

Annona Nova VI.

A Kerényi Károly Szakkollégium évkönyve



Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar
Kerényi Károly Szakkollégium
Pécs, 2014

Szakmai lektorok:

Bagi Zsolt
Balázs Péter
Bene Adrián
Fancsaly Éva
Halmai Tamás
Kiss Gábor Zoltán
Koncz István
Kucserka Zsófia
Orbán Jolán
Pete Krisztián
Szabó Veronika
Szászvári Karina
Takáts József

A kiadvány a *Nemzeti Tehetség Program* támogatásával jelent meg
NTP SZKOLL – 130039



Felelős kiadó:
Bagi Zsolt

Szerkesztők:
Főfai Rita, Németh Dániel, Schelhammer Zsófi,
Varga Réka, Vilmos Eszter, Vörös Eszter

Borítóterv:
Zsupos Norbert

Tördelés:
Kiss Tibor Noé

ISSN: 2061-4926

© A szerzők, 2014
© A szerkesztők, 2014

Minden jog fenntartva.

Tartalomjegyzék

Égő Áron, Mátyási Róbert: Négykezes előszó	7
Soós Kinga: Az elfogulatlan szemlélő – Töredékek Adam Smith morálfilozófiájából	11
Tuboly Ádám: A logikai szintaxistól a szemantikáig – Carnap színeváltozása?	23
Szabó János: Szerepjátékos csoportokkal való elégedettség vizsgálata fontos csoportalakító változók tükrében	37
Szanyi-Nagy Judit: A digitális tábla és a Z generáció	51
Kiss Georgina: Babits a cybertérben – Hogyan segíthetjük elő az értelmező olvasást konstruktív pedagógiai eszközökkel?	65
Szakál Kata: A selyem útja – Alessandro Baricco <i>Selyem</i> című regényéről	75
Szávold Brigitta: Herczeg Ferenc „tündöklése és bukása” – Az író megítélésének változása kortársai szemszögéből	85
Varga Réka: Két szombatos kódex – A Mátéfi János-kódex és a Szombatosok régi könyvének összefüggései	95
Ferenczy Nikolett: A film balítélete – A <i>Büszkeség és balítélet</i> megfilmesíthetőségének kérdése	107
Csöngé Tamás: Valótlan képek láttatása – Karakternarráció és nem antropomorf narráció összjátéka a filmben	121
Nagy Zsófia: Szóvá formált kép / képpé festett szó – A Kalligramszerűség vizsgálata René Magritte festészetében	133
Németh Dániel: Az igekötős igék helyesírása és helye a nyelvtanokban – Rövid történeti áttekintés	147
A Kerényi Károly Szakollégium tagjai és mentorai a 2012/2013-as, illetve a 2013/2014-es tanévben	161





A Pécsi Tudományegyetem Esztétika mesterképzésének másodéves hallgatója vagyok. A 2013/2014-es tanév kezdete óta vagyok tagja a Kerényi Károly Szakkollégiumnak. Az elmúlt években René Magritte kalligramszerű festményeinek és Samuel Beckett Trilógiájának fenomenológiai értelmezésével foglalkoztam, elsősorban Maurice Merleau-Ponty kiazmus-fogalma felől.

W. NAGY ZSÓFIA

Szová formált kép / képpé festett szó

A Kalligramszerűség vizsgálata René Magritte festészetében

Magritte festészetének, ahogy *A szavak alkalmazása* című elméleti művének is rendkívül fontos tárgya a szavak és a képek sajátos viszonya. „Perreux-sur-Marne-ban bontakoztak ki a maguk teljességében” a festő „gondolatai a szavak és a képek kapcsolatáról”, „s itt születtek meg ehhez a gondolatkörhöz kapcsolódó művei is.”¹ A fent említett szöveg, vagy – miként José Pierre Magritte monográfiájában nevezi – „képregény”² egy része, *A szavak és a képek* címmel, a *La Révolution Surréaliste* folyóirat tizenkettedik számának hasábjain jelent meg 1929-ben. E „képregényben” kifejtett téziseket is szem előtt tartva kísérlem meg dolgozatomban a kalligramszerűség sajátosságait feltárni a *A társalgás művészete* [*L'art de la conversation*],³ és *Az eltitkolt munka* [*Le travail caché*]⁴ címet viselő festmények vizsgálata során.

