörc illusztrációja megerősíti ezt a metapoétikus üzenetet, hiszen az illusztrátor Alice-ábrázolásain következetesen használt vizuális jeleket beazonosítva, – hosszú, világos, hullámos haj, csíkos harisnya – a bestiával csatázó harcokban felismerhetjük a kalandokat életre hívó kis főhőső, a tételezett olvasó alakját. Lévéen, hogy a Hergenyörc csupán Tükörország mitológiájában létező textuális kreatúra, szövegből szőtt szörnyeteg, akivel Alice sosem találkozik élőben, hús-vér valójában, csak olvas róla, és verbális leképezésével folytat értelmezői csatát – a rajz az olvasónak a nyelvvel folytatott viaskodását jeleníti meg. A nonszensz jelentésösszezilálásából fakadó, a nyelv-működést kikezdő, a képzelet határait feszegető *textuális monstrozitást* képezi le.

Ráadásul az interpiktoriális³⁵ utalásoknak köszönhetően ráadásul a kép metaképként is értelmezhető. A Hergenyörc képen az Alice figura elhelyezkedése és testtartása felidézti két másik epizódhoz rendelt illusztráció kompozícióját is (lásd az illusztrációt alább). A két jelenet – a Tojásemberrel és a Vigyorkandúrral való eszement eszmecsere – közé kétirányú tükörlapként ékelődik a Hergenyörc illusztráció, amely, a két másik képhez hasonlóan, a verbális jelentésalkotás kihívásait tematizáló epizódot képez le. Azzal, hogy Tenniel több képen is nekifut ugyanezen téma, hasonló kompozícióban való megjelenítésének a vizuális reprezentáció korlátait, a jelentés egyediségének és ismételhetőségének dilemmáját is színre viszi. A Hergenyörc Tenniel-Carroll-féle-kooprodukciója tehát a mitchelli értelemben vett „képszöveg”, intermediális dinamikára építő metafantázia alkotás, mely „a kiolvashatatlanság és leképezhetetlenség határait feszegeti.”³⁶



A nonszensz irodalom lényege, hogy felismerteti az olvasóval aktív, kooperatív szerepét, játékerét és felelősségét a jelentésalkotási folyamatban. A Carroll és Tenniel által megálmodott könyvdesign épp ezt interaktivitást domborítja ki kép és szöveg gondos és találékony elrendezésével. Számos meghatározó cselekményfordulat esetében az olvasó tapintásos, mozgásos tevékenysége, lapozása szükséges ahhoz, hogy a történet fonala továbbgördülhessen. A szöveg félbeszakad az egyik oldalon (a „...” központozás tipográfiai jelével), hogy a mondat csak a lap áthajtása után, a következő oldalon fejeződjék be. („A következő pillanatban Alice már át is jutott... a tükör túloldalára.”) De lapoznunk kell ahhoz

³⁵ Beatriz Hoster Cabo et al., „Interpictoriality in Picturebooks,” in Bettina Kümmmerling-Neubauer, ed., *The Routledge Companion to Picturebooks* (New York: Routledge, 2017).

³⁶ Grønstad and Vågnes, “What do Pictures Want?”

is, hogy a piktorialis metamorfózis szemtanúi lehessünk: hogy Alice átléphessen a Tükör másik oldalára, hogy a Vigyorgó Kandúr teste elillanjon csak a vigyorát hagyva hátra, vagy hogy a Sakkkirálynő visszaváltozzon közönséges kismacskává. Az illusztrációk a könyvlap két átellenes oldalán helyezkednek, egymás tükörképeként, az olvasói kéz közreműködésével valamiféle optikai illuzionista „volt-nincs” játékot előadva. Az egyik oldalon Alice még itt van, a másikon már odaát, az egyik oldalon a macska jelenvalóságában, a másikon hiányként kerül ábrázolásra, ami az egyik oldalon despota sakkbábu a másikon kedves állatka.

