

Kép és textus médiumközi együttthatásának elemzése elsődlegesen – az eltérő rögzítési rendszerekből adódóan – a kifejezési műveletek határainak és sajátosságainak feltárását követeli meg. A különféle médiumok és közlési közegek összekapcsolásának gondolata alapvetően felveti a kérdést, hogy vajon képes-e, és ha igen, akkor miként képes a textus saját jelrendszere által egy másik médium megidézésére. A tanulmány az irodalmi szövegek képiséget közvetítő és vizuális befogadást lehetővé tevő, azaz a látásra vagy látványra alapozó elbeszélésmódjaira koncentrálnak, kiegészítve a verbális képmegidézések és a vizuális alkotások szóbeli leírásainak lehetőségeivel. A második rész Csáth Géza, Kosztolányi Dezső és Milkó Izidor opusából interpretál, majd a betöltött funkció mentén tipizál olyan műveket, amelyekben fikción kívül és belül létező képzőművészeti alkotásokra (festmények, szobrok) vonatkozó utalások vagy leírások jelentkezők.

**Kulcsszavak:** intermedialitás, kép és textus, fikción kívül létező képek, fikción belül létező képek, Csáth Géza, Kosztolányi Dezső, Milkó Izidor

Анализа интермедијског садејства слике и текста – следствено различитим системима бележења – захтева пре свега откривање граница и специфичности поступка изражавања. Идеја повезивања различитих медија и средина саопштавања у основи поставља питање да ли текст може, и ако може, на који начин, сопственим системом знакова дочарати један други медиј. Студија је фокусирана на начине приповедања којима се у књижевним текстовима преноси сликовитост и омогућује визуелна рецепција, допуњене могућностима вербалног дочаравања слика и усмених описа визуелних дела. У другој целини наводим дела из опуса Гезе Чата, Дежеа Костолањија и Изидора Милкоа, типизирана по функцији, у којима се евоцирају или описују ликовна дела унутар или ван фикције (слике, кипови).

**Кључне речи:** интермедијско, слика и текст, слике ван фикције, слике унутар фикције, Геза Чат, Деже Костолањи, Изидор Милко

The analysis of the multimedial synergy of image and text requires primarily – due to the difference in the systems of recording – the discovery of the limits and particularities of the expressive techniques of the art forms. The idea of the interconnection between the different media raises the question whether text is capable, and if so, in what ways, of evoking another medium with its own sign system. This work focuses on the narrative techniques of literary works that enable the mediation and reception of images, thus concentrating on sight and view in the narratives, complemented by the possibility of verbal evocation of images and the verbal descriptions of visual art. The second part of the study interprets from the oeuvre of Géza Csáth, Dezső Kosztolányi and Izidor Milkó and categorizes their works which contain references or descriptions of works of art in and out of the boundaries of fiction (paintings, statues) based on their different functions.

**Keywords:** intermediality, image and text, images outside of fiction, images in fiction, Géza Csáth, Dezső Kosztolányi, Izidor Milkó



**KÁROLY ADRIENN**

Kárász Karolina Általános Iskola  
karolyadrienn93@gmail.com

**ÉRZÉKTERÜLETEK EGYBEMOSÓDÁSA  
– KÉP ÉS TEXTUS VISZONYA 2.**

KÉPZŐMŰVÉSZETI ALKOTÁSOK CSÁTH GÉZA,  
KOSZTOLÁNYI DEZSŐ ÉS MILKÓ IZIDOR MŰVEIBEN

СТАПАЊЕ ЧУЛНИХ ОБЛАСТИ – ОДНОС СЛИКЕ И ТЕКСТА 2.  
ЛИКОВНА ДЕЛА У ТЕКСТОВИМА ГЕЗЕ ЧАТА, ДЕЖЕА  
КОСТОЛАЊИЈА И ИЗИДОРА МИЛКОА

BLURRING OF THE SENSES – THE RELATIONSHIP BETWEEN  
IMAGE AND TEXT 2.  
VISUAL ART IN THE WORKS OF GÉZA CSÁTH,  
DEZSŐ KOSZTOLÁNYI AND IZIDOR MILKÓ

Hol van a helye a narratívának a vizuális művészetben? – teszi fel kérdését Mieke Bal *Látvány és narratíva egyensúlya* című írásában (Bal, 1998: 157), melyet megfordítva a jelen tanulmány témájával összhangban sokkal inkább arra érdemes rákérdezni, hogy hol van a helye a vizuális művészetnek a narratívában, a verbálisan tolmácsoló képnek a szöveges elbeszélésben. Mindehhez elsőként tisztázni szükséges, hogy hábár kép és szöveg egymástól lényegesen eltérő szemiotikai rendszeren alapul, egymásközi viszonyuk vizsgálatokor egy olyan köztes „nyelv” teremődik, amely azt próbálja megakadályozni, hogy az egyik médium ne sajátítódjon ki a másik által, hanem azok saját másságukban tudjanak megszólalni, megmutatkozni (Dánél, 2002: 125). Megyaszai Kinga mondja ki, hogy az eltérő rendszerek közötti összehasonlítás feltételeinek megteremtéséhez használnunk kell a médium fogalmát. „A mű megnyilvánul számunkra, s azt a bizonyos közeget, amelynek révén a megnyilvánult érzékelhető, a mű medialitásának nevezzük. [...] A médiummá válás feltétele az anyagnak önmagán való túlmutatása, e transzparenciája létrehozásával pedig képes olyanra utalni, ami már nem ő maga” (Megyaszai, 2002: 151–152). E két terület médiumközi kapcsolatát Werner Wolf az ún. tényleges és rejtett médiumköziség-formákra vezeti vissza *Intermedialitát* címmel megjelent munkájában (Wolf, 2008). Csáth Géza, Kosztolányi Dezső és Milkó Izidor opusában az utóbbi, a rejtett intermedialitás esete válik inkább meghatározóvá. Kép és textus e viszonyában a művészetek egymástól elkülönítve, csakis az olvasó-néző elméjében léteznek, s nem mutatkoznak meg egyazon térben, de a referenciális azonosságok alapján mégis párhuzamot vonhatunk közöttük (Kibédi Varga, 1997: 309). A képzőművészet szemiotikai rendszerére mutató utalásként működő, azaz a vizuális médium jelrendszerének imitálását szolgáló szövegrészlet a vizsgált írók műveiben mindössze néhány alkalommal fordul elő. „Nyári reggel volt. Egy szép, üde, friss reggel,

amilyen oly kevés van az ideges ember életében. *Az öröm a napsugarakban olyan vastagon ömlött szerte a levegőben, mint a tizenöt év előtti naturalista piktorok képein a festék.* Körös-körül nyugodt, sík táj, pálmafákkal, a távolban egy piramis.” (kiemelés tőlem – K. A.) – olvasható Csáth Géza *Egyiptomi József* című novellájában (Csáth, 1994: 442), melyben az író az intenzívebb közlés eszközeként egy olyan esetet vázol fel, melyben a képi ábrázolás és a nyelvi reprezentáció kifejezési rendszerei összemosódnak. Konkrétan a naturalista festészet technikájára való utalásával egy magasabb szintű esztétikai hatást kelt a befogadóban.