Michel Foucault *Ez nem pipa* című tanulmányában Magritte azonos című festménye kapcsán vezeti be a „kibontott kalligram”⁵

1 PIERRE, José: *Magritte*, Corvina, Budapest, 1993, 35-36.

2 Uo., 38.

3 Uo., MAGRITTE, René: *A társalgás művészete I.*, 1950, 50x60 cm, Isy Brachot Galéria, Brüsszel–Párizs; *A társalgás művészete IV.*, 1950, 65x81 cm, Mme. H. Robillard gyűjteménye

4 Uo., MAGRITTE, René: *Az eltitkolt munka*, 1936, 54x73 cm, Isy Brachot Galéria, Brüsszel–Párizs

5 FOUCAULT, Michel: *Ez nem pipa* (ford. MAHLER Zoltán), Athenaeum, 1993, I/4, 143.



fogalmát. A Foucault-tanulmány által feltárt és értelmezett fogalmat árnyalva a fent említett festmények vizsgálatára a „kibomló kalligram” kifejezést fogom alkalmazni. Ezek a festmények nem mellőzik a kalligrafikus működés néhány alapvető sajátosságát – ezáltal beszélhetünk a korábban említett Magritte-festmények kapcsán kalligramszerűségről. Foucault tanulmányában röviden értelmezi *A társalgás művészete* című festménysorozat néhány darabját, elsősorban a tér fogalma és problematizálása felől, azonban úgy vélem, adós marad annak tisztázásával, hogy a képek milyen viszonyban állhatnak a kalligrammal. Foucault tanulmánya elején foglalkozik a kalligrafikus működés alapvető jellemzőivel. Ezeket a fejtegetéseket is alapul véve a kibomló kalligram működését Maurice Merleau-Ponty filozófiája felől igyekszem megközelíteni. *A látható és láthatatlan* című művének utolsó fejezetében tárgyalt „kiazmus”⁶ [chiasme] vagy „egymásba fonódás [enchevêtrement]”⁷ és a „hús [chair]”⁸ kategóriái lesznek az értelmezés kulcsfogalmai. Dolgozatomban arra vállalkozom, hogy a kiválasztott Magritte-festmények kalligramszerűségének fenomenológiai értelmezését nyújtsam, Merleau-Ponty kiazmus-fogalma felől.

Foucault tanulmánya nagyrészt Magritte „*Ez nem pipa*” [„*Ceci n'est pas une pipe*”]⁹ című festményével foglalkozik. Foucault az 1929-ben készült képet a következőképpen írja le: „gondosan megrajzolt pipa, alatta a mondandó – szabályos, nagy műgonddal kivitelezett, iskolás kézírással, mint amelyet az alsósok írásfüzetének első lapjain olvashatunk, vagy táblán, melyre a környezetismeret-óra tanulságait véste föl a tanár: »Ez nem pipa.«”¹⁰ Foucault szerint Magritte képe egy kibontott kalligram, mert nem jön létre azonosság szó és kép között, ami a kalligram definíciójához hozzátartozik. „A kalligram” „tautológia” „a szöveggel elmondja azt, amit a rajz megjelenítőn ábrázol.”¹¹ – olvasható Foucault tanulmányában. A kalligram definíciója szerint tehát szó és kép azonosságával, ismétlésen alapuló viszonyával operál. Azonban az „*Ez*

6 MERLEAU-PONTY, Maurice: *A látható és a láthatatlan*, L'Harmattan, Budapest, 2007, 148.

7 Uo.

8 Uo., 21.

9 PIERRE: *Magritte*, i. m., 36. Magritte, René: „*Ez nem pipa*”, 1929, 62,5x81 cm, Los Angeles Country Museum of Art

10 FOUCAULT: *Ez nem pipa*, i. m., 141.

11 FOUCAULT: *Ez nem pipa*, i. m., 141.

nem pipa” című festmény értelmezése során Foucault megjegyzi: „Figura és szöveg” „kölcönösen támadják egymást”.¹² A vizsgált alkotás esetében szöveg és kép elválasztottak egymástól, mindez indokolhatja Foucault fogalomhasználatát.