A könyvtárgyjátékszerként értelmeződik újra, a befogadói interakciót serkentő, a gyerekolvasót a szöveg/képertelemezésbe bevonó, a jelentésalkotásba és ugyanúgy a nonszensz jelentésszétziláló folyamatba is cinkostárrá tévő instrukciók révén, mint a *Nursery Alice* felhívásában: „Ha felhajtod az oldal sarkát, Alice a vigyort nézi a macska helyén. Ugye te is látod, hogy csöppet sem ijedt meg?”³⁷ E kérdés egy, az ikonotextuális játékra való metareflexióként is értelmezhető, szellemes könyvdizájn megoldás kísérőszövege: a csodaszórási illusztráció-páros esetében az oldal hajtogatásával, és a két oldal ábráinak felváltott szemlélésével eltüntethetjük a Vigyorgó macska testét, hogy csak a mosolya maradjon hátra, miközben az őt bámuló Alice figurája pedig teljesen beleveszik a szövegbe, alakja eltűnik az írott sorok között. Az alaposan átgondolt művészeti koncepció szerint pontosan egymás fölé helyezhető képek és a kép egy részét kitakaró szöveg palimpszesztje pont a 'kép vs. szöveg' elsőbbségének, előrealóbbságának eldönthetlenségét viszi színre. A könyvforgató befogadó játékos bevonása a történetfolyamba, a mese visszafelé olvashatóságának, átírhatóságának és újraképezhetőségének hangsúlyozása ellensúlyozza azt az olvasóként átélt tanácstalanságot, amit a sarkaiból kifordított világrend élményébe beavató nonszensz irodalom kelt. Ugyanakkor – akár az álombeli kalandok során visszatérő rögzített mozgás motívuma – megelőlegezi a mozgókép a korban úttörő médiumát.

A NONSENSZ IKONOTEXT POÉTIKÁJA ÉS POLITIKÁJA

A precízen megtervezett könyvdizájn, a költői képekkel teli szöveg és a sokatmondó, beszédre bujtogató képek gondosan harmonizált együttese nem csupán esztétikai élvezetet nyújt és interaktív, participatív olvasásra készíti a gyermekolvasót, de az ikonotextuális játék poétikai potenciálja mellett politikai üzenettel is bír. Az Alice regények különböző szövegverzióiban változatosan képlékeny formációkat öltő ikonotextuális dinamika a „kép vs. szöveg” distinkció hagyományosan hierarchizáló, bináris felosztásának felszámolására tör. Helyette a két médium átjárhatóságára, kapcsoltságára, végtelen dia-

³⁷ Carroll and Gardner, *Annotated Alice*, 67–8.

logicitására helyezi a hangsúlyt. Verbális és vizuális reprezentáció hierarchikus viszonyrendszerének szisztematikus megkérdőjelezése pontosan illeszkedik a carrolli irodalmi nonszensz hatalmi struktúrákat kikezdő politikai projektéhez, amely konvencionális ellentétpárokat felforgatva sürgeti (többek közt) a felnőtt-gyermek, értelem-halandsza, rendrendetlenség, valós-talmi, szöveg-kép relációk demokratikusabb módon történő repositionálását.

Ahogy Szőnyi György Endre rámutat, a klasszikus művészettörténetben – a Horatius, Arisztotelész és Plutharkosz írásaiig visszavezethető – *ut pictura poesis* (a költészetet és a festészetet összevető) „polémia lényegét a két művészeti médium közötti presztízsharc alkotja: melyik az elsődleges, melyik a derivatív, melyik a magasabb rendű?”³⁸ Mint már említettük, a nyugati művészetfilozófiai hagyományban meghatározónak bizonyult a lessingi distinkció, mely szembeállította a vizuális művészetek térbeli ábrázolásképeségét a verbális művészetek időbeliség fókuszával – a két aspektust egymással kölcsönösen összeegyeztethetetlennek tételezve. Ez a kizárólagosság látszólag tartotta magát a posztstrukturalista nyelvfilozófiában, képelméletekben, sőt a szubjektum posztsemiotikai értelmezéseiben is. Roland Barthes, a pantextualitás bűvöletében, a képek szövegszerű olvasatáról és retorikájáról ír.³⁹ A lacani pszichoanalízis értelmében a nyelv szimbolikus rendjébe való belépésünk záloga a tükörfázis átmeneti stádiumán át a képi közvetlenség hátrahagyása, az anyai tekintet apai szóra cserélése.⁴⁰ Összességében a konvencionális kommunikációban a verbalitás élvez elsőbbséget a vizualitással szemben, még ha az egyezményes közlésmódként elismert nyelvi jelelést a vizuális percepció, mentális képalkotás is előzi meg. A formabontó, rendszerfelforgató dekonstruktivista törekvéseket is szövegközpontúság és egyfajta képi vakság jellemzi, mikor az *archiécriture* írásnyoma, a nyelvi jel elkülönböződése, és a szövegek közti intertextuális játéktér feltérképezésének jelentőségét hangsúlyozzák a szóbeli közlés (a hangzó nyelvet a jelentéssel közvetlen, természetes kapcsolatba állító) fonocentrizmusával szemben. „Nincs szövegen kívülség.” („Il n’y a pas de hors-texte.”) – írja Derrida *De la grammatologie* című alapművében, melyben a világ leképezhetetlenségének tézisének, a reprezentáció kudarcra ítélttségének felismerését végül