Orosz Magdolna a narráció, az intertextualitás és az intermedialitás tárgykörével egyaránt foglalkozó kötetének a *Kép és képiség az elbeszélő diszkurzusban* című fejezetében a verbális és vizuális médiumok közötti szakadék áthidalásának egyik, alapvető eszközeként a festőről és annak tevékenységéről szóló elbeszélést nevezi meg, mely narratívájába ágyazódva akár képleíró elemek is vegyülhetnek (Orosz, 2003: 161). Ennek mentén jár el Milkó Izidor a *Lionardo és Giocondában*, ahol a közösségi emlékezet részeként ismert, *Mona Lisa* (1503) festmény keletkezésének néhány, vélhetően fiktív mozzanatát beszéli el, benne a művész, Leonardo da Vinci művészletrajzában bizonyos részleteit ismertetve. Az elbeszélés egyértelműen a referenciális olvasat lehetőségét veti fel, mely történet alaphelyzetét a következőképp vezeti fel: „A Mester már nagyon hosszú idő óta festi a szép firenzei asszony portréját s talán ez az a *ritratto*, amely – amióta festők és modellek vannak a világon – a legtovább készül. A nő már többször mint százszor »ült« a nagy művészek s ez még mindig nincs a munkájával készen. De ezúttal kénytelen megtenni az utolsó ecsetvonásokat, mert a hölgy elutazni készül. Ezt jelenti be most a műteremben” (Milkó, 1928: 121). Az alkotási folyamat elbeszélésére koncentráló jelenetek mellett előkerülnek da Vinci élettörténetéhez kapcsolódó anekdoták is, köztük a Gioconda asszonyhoz fűződő intim kapcsolatáról szóló találgatások. A szöveg egyáltalán nem irányul a világ talán legismertebb festményének nevezhető alkotás konkrét megidézésére, vizuális tartalmának bemutatására, hanem a festő és a modell egymás közti, egymást kölcsönösen csodáló viszonyára koncentrálnak, mely „különös szerelem” a világ legszebb arcképének megteremtését eredményezi, ami „felbecsülhetetlen kincse lesz valaha a művelt Európának” (Milkó, 1928: 126).

Milkó egy másik írásában, nevezetesen *A legszebb portréban* ugyancsak da Vinci és Gioconda közötti kapcsolat jellegét feszegeti, melyben maga a festmény is megidéződik. A narráció ez alkalommal is áttér a körülmények: a női alak személyiségét és mosolyát<sup>1</sup> övező rejtély, a műretek nézőjére gyakorolt hatás, továbbá a festő és a modell közötti kapcsolat tárgyalására. Azt a talányt kutatja – melyet a címben is kiemel –, hogy mi az oka annak, hogy a festményalak arcát, mely korántsem titulálható szépnek, sokan mégis a legszebbnek találják. „A Giocondo úr felesége az oka ennek a különös hatásnak, vagy Lionardo, aki festette és talán szerelemmel dolgozott a képen? Ki volt itt a nagyobb művész: Mona Lisa vagy Lionardo da Vinci? A rejtélyes nő rejtélyes mosolya teszi-e e képet világszép portrévá, vagy a rejtelmes művész misztikus ecsetje?” (Milkó, 1924b: 119). A feleletet egyrészt a modell kacér természetében találja meg, valamint abban, hogy da Vinci az istennők ideáljával szemben a nőt egy olyan hétköznapi asszonyként ábrázolja, akit

<sup>1</sup> „[E]z a különös Mona Lisa-mosoly” (Milkó, 1924b: 122).

mindenki közelről ismerhet annak ellenére, hogy „korban távol is áll tőlünk, emberi és asszonyi mivoltánál fogva a reális életünkben hódít magának helyet” (Milkó, 1924b: 118). „Mona Lisa, a Lionardo mester világszép asszonya, bizonyára nem volt korának a legszebb hölgye s az arcképe – ettől a nagy Művésztől – mégis az ismert világ legszebb portréja. S aki nézi, nemcsak azt állítja, hogy ez a legszebb asszony, aki valaha ránézett. Mert ez a reneszánszdáma, ha nem is éppen néz, de rákacsint az emberre és pedig gúnyosan, mintha mondaná: »tetszem Neked? Kellenék, úgy-é? no persze!«” (Milkó, 1924b: 117). Milkó végül az elbeszélés záró mondataiban tárja fel saját vallomását, mely szerint ő maga sem tudja megoldani a festmény rejtélyét, mert annak titkát „két ember elvitte a sírba: Lionardo és Gioconda” (Milkó, 1924b: 123).

Orosz Magdolna a már említett kötetének *A „képek” formái és típusai a narratív diszkurzusban* fejezete alatt az elbeszélő szövegekbe ágyazott képeket három nagy csoportra osztja fel: fikción kívül létező képekre, fikción belül létező képekre, valamint virtuális képekre (ikonikus jellegű tükörképekre és álomképekre) (Orosz, 2003: 175). Kibédi Varga Áron azon eseteket, amikor két médium nem egyszerre, hanem egymást követve, pontosabban a kép a szót megelőzve jelenik meg, ekphrasisznak tekinti (Kibédi Varga, 1997: 310–311). A fikción kívül létező képek lényegében olyan képeket jelölnek, amelyek az irodalmi elbeszélő szövegben elmondott fiktív történeten kívül és tőle függetlenül konkrét festményekként léteznek, s emiatt erőteljes intertextuális potenciállal rendelkeznek (Orosz, 2003: 175–177). Csáth Géza a *Schmith mézeskalácsos* címet viselő írásában egy Zichy Mihály-féle illusztrációt említ meg a következőképpen: „Két kézre fogtam a fatális, nagy, nehéz kést, és próbálgattam, hogyan vágthatott vele a hóhér. / Eszembe jutott azután egy Zichy Mihály-féle illusztráció, amely útba igazított, és most már heroikusan suhogtattam a levegőben az ócska, de kitűnő acélt” (Csáth, 1994: 177). Hasonlóképp jár el a *Hegyszorosban*, melyben a női test „festményszerűségét” tematizálja (Kis, 2019: 157). Az elsőként feltűnő, „nagy szőke asszony” leírásában Peter Paul Rubens festőművész női test szemléltetését közvetíti az intenzív látás-, főképp színingerekhez kapcsolódó részletek által: „A bőr elefántcsont színét egyenletesen és gyengéden világította át a vér rubintjának rózsaszín fénye. A félig nyitott búzavirágszínű szemek alvást színleltek, egyszersmind azonban az égbolt végtelen távolságaiba is néztek, mintegy tükörbe kacérkodva. Az orr nemes és tökéletes rajza finomította meg a hatalmas testet, és kicsinyítette rubensi méreteit” (Csáth, 1994: 170–171). Kis Petronella gondolatmenete szerint, ahogy a novella alakja egyre közeledik az általa csodált nőeszményhez, úgy találja szembe magát a létező festőművészeti ábrázolásokkal (Kis, 2019: 157). Ám a szöveg a továbbiakban nem konkrétan Tiziano Vecellio és Antonio da Correggio reneszánsz festők valamely Vénuszt ábrázoló festményére hivatkozik, hanem a nyelv rámutató képessége által azonosítja a narrátor által leírt alakokat az istennőt ábrázoló zsánerképek képi hagyományaival és attribútumaival.<sup>2</sup>