A társalgás művészete és *Az eltitkolt munka* című festmények esetében azért gondolom a kibomló kalligram fogalmát megfelelőnek, mert nem beszélhetünk a kalligramra jellemző azonosságról szó és kép viszonylatában, azonban szó és kép egymás ellen indított támadását sem állíthatjuk egyértelműen. Sőt, elhatárolódásukat sem, amivel a kibontott kalligram írható le. A kibomló kalligram valahol e két kategória között helyezhető el, melynek kapcsán nem beszélhetünk a jelentés egyértelmű formai megismétléséről vagy tautologikus jellegéről annak megkettőző, negatív értelmében. Ugyanis a vizsgált képeken szereplő szavak mind olyan elvont fogalmakat jelölnek, melyeket nem lehet egykönnyen formai ismétlés keretei közé szorítani. Az elnevezést az indokolja tehát, hogy Magritte festményein a kalligramszerű jelenségben szó és kép azonossága valamiképpen kibomlik. Szó és kép kapcsolata bizonytalanná válik, ha a kalligramra jellemző azonosság fogalmával közelítjük meg. A kibomló kalligram fogalmával továbbá megelőlegezhetem a benne rejlő kalligrafikus mozgás lezáratlanságát. Mindazonáltal kalligramszerűnek tartom a kiválasztott festményeket, ugyanis azok megőriznek néhány sajátoságot, melyek a kalligramot is alapvetően meghatározzák. A későbbiekben éppen ezért a kalligram működésével is részletesen foglalkozom.

„A kalligram mindenekelőtt a szöveget és a rajzot a lehető legközelebb hozza egymáshoz” „a kijelentést figurális térbe ágyazza”¹³ – írja Foucault. A befogadói tekintet előtt a kalligram – kép és szöveg közelítése ellenére – egy sajátos töréssel jelenik meg, amit Foucault szó és kép viszonyában „kitérő mozdulatként”¹⁴ határoz meg. „A képeket látni, és egyúttal olvasni, azaz látni és olvasni kell [...] A két műveletet együtt kell elvégezni, vagyis szinte észrevétlenül kell áttérni a képszerű látásról a jelolvasásra”.¹⁵ A befogadó a kalligramot és a kibomló kalligramot tekintve állandóan egy sajátos mozgási, „áttérési” állapotban van. A kibomló kalligram működésében is ezzel határozható meg a törés, a folytonosság

12 Uo., 147.

13 Uo., 144.

14 Uo., 146.

15 ZRINYIFALVI Gábor: *Ez pipa*, Kijarat Kiadó, Budapest, 2002, 44.

megszakadása. Ezen törés-jelleget érdemes vizsgálat tárgyává tenni, melyet Foucault tanulmányában „Írás és alak” „összeférhetlenségeként”¹⁶ fogalmazott meg.

A *társalgás művészete* címet viselő festményeket Magritte 1950-ben alkotta. A sorozat első darabján egymáson nyugvó, hatalmas, barnásszürke kőtömbök tövében két feketével festett alak áll egymással szemben. A festmény tere kihalt, kopár. A kép előterében szanaszét hever több hasonló kőtömb, azok azonban törmeléknek tűnnek csupán az óriási sziklarakáshoz képest. A tömbök alig vetnek némi árnyékot. Az ég világos, – a Magritte-képeket gyakran jellemző – bárányfelhőkkel tarkított. A mélybarna homokon álló sziklakolosszus betűket formáz, melyek szavakká illeszthetőek össze. Foucault tanulmányában olvashatjuk: „Az összevissza egymásra hányt tömbök alul betűsört alkotnak, amely könnyedén kiolvasható: REVE [álom]” „ez kiegészíthető a TREVE [nyugalom] vagy CREVE [halál] szóval”.¹⁷ Később Foucault egy jellemzést fűz a szó szerepéhez a festményen, ami elvezethet a kalligramszerű kép működésének feltárásához: „kiiktathatatlan, s amely mégis a képek legillékonyabbját jelöli”.¹⁸ Az állítás utalhat kalligram és a kibomló kalligram kettős jellegére, mely szerint egyszerre próbál szöveggként és képként is megjelenni, egyidejűségük azonban lehetetlen. Erre az állandósuló belső ellentmondásra mutat rá a kalligram jellemzése során az *Ez nem pipa* című tanulmány, vagyis arra, hogy „lehetetlenné teszi, hogy valaki egyszerre néző és olvasó legyen”.¹⁹ „A kalligram” „egyszerre próbál meg megmutatni és megnevezni, ábrázolni és közölni,” „nézni és olvasni.”²⁰

A kibomló kalligramról is elmondható, hogy befogadására finom ide-oda mozgás lesz jellemző nézés és olvasás, megnevezés és ábrázolás között. Úgy vélem, ebben a mozgékonyágban érhető tetten a szó „illékonyága”, még ha sziklatömbökként is jelenik meg a festményen. Abban, hogy a kőrakásra nem tudjuk egyszerre a beszélgető alakok háttéréként, azaz képi elemként és hatalmas, plasztikus, kiolvasott szavakként tekinteni ugyanabban a pillanatban. Ezért írhatja Zrinyifalvi Gábor *Ez pipa* című köte-