³⁸ Szőnyi György Endre, „Ut pictura poesis: Rövid poétikatörténeti vázlat,” *Palimpszeszt*, 2002 május 8., hozzáférés: 2022.08.29, <http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/zemplenyi/Utpict-Zempl02.htm>; Szőnyi, *Pictura & Scriptura – Hagyományalapú kulturális reprezentációk huszadik századi elméletei* (Szeged: JATEPress, 2004).

³⁹ Roland Barthes, „A kép retorikája,” ford. Angyalosi Gergely, *Filmkultúra* 26 (1990): 64–72.

⁴⁰ Jacques Lacan, „A Tükör-stádium, mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja a számunkra,” ford. Erdélyi Ildikó és Füzesséry Éva, *Thalassa* 2, 4. sz. (1993): 5–11.

a jelentés-szétszóródást célzó nyelvi játékkal kompenzálja.⁴¹ A gyerekirodalomkutatás kifejezetten az illusztrált képeskönyvek elemzésére összpontosító tudományterülete (*picturebook studies*) is – textuális metaforákkal – a képeskönyvek narratív művészetéről értekezik, olyan beszédes című tanulmányokban mint Perry Nodelman „Szavak képekről”,⁴² Evelyn Arizpe „Képolvasó gyerekek”,⁴³ vagy Uri Shulevitz „Képekkel írni”⁴⁴ monográfiáiban.

A Carroll és Tenniel együttműködés során létrehozott történetben a szavak és a képek egyenrangú, együttes jelentés(de)formáló ereje arra készíti az olvasót, hogy a Liliane Louvel-féle értelemben vett „voyure” interpretációs stratégiához⁴⁵ folyamodva „betűleső képolvasóként” ráébredjen a médiumok közti konstans, kölcsönös, ikonotextuális interakciók komplexitására. Ezzel óhatatlanul elvetjük a kép/szöveg reláció hagyományos, bináris, hierarchikus felosztását. A nonszensz képszöveg sajátos poétikai, reprezentációs, mediális megoldásainak köszönhetően demokratizáló, politikai gesztust is végrehajtunk.

A szó és kép egymást kölcsönösen felülíró/revizionáló stratégiáinak kaleidoszkopikus alakváltozatai generálta intermedialis játéktér metamedialis üzenetet is közvetít. A kimondhatatlan képiesítése és a képtelenségek elbeszélése szembesít a verbális és vizuális reprezentáció határaival, s ugyanakkor e határok relativitásával is. Leleplezi egyezményes jelrendszereink hiátusait, hiányosságait, de fényt vet kommunikációs aktusaink szubverzív kreatív potenciáljaira is. A nonszensz képszöveg a mediális/reprezentációs határok elkerülhetetlenségére és elfogadhatatlanságára egyszerre reflektáló határsértő műfaj. A verbalitás és a vizualitás (valamint a vokalitas és taktilitás) eszközeivel takarja ki a fiktív univerzum és az extra-diegetikus konszenzus valóságunk textuálisan konstruált s így dekonstruálható jellegét. Fiktív és valós, szó és kép, jelentés és értelmetlenség átjárhatóságának, egymásba fordíthatóságának felismerésének etikai tétje a centrum és a periféria, az önmagaság és másikság hierarchiájának viszonylagosságának felismerése, a marginalizáció, a kirekesztés elutasítása.

A louveli „voyure” mint interpretációs stratégia így „véd meg a politikai vakság vagy közöny kórságától.”⁴⁶ Louvel a képszöveg önreflexív ikonotextuális játékból eredeztethető ideológiai-kritikai felismerést a „szöveg szemének felnyílása” metaforával jelöli. A képben tükröződő szöveg és a szövegben visszhangzó kép együttállása jóvoltából a

⁴¹ Jacques Derrida, *A díszszemináció*, ford. Boros János, Csordás Gábor, és Orbán Jolán (Pécs: Jelenkor, 1998).

⁴² Perry Nodelman, *Words about Pictures: The Narrative Art of Children's Picture Books* (University of Georgia Press, 1989).

⁴³ Evelyn Arizpe, *Children Reading Pictures: Interpreting Visual Texts* (London: Psychology Press), 2003.

⁴⁴ Shulevitz, *Writing with Pictures*.