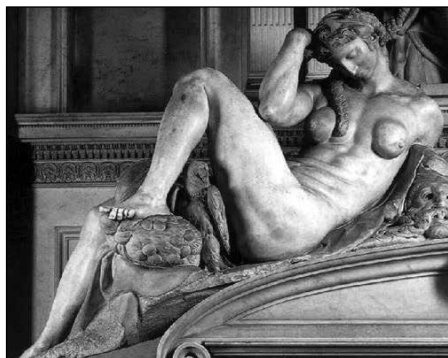
<sup>2</sup> Kibédi Varga Áron ismertetésében az attribútumok olyan tárgyak és szimbólumok, melyeket mindig ugyanazzal a személlyel társítunk (Kibédi Varga, 1993: 170). Vénuszt a szerelem, a szépség és a termékenység princípiumaként a képzőművészeti alkotásokon főként ruhátlanul, fekvő helyzetben ábrázolják, amely ábrázolási attribútumok Tiziano Vecellio és Antonio da Correggio festményein is megfigyelhetők.

A *Hegyszoros* elbeszélője a festményeken ábrázoltakhoz hasonló helyzetben és körülmények között talál rá a nőkre, mely hivatkozott szövegrészlet így hangzik: „hamarosan elértem azt a néhány orgonabokrot, amelynek aljában három vagy négy nő hevert. Vörös hajuk bronzra ragyogott a délutáni napban, és viruló testük barnás tónusaiban Tiziano és Correggio legszebb Vénuszaira emlékeztettek” (Csáth, 1994: 172). Az istennőre emlékeztető nőalakok megidézése nem véletlen. Csáth Sassy Attila Ópiumálmok rajzgyűjteményének egyik, Vénuszt és Kleopátrát egyesítő grafikájának méltatása kapcsán jegyzi meg, hogy „A Vénusz-kereveten az erotikus motívumoknak valóságos orgiája” (Csáth, 2004: 296).

A vizuális intertextusok szövegbe való ágyazódásának a fentiekben vázolt irányán továbbhaladva szintén szóba hozható Milkó Izidor *Angolok úton* című novellájának azon epizódja, melyben a narrátor egy angol lány után epekedve annak kinézetéről a következő módon áradozik: „bámultam az aranszöke haját, amely a Tizian ecsetjére méltó és a mesés karcsúságát, amely a legelső szabóművésznek is öröme lehet” (Milkó, 1924a: 197–198). A kiragadott szemelvények esetében érzékelhető, hogy a megidézett alkotók és alkotásaik nem játszanak kiemelkedő szerepet a szövegtérben, nem irányul tárgyukra számottevő figyelem, mindössze egy erőteljesebb illusztratív és összehasonlítást felkínáló viszonyt próbálnak érzékeltetni, mintha az egyszerű leírás elégtelennek bizonyulna. Természetesen a szó és kép kapcsolatának ilyen esetei akkor fejtik ki legerőteljesebb hatásukat, ha a befogadónak ismeretében állnak a hivatkozott műalkotások is. A szobor megidézéseket tartalmazó irodalmi szövegek a leírásokat szintúgy vizuálisan elképzelhetőbbé teszik. „Nem csak a festmények, a szobrok is történetet »beszélnek el« mozdulataikkal, testtartásukkal és szimbólumaikkal a jelbeszéd nyelvén.” – írja Horváth Futó Hargita kötetének *Festmények a falon – művészetközi poétika* című fejezetében (Horváth Futó, 2009: 64). Jól világítja meg a festmény és a szobor érzékelése közötti különbségeket Kosztolányi Dezső *Aranysárkány* regényének figurája, Novák Antal, amikor a megszégyenítő megverése után Liszner Vilmos alakját képzeleli maga elé: „Nem is képszerűen, hanem domborműszerűen, mint egy szobrot, úgy, hogyha hozzáér, meg is tudja tapintani” (Kosztolányi, 2008: 202). Milkó Izidor *Firenzei eset* című művében a főhősnő, Giulietta „feltámadása” után úgy üldögél a sírja szélén, állát a kezére támasztva, mint „Michel Angelo” egy szobra (Milkó, 1924a: 45). Konkrét alkotásra mutató hivatkozást azonban a szöveg nem tartalmaz, mégis a kontextus arra enged következtetni, hogy az író a Medici-síremlék valamelyik nőalakjára (1. és 2. ábra) gondolhatott, amikor a nő pózát próbálta érzékeltetni.

A *Firenzei eset* kezdetén, a fiktív nőalak bemutatásakor a szépséget a művészi megörökítés lehetőségével kapcsolja össze. Giuliettára „a flórenci köztársaság legszebb fiatal hölgyeként” utal, kinek arcképét érdemes volna megörökíteni az utókor számára, csak sajnálattal jelenti, hogy ilyen „érdekes dokumentum nem maradt az utókorra”. A narrátor a lány vizuális képét a következő módon tolmácsolja verbálisan: „Bejártam az összes gallériákat, a kevésbé nevezetéseket is, Firenzében és környékén, de nem találtam föl sehol Giulietta portréját, amelyet valószínűleg a toszkánai iskola nem egy jeles művésze festett meg. Meg kell elégednünk a krónikások leírásával... Muratori<sup>3</sup> szerint alakja fejedelmi volt és pa-

<sup>3</sup> Ludovico Antonio Muratori (1672–1750) olasz történész



1. ábra: Michelangelo: *Medici-sírelék*  
Éjszaka (1520–1534)



2. ábra: Michelangelo: *Medici-sírelék*  
Hajnal (1520–1534)

rancsoló mint Dianáé, s arcának elefántcsontszínű fehérségéből csodásan világítottak ki mélytüzű fekete szeméi, melyeknek pillantására verssé lett minden próza és szonetté minden ostobaság. Tiraboschi<sup>4</sup> pedig azt jegyzi fel róla, hogy majdnem földig érő haja oly dús volt, miképp beburkolózhatnék s eltakarhatta vele minden bájait egészen a lábújja hegyéig. Burlamacchi<sup>5</sup> végül formás kis kezeiről és keskeny finomnyergű lábairól ad hírt az ámuló utókornak, mely ez adatok alapján legalább halavány képet alkothat magának egy a renaissance korszakában virult szépséges szűz plasztikus erényeiről” (Milkó, 1924a: 9–10).