16 FOUCAULT: *Ez nem pipa*, i. m., 152.

17 FOUCAULT: *Ez nem pipa*, i. m., 153.

18 Uo., 153.

19 Uo., 152.

20 Uo., 144.

tében, hogy a kalligram esetében „gondolati ingadozással”²¹ van dolgunk. Magritte azáltal, hogy képi elemként is szolgáló sziklatömböket alakított szavakká, mintha növelné a kibomló kalligram működésében rejlő dinamizmus feszültségét, mely a sziklarakás mozdíthatatlansága és a szó „illékonyága” között állhat fent.

A társalgás művészete IV. című festmény egy kerti tavon úszó hattyúpárt ábrázol. A kép középterében magasba törő tuják egészen feketére festett alakjai rajzolódnak ki az esti félhomályban, melyek talán a házhoz tartozó park fái lehetnek. A fákat mintha egyszínű kartonból vágták volna ki, lombjaik széle szinte egyetlen vonallal húzott. A kép bal oldalán vajszínű ház áll egészen valószínűtlen megvilágításban, minden egyes része pontosan kivehető. A tetőterasz korlátját tartó apró oszlopok váltakozása, az ablakkeretek fehér gerendái – mindez tovább fokozza a képben rejlő kontrasztot, melyet a kerti fák tartanak fent, mind a szürkés-kék víztükörrel, mind pedig a házfalak fehérjével. A kép háttérében szürkés homályba burkolózó erdő látható, felette fogyó Hold világít. A kerti tó hullámai az Amour [szeretet, szerelem] szóvá fodrozódnak a hattyútestek mögött. A középtér fáinak szinte teljesen homogén feketesége kompozicionális megfontolásokkal magyarázható, vagyis a szóvá alakuló hullámok háttereként tekinthetjük őket – az Amour szó háttereként szolgálva odatereli a néző figyelmét a kalligramra.

A társalgás művészete I. című festményhez hasonlóan itt is egy kalligramszerű jelenséggel találjuk szembe magunkat, azonban az előző képhez képest ez a festmény erőteljesebben fejezi ki a kibomló kalligramban rejlő, formálódó, köztes jelleget. Zrinyifalvi hívja fel a figyelmet Foucault tanulmánya kapcsán a következőre: a kalligram „még-nem-kész formáció, maga az alakulás, formálódás, a jelenlét közvetlensége és a távollét közvetettsége közti átmenetben”.²² A figurális ábrázolás vagy a szöveg ideiglenes távollétére utalhat a fenti idézet, mely tehát egyfajta törésként értelmezhető. Az átmenetiség pedig kép és alak egyidejűtlenségében rejlik. Ez az átmeneti jelleg a kibomló kalligram szerkezetében is állandósuló állapotként tekinthető, vagyis olyan mozgásként, mely nem jut sosem nyugvópontra – mindig ábrázolás és megnevezés hullámozásában jelenik meg. Zrinyifalvi mindezek fényé-

21 ZRINYIFALVI: *Ez pipa*, i. m., 46.

22 Uo., 51.

ben állíthatja, hogy a kalligram „se nem írás, se nem kép.”²³ A víz közegéből előmeríteni a szót a festményen, éppen a kibomló kalligramban rejlő illékonyosság kiemeléséül szolgálhat. Az előző képben rejlő feszültség megteremtésével ellentétben a hullámokból álló „Amour” szó éppen, hogy kiemeli a kibomló kalligram változékony, állandóan mozgásban lévő karakterét.

Érdeemes Magritte *A szavak és a képek* című elméleti munkájából kiemelni egy állítást, és hozzáilleszteni a képek értelmezéséhez, melynek segítségével a kibomló kalligram működése pontosabban magyarázható: „A festményen a szavak ugyanabból az anyagból vannak, mint a képek.”²⁴ A kibomló kalligram esetében éppen ezért lehetséges, hogy a szöveget nem csupán olvassuk, hanem bizonyos pillanatban nézzük is – miképp Zrinyifalvi tanulmányában megfogalmazza: „Előfordulhat az is, hogy a szöveg képi megjelenítőként elveszti szövegszerűségét, s pusztá látványnyá alakul. [...] vizuális észlelésére tereli a figyelmet [...] Ezekben az esetekben valóban nem (kizárólag) olvassuk, hanem nézzük is a szöveget”.²⁵ A szöveg képi karakterre is szert tesz, képi elemmé lesz, mely által veszít szövegszerűségéből, ami valamiképp időlegesen felfüggesztődik. Ezáltal beszélhetünk a kibomló kalligram befogadása kapcsán instabilitásról, egyfajta ingázó tapasztalatról.