⁴⁵ Louvel, *Le Tiers pictural*, 109.

⁴⁶ *Ibid.*, 10.

művészeti alkotás nem csupán ábrázolja a valóságot, de magát a jelölés folyamatát is jelöli. Így alapjaiban határozza meg a valósághoz való viszonyulásunk azzal, hogy a jelenlétben a hiánnyal és a többlettel is szembesít, s egyaránt a jelentésközlés részeként fogja fel a jelentéstúlcsordulást, a jelentéskiüresedést és a jelentésmegbicsaklásokat is. Louvel a referenciális, denotatív, dokumentarista reprezentációs tendencia esetén „paternális képszövegenerálásról” ír. „Maternális” képszövegalkotói folyamat eredményeként tartja számon az önreflektív, a jelentéseket stratégikusan elbizonytalanító, az értelmezést kibilintető, a valósba az imagináriust becsatornázó, antitetikus, transzgresszív ellenszövegeket. Ezek rendre az intermedialis játék transzformációs erejével kísérletezve reflektálnak a szövegnek a képiségre és a képnek a szövegiségre gyakorolt hatására, legyen szó illusztrált textusról, verbalizált vizuális műalkotásról, vagy a költői nyelv képszerűségéről. A „maternális metapiktoralitás”⁴⁷ lényege, hogy túllép a bináris dialektikán, és egy – a hagyományosan adott két komponens (szó és kép, mű és szöveg, jelentésmegszilárdulás és jelentés-elcseppfolyósítás, jelenlét és hiány, most és akkor, tér és idő) interakciójára építő – „harmadik elemet”⁴⁸ tesz meg az interpretáció meghatározó összetevőjéül: a mindig inherensen ekphrasztikus szöveg mentális emlékképezés nyomát, mely az olvasásélmény során a befogadóban ölt testet.

Louvel gender-alapú metaforája egybecseng a feminista ikonológia⁴⁹ érvelésével, mely szerint a kép/szöveg viszony hierarchikusan kanonizálódott relációját a hegemónikus elnyomórendszerek működési mechanizmusa hatja át. A kép passzív látványként feminizálódik; fölé rendelődik az aktív ágencia au(k)toritásával társított maskulinizált textus. A nyugati kultúrtörténeti, művészettörténeti hagyományban a nő nézve van, a férfi beszélőként nyer létjogosultságot magának. E felosztás reiterálja a kolonialista, imperialista, szexista ideológia normativizáltságában láthatatlanná tett kirekesztő gyakorlatát. A logocentrizmus szinte észrevétlenül s automatikusan fallogocentrizmusba fordul.

A fenti megfontolások fényében a Carroll-Tenniel kooperáció politikai tétje, az ikonotextuális játék morálfilozófiai küldetése az álmodozó kislány saját jogán, önmagáságában, elkülönbözőségében való elismerése – egyrészt olyan képi ábrázolásokon, melyek tárgyasítás helyett felszabadítják, másrészt olyan szöveges leírásokban, melyek nem ta-

⁴⁷ Ibid., 125.

⁴⁸ Louvel a „tiers pictorial” („pictorial third”) fogalom megalkotása során egyrészt Derrida „troisième livre” terminusát gondolja tovább, másrészt a kristevai szimbolizáció előttes, preverbális szemiotikus jelölési folyamat maternális metaforáját telíti friss jelentéssel.

⁴⁹ Catriona McAra and Anna Kérchy, „Interview with Mieke Bal;” „Interview with Liliane Louvel,” *Feminist Interventions in Intermedial Studies*, eds. Kérchy Anna and Catriona McAra, *E/ES* 21, no. 3 (2017): 217–21; 222–26.

gadják meg nehezen megragadható lényegiségének közvetítését sem metaforává redukálása vagy szimbólumként fixálása, sem a férfiszerező nárcisztikus önarcképévé silányítása során, hanem a gyermeki fantázia kreatív potenciáljának éltetését célozzák. Alice, ahogy Catriona McAra rámutat, a szürrealisták *femme enfant* figurájának elődje: olyan köztös, átmeneti létforma, mely lányként, gyermekkor és nőiség között, épp folyamatos testi-lelki változásban leendő, identitás és testi kontúrjaiban elbizonytalanított, metamorfikusan képlékeny és határtalanul kreatív szubjektumként a határmezsgyék *limes* vidékén lokalizálható; logika és irracionális, álom és valóság, kép és szöveg közt. Alice, mint *femme enfant* elbizonytalanítja a reprezentáció határait, McAra szavaival „átszakítja a szöveg” és a kép „szövetét”.⁵⁰