Milkó másik szobormegidézésében, a *Szépség és tehetség* szövegében egy kr. e. 1. vagy 2. századból származó, ismeretlen alkotó keze munkájának köszönhető, antik római márványszoborra (3. ábra) való hivatkozás által láttatja vizuálisan a férfiak között folyó eszmecsere tárgyát: a női nem modelljét. „Társalgás közben a női szépségről is volt szó, s valaki azt a nem egészen új igazságot, de ott meglepetésszerűen hangzó megjegyzést tette, hogy a női szépség ritkán jár együtt kiváló szellemi tulajdonságokkal; hogy a Venus Kallipigosznak<sup>6</sup>, ennek a képzelhető legbájosabb nőszobornak az arca nem tükröz vissza éppen sokrateszi bölcsességet; hogy a szabályos és rajzhibátlan arcvonások nyugodtsága mögül nem sokszor tör elő az eszpirit mozgékony ördöge; hogy az igazán szép nőnek, a szoborszépnek meg a festő vásznára kíváncsozó klasszikus tökéletességnek szabályszerint le kell mondania arról, hogy szellemével hódítsa meg a férfit, amire egyébaránt nincsen rászorulva” (Milkó, 1924b: 251–252).

A *nők védelmének* szerelmes figurája pedig antik festmények és szobrok nőalakjait használja fel viszonyítási pontul, hogy bebizonyítsa kiválasztott hölgyének szépségét:

<sup>4</sup> Girolamo Tiraboschi (1731–1794) olasz irodalomkritikus

<sup>5</sup> Francesco Burlamacchi (1498–1548) olasz politikus

<sup>6</sup> A szobor eredeti neve *Venus Callipyge*.



3. ábra: Anonymus:  
*Venus Callipyge*

„Őket akarom megszégyeníteni, az istennőket... Itt vannak Tizian déessei-ei s a Canova Venus Victrix-e, a kit fűtött szobában mintázott a művész a legszebb Bonaparte-lány fehérségeiről. Aztán egy sereg antik Vénusz: a Louvre-beli milói hölgy, a ki – szegény! – nem viselhet karpereczeket, a medicei, a kapitóliumi, meg a nápolyi Kallipigosz, a kinek a nevét csak görögül szabad kimondani, a capuai, és még egy pár, a melyek mind csúfak magához képest...” (Milkó, 1897: 79).

Milkó fikción kívüli médiumközi utalásai úgy teszik lehetővé a vonatkozott képzőművészeti és irodalmi alkotás közötti kapcsolat létrejövetelét, hogy a kép vagy szobor meghatározható elemei ugyancsak a szöveg meghatározható elemeivé válnak. Az ilyen alkalmazási mód, avagy hasonlósági viszonyokat meghatározó mechanizmus Orosz Magdolna szerint „az illusztrációéhoz hasonlítható, csak éppen ellenkező irányban megy végbe: nem képek vonatkoznak irodalmi szövegre, hanem az irodalmi szöveg utal intertextuálisan képi előzményére” (Orosz, 2003: 181–182). **Művei többnyire igencsak pontos hivatkozásokat tartalmaznak az intertextuálisan megnyíló, képzőművészeti alkotásokat illetően, esetükben nincs szükség találgatásokra, asszociációk felfedezésére,**

**annál inkább a szövegek művészettörténeti olvasatára. A Molière nagykanállal eszik** kezdőképében kép és textus médiumát kapcsolja össze, amikor Jean Hégésippe Vetter *Molière reçu par Louis XIV* című festményének (1864) (4. ábra) konkrét képi aposztrofálásával vezeti fel az írás körülményeit, hiszen a szövegben az alkotáson látottak elevenednek meg tulajdonképpen a kép mögötti történetet megírásával.

„Jean Hégésippe Vetter-nek van egy festménye, amely genre-képnek készült, de történelmi is beválik. Tárnya: XIV. Lajos és Molière együtt ebédelnek. (Persze a király asztalánál.) Előttük és mögöttük mintegy huszonöt figura, mind a Molière alkotásai, az ő vigjátékaiból valók. Mintha azt akarná mondani a piktor, hogy e két kiválóság közül a költő a nagyobb úr, mert vele tartanak, akiket teremtett. S a király egyedül van... Ezek az alakok a nagy vigjátékíró halhatatlanságát hirdetik már az életében, a királyét majd csak később állapítja meg a Történelem” (Milkó, 1928: 7).

Az ilyen jellegű képi elbeszélés vagy megidézés alkalmával a szöveg olvasásának legideálisabb formája, ha mellette a képet is szemléljük. A fentiekben vázolt példa esetében, mivel a festmény reprodukciója nem látható az olvasással egy időben, Milkó annak leírásával pótolja a vizuális élményt. Az idézett szövegrész a képzőművészet médiumának bevonásával túlmutat önmagán, mely megfelelő esetben felidézi a verbálisan hivatko-



4. ábra: Jean Hégésippe Vetter: *Molière reçu par Louis XIV* (1864)

zott tárgyat a befogadóban. Viszont más alkalmakkor Milkó az olvasó ismeretében bízva mindössze utal bizonyos, intertextuálisan megnyíló művekre, ahogy teszi az *Eveline választban*, melyben Raffaello Sanzio *Madonna della Seggiola* festménye (1513–1514) (5. ábra) idéződik meg pár pillanat erejéig. Hozzá kell tenni, hogy ezen alkotáshoz nem járul kiemelt rendeltetés, a szövegtér vizuális kellékeként tűnik fel azon epizódban, amikor a novella hősnője, Eveline a „Vallást s egyben a Művészetet” képviselő festmény másolata előtt imádkozik, és kér segítséget, hogy választani tudjon két kéréje között (Milkó, 1924b: 51). Emiatt a történet szempontjából elegendőnek bizonyul a befogadónak nyújtott röpké utalás is, amely inkább a szöveg jelentésstruktúrájának kialakításában játszik szerepet abban a tekintetben, hogy a reneszánsz alapokon nyugvó szentképek ábrázolási szokásait, illetve a hozzájuk fűződő vallási áhítatot idézi meg.

Szegedy-Maszák Mihály a társművészetek irodalmi alkotásokban való szerepeltetésének tárgyalását Gérard Genette két alapvető megkülönböztetésének, az említés és a használat fogalmának tisztázásával kezdi a *Szó, kép, zene című kötetében. Magyarázata szerint az említés a művészetek gyengébb kapcsolatát feltételezi*, mely a fenti, *Eveline választ* novellában remekül érvényre jut. A használat ehhez képest az intermedialitás erőteljesebb, akár központi szerepet játszó megnyilvánulásként értelmezhető (Szegedy-Maszák, 2007: 155). Milkó két írásában, nagyobb hangsúlyt kapva, éppen a különböző képzőművészeti alkotásokra való hivatkozásokkal vezeti be vagy jellemzi egy-egy karakterét,





5. ábra: Raffaello Sanzio:  
*Madonna della Seggiola* (1513–1514)

amely szerepeltetések így használatnak tekinthetőek. A *Forradalom előtt történetének főalakja*, Marie Antoinette testvérének, József császárnak a következőket mondja: „Néha nagyon boldognak érzem magam, máskor meg azt hiszem, jobb lett volna nem születnem, vagy ha már születtem, jobb lett volna pásztorlánynak lennem, olyannak, aminőket *Boucher*-nek a képein látni” (Milkó, 1928: 79).