Az eltitkolt munka című festményen ugyanazon kalligramszzerűség érhető tetten, mint amit már *A társalgás művészete* címet viselő alkotások kapcsán is vizsgáltunk. A festmény első látásra egyszerű, estébe hajló, késődélutáni tájkép. Az ég kékesszürke, csillagos, felhő sehol sem látszik. Az égbolt egy távolban húzódó erdőség és egy halványan körvonalazódó város fölé borul, melyek együttese hasonlóképpen homogénnek tűnik, mint amit már *A társalgás művészete IV.* című alkotáson a parki fáknál felfedeztünk. Azonban ezen a festményen a város és az erdő szürkés, pasztellkék árnyalattal festettek, tehát nincs különösebb kontrasztképző szerepük, mindössze a képi egyensúlyt szolgálhatja egyöntetű kékes színezetük. Egyetlen szélesebb lombkoronájú fa látható a kép bal szélén, mely részletesebben kidolgozott. A kibomló kalligram jelen festmény esetében a csillagok finoman szórt állásában rejlik, melyekből a DÉSIR [vágy, vágyakozás] szó olvasható ki. A csil-

23 ZRINYIFALVI: *Ez pipa*, i. m., 47.

24 PIERRE: *Magritte*, i. m., 34.

25 ZRINYIFALVI: *Ez pipa*, i. m., 47-48.

lagok halvány, sárgásfehér – néhol kissé pirosas árnyalatú – különböző méretű pontok csupán. Mivel még nincs éjszaka, nem is éles a belső képi ellentét a kékesszürke égbolt és a fakó csillagok között. Mindez azért figyelemreméltó, mert a korábban vizsgált festmények esetében az alkotó minden lehetséges eszközt (kontrasztot, még akár irreális fényviszonyt is) felhasznált, hogy a kalligramszerű jelenségre terelje a néző figyelmét. Jelen esetben azonban meglehetősen visszafogott festménnyel állunk szemben, ahol a kibomló kalligram sokkal inkább belesimul a kép terébe. Nem csupán a csillagok és az ég színeinek erős kontrasztja marad el, hanem az elemek sűrűn szedett elrendezése is.

Mindez a címben megjelenő eltitkoltságra és a kibomló kalligram „természetes” jelenlétére utal. A rejtettség talán abból is fakad, hogy a többi vizsgált festményhez képest a DÉSIR szó egyes betűi sem annyira koherensek, mint a korábbi kibomló kalligramok esetében, melyeket sziklatömbök vagy hullámok formáztak. A csillagok enyhe szóródása, vagyis, hogy egymáshoz képest meglehetősen lazán helyezkednek el, talán a három vizsgált kép közül legerőteljesebben hívja fel a figyelmet a kibomló kalligram működésében rejlő törésre, széttartásra. Mindez, úgy vélem, tovább fokozza a kibomló kalligramra is jellemző mozgást, labilitást. A kalligramban jelentkező törés vagy kitérő mozdulat, melyről Foucault is beszél, és az ehhez kapcsolódó mozgás az a jelenség, amely lehetővé teszi, hogy Merleau-Ponty kiazmus-fogalma felől közelítsem meg a kibomló kalligramban is benne rejlő sajátos dinamizmust – ami ezáltal talán leírhatóvá válik egy kiazmatikus működésmód példájaként.

A kiazmus fogalmának legalább kétféle jelentését különböztethetjük meg, ha a szó hagyományos etimológiáját tekintjük. Azonban mindkét jelentés a kiazma szótó értelmére vezethető vissza, mely a görög khiaszma, „keresztződés” fogalom megfelelője – ha ezt még tovább bontjuk, tulajdonképpen a görög chí (ΐ) betű alakjában való elrendeződésre utal. Az első jelentés az emberi szemre vonatkozó anatómiai értelem, és a látóidegek keresztződését jelöli. A második retorikai és stilisztikai jelentés a keresztzésre, görögül khiaszmoszra, mint mondatalakzatra utal.