A Carroll és Tenniel féle képszöveg metamedialis üzenete esetében nincs szó a poszt-strukturalista irodalomelmélet szerzőire jellemző, a nőt, a nőiséget, mint radikális másságot reprezentálhatatlanságában enigmaként misztifikáló tendenciáról. Nem a férfi alkotó tekintetében tükröződve sejjik fel a femininitás lényege, mint a szöveg kimondhatatlan jelentéseinek absztrakt megtestesítője. Sokkal inkább arról van szó, hogy a kor társadalmi előírásai révén szigorú testi-lelki szabályozással gúzsba kötött leánygyermek felszabadulást nyerhet maga az olvasás élmény által. Önálló munkára készítheti azon kreatív gondolatait, melyeknek csak silány másolataként tartja számon saját munkásságát a két felnőtt társszerző. Az álomgyermek a viktoriánus kulturális norma szerint bár idealizálódik, de forradalmi, már-már proto-feministaként értelmezhető gesztus, ahogy az elfojtásra ítéltetett korporealitása is kötetlen teret kap a műben mind a meghökkentőségükben élvezetes, metamorfikus alakváltozások bőséges tematizálása révén, mind az interaktív könyvdizájn által. Ez utóbbi art-direktori gyakorlatnak köszönhetően, az ifjú célközönség könyvtárggyal való testi interakcióit az olvasmányélmény részévé, a történet kibontakozásának feltételévé formálva, éppen a (viktoriánusok szemében tabunak minősülő, s a nőiséggel kifejezetten összeegyeztethetetlen, gyermekkorban csírájában elfojtott) korporealitás taktilis, fizikális, érzelmi kerülnek a (a maskulin privilégiumként számontartott) műértelmezés szellemi folyamatába való integrálásra. Mindez forradalmi módon, és a kor műfaji normáit áthágva, az autentikus, modern értelemben vett gyerekirodalom kezdetét jelenti. A gyerek olvasó passzív befogadó helyett hús-vér, testet öltött, kreatív alkotótársaként tételeződik. Egyszerre kerülnek elismerésre a lánygyerek kreatív intellektuális képességei és testi szabadságjogai.

⁵⁰ Catriona McAra, „Surrealism’s Curiosity: Lewis Carroll and the Femme-Enfant,” *Papers of Surrealism* 9 (2011): 1–25.

Az Alice regények azon képszöveg részei, ahol az olvasó lapozással lendíti tovább a történet cselekményét és segíti a főhős nő pikareszk kalandozásai során való előremenetelét – mint mikor Alice a lapozással lép a tükör túoldalára, vagy a cheshire-i macska vigyorra tűnésével szembesülve maga is eltűnik a sorok között, képből szöveggé majd gondolattá lényegülve – azt viszi színre, hogy a tételezett olvasóval azonosított álmogymek kislány a képek és a szövegek közötti *mozgásban* kel életre. A betűleső képolvásó könyvélményének a Louvel által hangsúlyozott, hierarchikus binaritáson túllépő, harmadik aspektusa tehát ez a testi interakció, mellyel a könyvforgató gyermek, kreatív képzeletének és korporeális ágenciájának köszönhetően, animálja a kép és szöveg közti dialógust. A szerző és az illusztrátor által gondosan megtervezett korporális koreográfiát előadó könyvforgató gyermek egyszerre nyer megerősítést kreatív kompetenciái és testi örömezzete helyénvalóságát illetően. A fizikai jelenvalóság és a kognitív participáció a gyermekirodalmi olvasásélmény részeként való beépítése a gyermek(olvasó)i cselekvőkészség méltányolásának sürgetését implikálja. Emellett a történetmesélést – az egymással egybeérő történetelbeszélést és történethallgatást – téttel bíró interpretációs eseményként gondolatja el. Az olvasót rádöbbeneti, hogy nem csak a könyvtárgyat tartjuk a kezünkben, de a döntés jogát is a történet előre (vagy hátra) haladására s annak mikéntjére vonatkozóan (lapozunk-e tovább, becsukjuk-e a kötetet, számfülszük-e a lapokat, hogy visszatérjünk egy-egy epizódhoz, elidőzünk-e az illusztrációknál, miként értelmezzük, képezzük le magunkban a történeteket, mondjuk-e tovább, s hogyan fűzzük a mese fonalát?). Ekképp a nonszensz képszöveg felelős felelőtlenkedéssé fordul.