A fentiekben is tapasztaltak esetében a fikción kívül létező, szóba hozott festmények nem figyelhetőek meg közvetlenül, hanem kizárólag csak az emléképeket előhívó belső látás számára válnak hozzáférhetővé (Orosz, 2003: 158). A *Forradalom előtt*ben idézett, képi hivatkozás értelmezéséhez szintén ismernünk kell François Boucher alkotásait ahhoz, hogy az elbeszélés alakját vizuálisan a képen látható alakokkal tudjuk azonosítani, hiszen e nélkül az utalás nem éri el tervezett célját. Boucher életművéből jól kitűnik, hogy kedvelt témájaként, egy egész sorozatnyi, idealisztikus jeleneteket ábrázoló olajfestményén pásztorlány alakokat festett meg (6–9. ábra).



6. ábra: François Boucher:  
*Un automne pastoral* (1749)



7. ábra: François Boucher: *Un été pastoral avec un joueur de cornemuse* (1749)



8. ábra: François Boucher:  
*L'Aimable Pastorale* (1762)



9. ábra: François Boucher:  
*La Jardinière endormie* (1762)

Ezt a narrációs stratégiát, a vizuális és verbális kifejezőmód érintkezését alkalmazva kerül beépítésre *A költő és a halál* írásába a költő előtt megjelenő Halál perszifikációja is, ki kinézetében szintén képzőművészeti alkotásokon, pontosabban Kacziány Ödön egytónusú kompozícióin (10–13. ábra) látottak alapján elevenedik meg. Kacziányról Ninkov Kovačev Olga jegyzi a tényt, hogy egész életművében, leszámítva életképeit, leginkább a halál kötötte le a figyelmét. Képeit a vad, világvégét jósoló színek, a gomolygó felhők és a kietlen tájak jellemzik, kedvenc alakjaként pedig a századforduló emblematikájának egyik fő elemének számító kaszás halál tűnik fel (Ninkov Kovačev, 2010: 61). A képzőművész említett képein a Halált megtestesítő figura egymaga, többnyire lovon ülve és sötét lepelbe burkolózva, a kezében hatalmas kaszával szerepel. Az arcvonásai elmosódtak és kivehetetlenek, annak titokzatosságát és fenyegető jellegét tovább növelve. Milkó Kacziány Halál-ábrázolásnak megfelelően idézi meg ekphrasztikusan a saját fikciós alakját. A drámai hatás fokozása érdekében, mely ugyanakkor a reprodukció hiánya miatt a festmény helyettesítését is szolgálja, a jelzett szövegrészben a következő, vizualitást pótló ismertetőt közli: „De amint látja, ide elegáns módon állítottam be. Közöséges nyárspolgároknál és egyéb

szürke halandóknál gyalokszerrel szoktam megjelenni a kaszámat suhogtatva, – önt, poétát, megbecsültem azzal, hogy lovon nyargaltam be, ahogy egyszer Kacziány megfestett, s a kaszámat eldugtam a köpönyegem alá” (Milkó, 1924c: 16).



10. ábra: Kacziány Ödön: *Mors eques* (1900–1903 között)



11. ábra: Kacziány Ödön: *A vándorló halál* (1911)



12. ábra: Kacziány Ödön: *Pallida Mors* (1906)

A fenti novellákból látszik, hogy Milkó fikción kívül létező képi utalásait hol illusztratív, hol helyzetteremtő formában vonja bele műveibe, amelyek számbavételét követően az is kitűnik, hogy a szöveg médiumában működő, szó és kép érintkezések hatásfoka a szükséges ismeretek vagy leírás hiányában csakis alacsony szinten mozoghat.

Kosztolányi Édes Annájában a regényidő pontos kijelölése mellett az adott történelmi időszakot a szövegtérben jelenlévő vagy éppen hiányzó vizuális alkotások is aktivizálják. „Sehol egy függöny, egy festmény. A kopár falakon csak a feszület, melyet férje tiltakozása ellenére sem engedett levenni, meg a pohárszék mellett az a fotográfia, mely Piroskát ábrázolja, egyetlen hatéves kislányát, aki gyertyák, virágok közt fekszik a ravatalon.” – ismerjük meg Víznyék díszítőelemektől mentes lakását a regény első fejezeteiből (Kosztolányi, 2007:



13. ábra: Kacziány Ödön: *A háború aratója a Dardanelláknál* (1917)



14. ábra: Berény Róbert: *Fegyverbe! Fegyverbe!* (1919)

33), mely háttérben az uralmon lévő politika elvárásait érzékelhetjük. A proletárdiktatúra bukásával egy nappal korábban kezdetét vevő események ismertetésekor tűnik fel a Tanácsköztársaság ikonikus, *Fegyverbe! Fegyverbe!* című plakátjának (1919) (14. ábra) leírása, melyet Vízny Kornél a politikai hatalomváltásról való értesülése után, felfokozott érzelmi állapotában vesz szemügyre. A hirtelen bekövetkezett változások jelképes hírnökévé az időjárás válik: „Felhő sehol. Álmos levegő nehezedett mindenre, mint nyári zivatarok kitörése előtt” (Kosztolányi, 2007: 13–14). A kormány lemondásáról szóló, friss híreket az emberek az utcán kis csoportokban, suttogva tárgyalják. Vízny a hangosan kifejezett örömszavai után attól tart, hogy felelősségre fogják vonni. Ekkor lép be a szövegbe a politikai jellegű, toborzó plakáton ábrázoltak vizuális elbeszélése, melyen a férfi tekintete csak az után tud hosszabb ideig elidőzni, hogy az érvényét veszti: „ezt ordította: *Fegyverbe, fegyverbe!*, az a vad, örült matróz, aki egy lobogót rázott hihetetlen lendülettel, egészen összeolvadva vele, s úgy kitátotta csontos száját, mintha el akarta volna nyelni a világot. / Vízny sokszor elment e falragasz mellett, de igazán sohase merete megnézni. Űgyszólván most nézte meg először nyugodtan, káprázás nélkül, ahogy a leáldozó napot nézzük meg, mely már nem sérti szemünket” (Kosztolányi, 2007: 14).

Az irodalmi művek vizuális intertextusainak azonosítása azonban nem mindig bizonyul egyszerű feladatnak. Csáth a *Palincsay* novellájában röviden megemlíti négy, a narrátor által „érdekes és gondolkodásra keltőnek” titulált képet: a *Ganümedész elrablását*, a *Téli szánkázást*, a *Szarvasvadászatot* és a *Velencei éjt* (Csáth, 1994: 393–394). Ám azokat a képleírások híján nem lehet egyértelműen létező festményekhez kötni, meg lehet, hogy nincs is valós megfelelőjük. Így az sem állítható biztosan, hogy a *Ganümedész elrablása*



15. ábra: Rembrandt: *Ganymed in den Fängen des Adlers* (1635)

Rembrandt azonos címet viselő alkotását (15. ábra) idézi-e meg. A képek címeinek általánossága miatt nem konstataálható egy konkrét alkotáshoz fűződő referencia, hiszen azok a képi megfeleltetés több lehetőségét is felvetik.