Merleau-Ponty filozófiájának egyik központi fogalma a kiazmus, melyet *A látható és a láthatatlan* című művének utolsó fejezetében vezet be. A fejezet címe: *Az egymásba fonódás – a kiazmus*. A magyar fordítás, „egymásba fonódás” fogalma a kiazmus szi-

nonimájaként legalább két szempontból lehet beszédes. Az első szempont szerint megelőlegezheti, hogy a kiazmus kapcsán valamiféle keresztező mozgásról beszélhessünk. Merleau-Ponty a következőképpen ír e mozgásról: „Olyan ez, mintha a dolgok belénk hatolnának, és mi a dolgokba élődznénk.”²⁶ A kiazmus olyan dinamikus karakterrel rendelkezik tehát Merleau-Ponty filozófiájában, mely keresztező mozgásként tulajdonképpen – a „testi intencionalitásában”²⁷ megragadott – „észlelés szubjektuma”,²⁸ és a dolgok sajátos viszonyát tárja elénk. Vagyis, a szubjektum az észlelés során objektumszerűvé alakul, miközben az objektum is szubjektumszerűvé válik. Ebben az alakulásban érhető tetten a kiazmus kereszteződő jellege.

Ezen mozgás akkor jöhet létre, ha a szubjektum és a dolgok között „[n]incs [...] alárendeltségi viszony.”²⁹ Kiazmatikus mozgás kizárólag hierarchia mentes viszonyban állhat elő, vagyis egy olyan helyzetben, melyben egyik sem előzi meg a másikat. Az észlelés során valamiképp együtt alakulnak, vagy miként Merleau-Ponty fogalmaz: „történő félben vannak”.³⁰ Az egymásba fonódás fogalmi vizsgálatának második szempontjához juthatunk ezen megfogalmazás által, mely magában hordozza e mozgás lezáratlan jellegét is – „[m]űködő”,³¹ alakulásban levő mivoltát. Merleau-Ponty filozófiájában a kiazmatikus mozgás nem tekinthető lezárt folyamatnak, hanem folytonos formálódás-karakterrel rendelkezik. Mindezek fényében mondhatja Merleau-Ponty, hogy: „Kölcsönös egymásba illesztettség, és egymásba fonódás van tehát látó és látott között.”³² A kölcsönösség valamiféle visszafordíthatóságot feltételez, mely arra utalhat, hogy e mozgás nem egyirányú, hanem szinte „reverzibilis”.³³ Merleau-Ponty felhívja azonban a figyelmet arra, hogy nem beszélhetünk a kiazmus kapcsán teljes, megvalósuló reverzibilitásról, vagyis ez esetben is egy törés, vagy nyitottság tehető vizsgálat tárgyává, ami a visszafor-

26 MERLEAU-PONTY: *A látható és a láthatatlan*, i. m., 141.

27 MERLEAU-PONTY, Maurice: „A nyelv fenomenológiájáról”, in: MERLEAU-PONTY, Maurice: *A filozófia dicsérete*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2005, 90.

28 MERLEAU-PONTY: *A látható és a láthatatlan*, i. m., 225.

29 MERLEAU-PONTY, Maurice: „A közvetett nyelv és a csend hangjai”, in: *Kép, fenomen, valóság* (szerk. BACSÓ Béla), Kijárat Kiadó, Budapest, 1997, 177.

30 Uo., 156.

31 MERLEAU-PONTY: *A látható és a láthatatlan*, i. m., 113.

32 Uo., 157.

33 Uo., 167.

díthatóságot ellehetetleníti. Ám mielőtt a reverzibilitás e sajátságát megmagyarázom, az eddigi fogalmakat Magritte kalligramszerű képeivel kapcsolom össze.

A kiazmatikus mozgás fent kiemelt jellegzetességei, vagyis az állandóan formálódó karakter, az észlelés aktusa során egymásba fonódó észlelő szubjektum és a dolgok, valamint a reverzibilitás „meghiúsulása”³⁴ mind párhuzamba állíthatóak Magritte korábban vizsgált képeinek sajátságaival. Magritte kalligramszerű festményei kapcsán úgy vélem, szó és kép kiazmusának lehetünk tanúi. Ezen alkotások esetében szó és kép viszonyában egyiknek sem tételezhetjük fel az elsődlegességét. Nem fedezhető fel közöttük semmiféle hierarchikus viszony, ezért is lehetnek a kalligramszerű festmények folytonosan formálódó, „működő” jelenségek. Szó és kép ezen alkotások esetében egymást kölcsönösen, újra és újra meghatározza – ezért lehetnek képesek egymást kölcsönösen „lebontani és felépíteni”.³⁵ A befogadás emiatt írható körül a labilitás, az ingázás kifejezéseivel – látás és olvasás között –, mert nem lelhetünk biztos viszonyítási pontra sem a szóban, sem a képben, vagyis szó és kép „egymást körbeveszik, egymásból válnak ki”.³⁶

A szavak és a képek című művében Magritte felhívja a figyelmet arra, hogy: „A festményen a szavak ugyanabból az anyagból vannak, mint a képek.” A festő a kalligramszerű alkotásokon megjelenő szavak és képek viszonyáról ezáltal valami nagyon hasonlót állít, mint, amit Merleau-Ponty a kiazmatikus működés sajátos feltételeként *A látható és a láthatatlan* című művében a hús fogalmával határoz meg. Nehezen megragadható fogalom a hús, mely közel sem tekinthető egységesnek. A hús kettős jelleggel bír Merleau-Ponty filozófiájában.

A hús egyik lehetséges jelentése szubjektum és objektum sajátos egyneműségére világít rá. A következőket olvashatjuk Merleau-Ponty *A szem és a szellem* című tanulmányában: „a világ [...] magából a test szövetéből van szöve”.³⁷ A szerző az idézett szöveghelyen a húsnek olyan jellegzetességéről beszél, mely valamiféle egyneműséget tételez az észlelő szubjektum és a dolgok között. Ezáltal nem gondolhatjuk el őket egymástól tisztán elkülö-

34 MERLEAU-PONTY: *A látható és a láthatatlan*, i. m., 168.

35 MERLEAU-PONTY: *A közvetett nyelv és a csend hangjai*, i. m., 146.

36 MERLEAU-PONTY: *A látható és a láthatatlan*, i. m., 161.

37 MERLEAU-PONTY, Maurice: „A szem és a szellem”, in: *Fenomén és mű* (szerk. Bacsó Béla), Kijárat Kiadó, Budapest, 2002, 56.

níthetőnek, hanem az észlelés aktusában szubjektum és a dolgok együtt alakulnak ki. Ezt a közös alakulást teszi lehetővé a hús. Merleau-Ponty egy sajátos közös minőségről beszél, mely elősegítheti az észlelő szubjektum és a dolgok érintkezését – kölcsönös „egymásbaékelődését”,³⁸ viszonyba lépését ezen egyneműség által. Ezért írhatja Merleau-Ponty: „A hús a tárgyat és az alanyt egyszerre kiformáló közeg”.³⁹

Magritte kalligramszerű festményeit megfigyelve, a hús analógiájaként, első jellegzetességét tekintve szót és képet egyszerre „kiformáló”, és ugyanakkor mozgását fenntartó közegeként magát a festmény terét lehetne megnevezni. A festmény tere lenne tehát azon sajátos minőség, mely lehetővé teszi a kibomló kalligram működését, szó és kép „egymásba való átlépését”.⁴⁰ Pierre Magritte monográfiájában a következőképpen magyarázza szó és kép sajátos, festményen belüli ekvivalenciáját, melyet Magritte *A szavak és a képek* című munkájában nyomatékosít: „az előbbi nem »irodalom«, az utóbbi nem »festészet«, festékből van mindkettő.”⁴¹ Szó és kép egynemű valamiképp a festői térrel is, melyből, mint húsból mégis kibomló kalligramként felmerülhet, és aminek ugyanakkor maga is részét képezi. Belőle nyerheti el nyughatatlan kiazmatikus mozgását. A hús fogalmának első jellegzetességét összefoglalva idézhető *A látható és a láthatatlan* utolsó fejezetéből a következő részlet: „a hús szavunk nem utal másra, mint a látvány minden pillanatnyi ellentmondását és összeegyeztethetlenségét eleve egyben tartó elvi láthatóságra”.⁴²

A hús elsőként tárgyalt jellegzetessége annak egyben tartó karakterére vonatkozott. Második jellemzőjeként – az ellentmondás és az összeegyeztethetlenség, és ezáltal a kiazmatikus mozgás okozójaként is – a hús egy kitüntetett pontja képezné a vizsgálat tárgyát. A hús e kitüntetett pontja pedig éppen az egybeesés ellehetetlenítőjeként értendő Merleau-Ponty gondolkodásában, amelyet elsődlegesen a szubjektum „önvonatkozásának”⁴³ viszonylatában tárgyal. *A látható és láthatatlan* című művében a következőképpen fogalmazza meg ezt a jelenséget: a „testem, mint észlelésem meg-