A fikción belüli képek a fikción belül/keresztül keletkeznek, mivel esetükben olyan festők műveiről van szó, akik szereplőként a fiktív világhoz tartoznak, alkotásaik révén vannak benne jelen. – foglalja össze Orosz Magdolna a narratív diszkurzusban megjelenő képi utalások második nagy csoportjának jellemzőit (Orosz, 2003: 186). E típus több megmutatkozási formát is ölthet. Tematikus elemként funkcionálhat, ezáltal a „fiktív kép és többnyire a képpel kapcsolatban álló fiktív művészfigura felbukkanása alkalmat adhat arra, hogy a művészi áb-

rázolás kérdései és nehézségei metasíkon, de egyúttal a fikción belül kerüljenek elő” (Orosz, 2003: 187). A vizsgált írók szövegeiben több alkalommal találkozhatunk – központi vagy mellékszereplőként – festőkkel, például Milkó Izidor *Téli Tájékp* írásában; valamint Csáth Géza novellahőseivel a *Palincsay*ban és a *Pán halálában*. Milkó valós festőművészeket idéz meg a már előzőekben elemzett két, da Vinci alakját tematizáló novellájában: a *Lionardo és Giocondában* és *A legszebb portréban*, illetve a *Légyott* szövegében hivatkozási pontul két magyar származású, elsősorban portréképeikről ismert művész: László Fülöp<sup>7</sup> és Szenes Fülöp<sup>8</sup> neve tűnik fel (Milkó, 1924b: 112). A felsorolt művész karakterek mellett megjelennek szobrászok is, többek között Kosztolányi Dezső *Károly apja* és Csáth Géza *Nagy Balázs – Kis Balázs* műveiben. Továbbá megemlíthető Csáth *Souvenir* című, életrajzi vonatkozásokat magába rejtő szövege is, melyben az elbeszélő régi ismerőse, Bulcsu Pál a gimnáziumi évei alatt művésznek, festőnek készül: „Eleven, bátor és mozgékony fiú voltam akkor. Állandóan az élet külső valósága foglalkoztatott. Minden percemet egy örömteli csodálkozásban életem át. Festőnek készültem. Rajzoltam, festettem, és mintáztam. A színek, a formák, a vonalak folytonos elragadtatásban és izgalomban tartottak. Délutánonként, a gimnáziumból hazaérkezve megozsonnáztam. Utána minden erőmet megfeszítve, egy óra alatt végeztem a tanulnivalókkal. Mindezt azért, hogy elővehessem a vázlatkönyvem, a festékeimet, s gondtalanul mulathassak velök. Bennök, velök éltem késő estig. Soha többé nem fogom olyan szépségnek, egyszerűnek látni az életet. Milyen boldogan feküdtem ágyba esténként! Nem annak örültem, hogy nagy művész leszek valaha, hanem meg voltam elégedve mindennel, ahogy folyt az életem, amit rajzoltam...” (Csáth, 1994: 451).

A fent megnevezett, fikciós művész karakterekkel kapcsolatban figyelemre méltó tény, hogy többnyire olyan megrekedt, kiábrándult emberek, akik nem tudnak a tehetségüknek megfelelő életet élni, s nem kapnak a környezetüktől elismerést. Egyetlen kivételként Csáth *Nagy Balázs – Kis Balázs* novellájában szereplő édesapa, Áldori Balázs szobrászművész nevezhető meg. A szobrász munkásságát gyermekei szemszögén keresztül ismerjük meg, akik ismereteiket egy lexikonból és a felnőttek egymás közötti beszélgetésének kihallgatásából szerzik. „Ma kétségtelenül ő a legnagyobb magyar szobrász, nevét az egész világon ösmerik...” – olvassák fel áhítattal a lexikon édesapjukról szóló méltatását egymás után több alkalommal is (Csáth, 1994: 154). Azonban a folytatásból nyilvánvalóvá válik, hogy az írás központjában álló tematika túllép a művész alak tehetségének vitatása kérdésén. A történet inkább a család háttérben meghúzódó tragédiára, az édesapa félrelépéseire és az édesanya szenvedésére irányul, melyet a gyerekek egymás közti ártatlan, a helyzetet nem értő beszélgetése még inkább kihangsúlyoz. Viszont a *Károly apja*, a *Pán halála* és a *Palincsay* novellák vagy teljesen végig követik a művész szereplők végső kiábrándulásához vezető utat, vagy azt az elbeszéléssel párhuzamosan, egy külső megfigyelő szemszögből ismertetik, próbálják megfejteni. Az okok minden esetben valamilyen magánéleti problémából erednek, mely következtében e figurák elveszítik a művészet iránti érdeklődésüket, és képtelenné válnak az alkotásra.

<sup>7</sup> László Fülöp Elek (1869–1937), születési neve Laub Fülöp, magyar festőművész

<sup>8</sup> Szenes Fülöp (1863–1944), születési neve Stern Fülöp, magyar festőművész

Csáth a *Pán halálában* a festő és modell között kialakuló intim kapcsolatról ír, melyről maga a festő szemszögéből vall. „Megtaláltuk és megértettük egymást. / Munkatársam volt a festésben. Megmondtam neki, mit akarok festeni. Megértette a szívével, csendesen megcsókolt, én is őt. S festeni kezdtem. / Istennek éreztem magam, mikor ilyenkor az ecsettel kezemben vásznam elé ültem” (Csáth, 1994: 263). A novellában a művész két fikción belül keletkező képe is feltűnik, mint életének két meghatározó emlékének megtestesítői. Az első a szeretett modelljével való megismerkedés jelenetét mutatja be, mely felbukkanása egyúttal a múltidézés is felkínálja: „Egy szép májusi nap találkoztunk először. Ezt a találkozást megfestettem. Színhely a szegényes műterem; szemben egymással a fiatal festő és a szép modell...” (Csáth, 1994: 263). A másik fikciós festmény pedig a művész legjobban sikerült, a novella címében is megidézett alkotás, mely bemutatása által a művészi ábrázolás céljai mögé is bepillantathatunk. A csak textuálisan létező kép verbális leírása által könnyedén vizualizálhatóvá válik az olvasó számára, melyet a görög mitológiai alakhoz járuló attribútumok (kecskeláb, nimfák) hozzárendelése tovább fokoznak: „Azt a szomorú, de szomorúságában is szép jelenetet ábrázolja, midőn Pán, az ókori képzelődés művészistene, a nagy, kecskelábú és nemesarcú szatír meghal. A művészet vele költözik a földről. A naiv mesekor, a képzeletek költői országa. A művészetek boldog hazája. / Ezt akartam avval a képpel elmondani, hogy a művészet egyedüli szép valami, ami tökéletes is a földön. Ezt mondták a sirató nimfák, a növények, a kövek, a halott Pán arca. Az utolsó legszebb jelenet... A föld ábrándvilága távozik innen. / Mindent el tudtam mondani, amit akartam ezen a képen” (Csáth, 1994: 264). Szajbély Mihály a felbukkanó görög isten legendájának motívumát Reviczky Gyula azonos című, a századfordulón igen széleskörű ismeretségek örvendő költeményéhez köti (Szajbély, 2019: 59). A festmény központi szerepet tölt be a szűzsé tematikájában, hiszen előre megjövendöli a festő kiábrándulásához vezető tragédia okát: a múzsa halálát. Az eset utáni művészetvesztés érzését az író ily módon érzékelteti: „Mikor ott feküdt a karjaim között a hófehér párnán, kibomlott, szőke hajával, holtan, éreztem, hogy itt hagy engem a művészetem mozgója is, az ecsetem verőfényes színei elvesznek. El is veszték... / Az én szőke szép Pánom meghalt. Ő volt a Pán, a művészisten, az ábrándos képzeletlény, a szép arcú, szelíd szatír. [...] Aztán jó ideig nem dolgoztam. Mikor már dolgozni tudtam, akkor is sírtam csak az ecsettel. Unalmasak lettek a képeim, mint az újságok mondták” (Csáth, 1994: 264–265).

A fikción belüli képek szorosabb értelmükben válhatnak a történet olyan elemeivé is, amelyek a fiktív cselekmény egyes mozzanatait sűrítve ábrázolják vagy motiválják az eseményeket. „Az ilyen elemek egyik fajtája az »elbeszélés ürügyeül szolgáló kép«: ezek olyan fiktív képek, amelyek kiváltják a cselekmény elmondását azáltal, hogy a fiktív elbeszél világ egyes eseményeit, mozzanatait vagy figuráit bevezetik, és ezzel a fiktív világ egyes tulajdonságaira is előremutatnak” (Orosz, 2003: 190). Milkó egyik írásának, a *Nagy Pali jegyzőkönyve* történetének középpontjába az elbeszélő agglégény két barátjának gyönyörű feleségeihez fűződő vonzalmát állítja, aki nem tud dönteni a férjezett asszonyok között, hogy „melyikükért volna érdemesebb elkárhozni”. Dilemmája során vonásait egy képzeletbeli portrén egyesíti, amely ugyanakkor a novella témáját, a hős döntésképtelenségét

is megvilágítja: „A két nőalak szilüettjei összefolytak a képzelete előtt egy képpé, egyikévé a legszebbeknek, amelyeket valaha látott. (Ekkor írhatta be a noteszébe ezt a mondat: »A festők azért tudnak szebb nőket festeni, mint aminők a világon vannak, mert ők egy portréban egyesítik mindazt a sok szépséget, amelyek a nőismerőseiket díszítik.« Ő is egyesítette a két szépséget.) Az egyiknek fejét odahelyezte gondolatban a másikkal nyakára, aztán emennek derekát amannak a törzsével alkotta egyé. Összegyúrta, gyúrta, olvasztotta, forrasztotta, enyvezte, ragasztotta a két személyt s valami újat, még soha nem látottat, férfiszemnek ismeretlen teremtett belőlük...” (Milkó, 1924b: 35–36).

A bemutatott esetek mellett a fikción belül keletkező képek jelentkezhettek mint „a konfliktus kiváltói, hordozói, mégpedig abban az értelemben, hogy a kép az elbeszélte történet egyes mozzanatait leképezi vagy kiváltja” (Orosz, 2003: 190–191). Kosztolányi *Aranyárcánny* regényében néhány alkalommal „rápillanthatunk” Novák Antal elhunyt feleségének arcképeire, mely egy alkalommal Hilda perspektívájából válik az olvasó számára is „láthatóvá”: „A szalonban aranyrámában anyja képe lógott, kit »anyuskának« nevezett, s úgy beszélt róla, bizonyos fölületes hangsúllyal, mintha még élne, az árvasága tudata nélkül. / Mindig ez az asszony nézett rá. Koszorúba kötött kis haja, piciny, puha, csöppet lógó melle, arányos termete, piskótakeze s szája, mely kinyílt, mintegy egy másik száj után, lányosnak mutatta, majdnem gyermekesnek. Szeme forrón és mélyen sötétlett, de minden őszinteség nélkül, s szemöldökei az orrtőn összeértek. Fejét, mely, úgy tetszett, magasra polcolt párnákon pihent, hátravetette, s valami távoli felé nézett, az anya és feleség rejtett bánatával” (Kosztolányi, 2008: 54–55). A kép eltérő hatást gyakorol Novákra és Hildára. A lány, aki bálványozza édesanyját, rettenetesnek találja azt: „Valami rajztanár készítette egy fénykép alapján. Hasonlított hozzá, de nem egészen. Egy idegen volt, ki mégis ő. A kontár rajzoló kemény irónijával merevvé tette a szembogarát, azonkívül a ceruzarajzot ki is színezte, úgyhogy az arc örökké pirosan lángolt, mintegy negyvenfokos lázban, a tüdővész tűzrózsáival” (Kosztolányi, 2008: 55). Édesanyját inkább olvasmányai nőalakjaival egyezteteti, „kiknek holdas estéken kezet csókoltak”, míg az édesapa szorongásának fokozójaként rá sem bír tekinteni a képre: „mikor másoknak mutogatta, pár kegyeletes szót szólva a földre sütötte szemét” (Kosztolányi, 2008: 55). A képmegidézésemből érzékelhető, hogy az asszony, majd halála után a róla készült festmény egyaránt szimbolikus szerepet tölt be a regény szövegterében, hiszen Novák sorozatos megszegényítéseinek egyik kezdeti, súlyponti eleme a felesége hűtlenségéhez kötődik. Nem elég büntetés a tanár számára, hogy lánya mind kinézetében, mind mentalitásában egyre inkább az anyjához hasonlítottá válik, az éveken át a falon függő portré a cselekmény múltbéli történéseinek állandó emlékeztetőjeként is szolgál. A nő nemcsak feleségként, hanem szülőként sem volt igazi társa, aki még megfestett alakjában is semmibe veszi, s szabadulni kíván tőle: „Ez a kép azonban most se nézett szemébe, más, érdekesebb tájakra tekintett. Úgy látszott, hogy rab a keret aranylécei között, és még mindig kifelé vágyakozik ebből a polgári otthonból” (Kosztolányi, 2008: 103). A férfi tekintete mégis a képre téved a lányával való veszekedését követően, mintegy „tanácsot kérve a halott hitvestől”. A portré ugyanakkor előremutató és sejtető funkciót is hordoz a bekövetkezendő tragédiával kapcsolatban. „Minden apró



mozzanat voltaképp egyetlen célnak van alárendelve: motiválja, magyarázza és hitelessé teszi Novák Antal elkerülhetetlen tragédiáját.” – mutat rá Rónay László a mű epizódjainak mozaikszerű illeszkedésére (Rónay, 1976: 62). Bence Erika Novák férji szerepének kudarcélményét az öngyilkossággal végződő lelki összeomlás első lépcsőfokának nevezi, mely végül apaként és tanárként is elszenvedett nevelői kudarcjaival tetőződik be (Bence, 2014: 9). Habár meg kell említeni, hogy Utasi Csaba *Aranysárkány* interpretációja szerint a tanár önkezű halálát nem feltétlenül a megszegyenítései okozzák. Kiindulópontul a regény alapkonfliktusának általánosan ismert közhelyét idézi, mely abból a felismerésből ered, hogy „az ember végsőig kiszolgáltatott és tehetetlen a világ gonoszságaival szemben; Novák Antal nem tud kibékülni szegyeivel, belehal a csapásokba, melyeket a sárszegi senkiházi alakok társasága rámer” (Utasi, 1994: 27). Viszont végső konklúziójában a tanár megaláztatásaival párhuzamos eszmevesztésére hívja fel a figyelmet, míg végül a szereplő „minden »földi igazságot«-ot szánalmasnak talál, az általa elképzelt rend teljes mértékben visszájára fordul tudatában, s a totális, fokozhatatlan viszonylagosság rémképe mindennemű pozitív bizonyosság irányában lezárja előtte az utat” (Utasi, 1994: 31).

Orosz Magdolna a fikción belül keletkező képek tipológiájának tárgyalását végezgetül egy újszerű intertextuális összefüggés lehetőségének a felvetésével zárnám. Kosztolányi első novelláskötetében megjelent, *Valaki áll a küszöbön* novellájának „életre kelt”, fikciós, női festménye alapján az általa évekkel később, 1921-ben lefordított, Oscar Wilde *Dorian Gray arcképe* című regény fiktív festményére asszociálhatunk. A művek ilyen jellegű összekapcsolhatóságának alátámasztására nem lehet olyan filológiai adalékkal szolgálni, amely egyértelműen igazolná, hogy ez az egybeesés szerepet játszott a novella megírásában. A köztük felállítható referenciát minden esetre lehetővé teszi Kosztolányi Babits Mihálynak szóló, 1906. április 4-én keltezett levele, melyben említést tesz arról, hogy a kérdéses kötetet megvásárolta (Kosztolányi, 1998: 108).

### Felhasznált irodalom

- Bal, Mieke (1998): Látvány és narratíva egyensúlya. Fordította: Hartvig Gabriella. In: Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák I. Képleírás, képi elbeszélés*. Budapest: Kijárat Kiadó, 155–182.
- Bence Erika (2014): A nevelés és a fegyelmezés csődje. (Kosztolányi Dezső: *Aranysárkány*). *Képzés és gyakorlat*, 12 (1–2): 5–22.
- Csáth Géza (1994): *Mesék, amelyek rosszul végződnek. Összegyűjtött novellák*. Szerkesztette és sajtó alá rendezte: Szajbély Mihály. Budapest: Magvető Könyvkiadó.
- Dánél Mónika (2002): Szöveg és kép viszonyában. Az intertextualitás szerepe két orosz hasonmás történetben. In: Pethő Ágnes (szerk.): *Képvitelek. Tanulmányok az intermedialitás tárgyköréből*. Kolozsvár: Scientia Kiadó, 125–144.
- Horváth Futó Hargita (2009): *Iskola-narratívák. Térpoétikai megközelítés*. Újvidék: Újvidéki Egyetem, Bölcsészettudományi Kar.

- Kibédi Varga Áron (1993): Vizuális argumentáció és vizuális narrativitás. *Athenaeum*, 1 (4): 166–179.
- Kibédi Varga Áron (1997): A szó-és-kép viszonyok leírásának ismérvei. Fordította: Somlyó Bálint. In: Bacsó Béla (szerk.): *Kép – fenomén – valóság*. Budapest: Kijárat Kiadó, 300–320.
- Kis Petronella (2019): A medializált zenei elbeszélés érzékelési tapasztalata. A novellába ágyazott opera áthallásai. In: Fogarasi György – Tóth Ákos (szerk.): *Szövegek között 21*. Szeged: Szegedi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék, 138–160.
- Kosztolányi Dezső (1998): *Levelek – Naplók*. Egybegyűjtötte, sajtó alá rendezte és a jegyzeteket írta: Réz Pál. A naplót sajtó alá rendezte: Kelevéz Ágnes és Kovács Ida. Budapest: Osiris Kiadó.
- Kosztolányi Dezső (2007): Édes Anna. Törökbálint: Akkord Kiadó.
- Kosztolányi Dezső (2008): *Aranysárkány*. Törökbálint: Akkord Kiadó.
- Megyasza Kinga (2002): Hipotipózis és képleírás Heinrich von Kleist Friedrich von Homburg herceg című drámájában. In: Pethő Ágnes (szerk.): *Képatvitelek. Tanulmányok az intermedialitás tárgyköréből*. Kolozsvár: Scientia Kiadó, 145–164.
- Milkó Izidor (1897): *Mosoly. Húsz vidám történet*. Budapest: Singer és Wolfner.
- Milkó Izidor (1924a): *Firenzei eset és egyéb elbeszélések*. Szabadka: Minerva.
- Milkó Izidor (1924b): *Asszonyok. Novellák és más írások*. Szabadka: Minerva.
- Milkó Izidor (1924c): *Írók és könyvek. Novellák és tárcák*. Szabadka: Minerva.
- Milkó Izidor (1928): *Ketten. Képek, jelenetek*. Szabadka: Minerva.
- Ninkov Kovačev, Olga (2010): A Nemzeti Szalon első szabadkai tárlata és Csáth. *Létiünk*, 40 (3): 49–69.
- Orosz Magdolna (2003): Kép és képiség az elbeszélő diszkurzusban. In: *Az elbeszélés fonala. Narráció, intertextualitás, intermedialitás*. Budapest: Gondolat Kiadó Kör, 145–201.
- Rónay László (1976): Kosztolányi Dezső nagy regényei. *Irodalomtörténeti Közlemények*, 80 (1): 54–71.
- Szajbély Mihály (2019): *Csáth Géza élete és munkái. Régimódi monográfia*. Budapest: Magvető Könyvkiadó.
- Szegedy-Maszák Mihály (2007): *Szó, kép, zene. A művészetek összehasonlító vizsgálata*. Pozsony: Kalligram Kiadó.
- Utasi Csaba (1994): A bizonyosságtól a viszonylagossáig – az *Aranysárkány*. In: *Vér és sebek. Tanulmányok, kritikák*. Újvidék: Forum Könyvkiadó, 26–32.
- Wolf, Werner (2008): Intermedialitát. In: Nünning, Ansgar: *Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie. 4. aktualisierte und erweiterte Auflage*. Stuttgart: Metzler, 327–328.
-