38 MERLEAU-PONTY: *A látható és a láthatatlan*, i. m., 141.

39 Uo., 167.

40 Uo., 278.

41 PIERRE: *Magritte*, i. m., 39.

42 MERLEAU-PONTY: *A látható és a láthatatlan*, i. m., 158.

43 Uo., 159.

jelenítője, már eleve szétrobbantja azt az illúziót, hogy észlelésem és a dolgok egybeesnének egymással [...], az észlelés soha nem képes a testet észlelés közben megragadni”.⁴⁴ A hús „szétválasztódásként”⁴⁵ megragadható vetülete az észlelő szubjektum sajátos testi tulajdonságára utalhat Merleau-Ponty filozófiájában. Vagyis „a rejtély abban van, hogy a testem [...] látó és látható”,⁴⁶ „érzékenlő és érzékelt”,⁴⁷ azonban e két tapasztalat soha sem léphet fel egyidejűleg, mindig eltolódnak egymáshoz képest. Mindezért mondhatja Merleau-Ponty, hogy „Az észlelés kétarcú aktus”.⁴⁸ Az észlelés e kettőssége teszi lehetővé, hogy az észlelő szubjektum nyitottságáról beszélhessünk.

A hús azon köztes állapot lenne, ahol a kiazmus átforduló mozgása megvalósulhat. Ebben az értelemben mondható, hogy a reverzibilitás nem teljes, avagy, hogy megghiúsul: „a reverzibilitás mindig csak a küszöbön áll, de sohasem valósul meg ténylegesen. [...] Az utolsó pillanatban hiúsul meg a két érzet reverzibilitása, az egységes élmény két egymást kizáró lehetőségre esik szét.”⁴⁹ A hús tehát rendelkezik egyfajta távolságot tartó karakterrel is, ami azért is fontos, mert e távolság által válik lehetségessé egyáltalán az észlelés. *A látható és a láthatatlanhoz írt Munkajegyzetekben* épp ezért olvasható: „Az észlelés szubjektuma” „nem egyéb, mint különbözőzés, a dolgoktól való távolság [...] egy bizonyos környezetben elmerülő nyitottság”.⁵⁰

Az idézet második fele, azt gondolom, értelmezhető Magritte kalligramszerű képeinek összefüggésében is, ugyanis magába sűrítetheti mindazt, ami a kibomló kalligramról és Merleau-Ponty kiazmus-fogalmának kapcsolatáról elmondható. Az „egy bizonyos környezet”, melyben a kibomló kalligram elmerül, a festmény tere lenne tehát, melyet Merleau-Ponty fogalmával húsnak nevezhetünk. A hús-fogalom értelmezésének első, szó és kép érintkezését lehetővé tevő jellegzetességében. A kibomló kalligram pedig azáltal, hogy képes „elmerülni” a hús, vagy jelen esetben a festői

44 Uo., 21.

45 MERLEAU-PONTY, Maurice: *A látható és a láthatatlan* (ford. BETEGH Gábor), *Athenaeum*, 1993, I/4. 32.

46 MERLEAU-PONTY: *A szem és a szellem*, i. m. 55.

47 MERLEAU-PONTY: *A látható és a láthatatlan*, i. m., 162.

48 Uo., 295.

49 Uo., 167.

50 Uo., 225.

tér sajátos egyneműségében szintén az érintkezést, a hús egyben tartó vetületét hangsúlyozhatja. A nyitottság pedig, ami Magritte képein szó és kép dinamikus viszonyát segíti elő, a hús második jellegzetességéhez köthető, vagyis egy olyan különbséghez, mely lehetővé teszi azok kiazmatikus mozgását. Olyan intervallumot jelölhet tehát, ahol szó és kép átfordulhatnak egymásba. A hús fogalmának kétféle jellegzetessége Merleau-Ponty megfogalmazásával a következőképpen fűzhető össze: „a hús [...] az egymással azonosak különbsége”.⁵¹

Szóvá formált kép / képpé festett szó átfordulásában ragadható meg a kibomló kalligram Magritte festményei esetében. A kalligramban szó és kép viszonya nyitott, összeférhetetlenségről tanúskodik, miként Foucault *Ez nem pipa* című tanulmányában olvasható. Mindez pedig a kibomló kalligramról is elmondható, ami pedig nyitottságánál fogva leírhatóvá válik egyfajta kiazmatikus mozgással vagy „összefonódás”-sal.⁵² Tanulmányomban a kibomló kalligram fenomenológiai értelmezésére a kiazmus Merleau-Ponty által használt fogalma felől tettem kísérletet, elsősorban a mozgás és nyitottság fogalmai segítségével. Magritte festményein a kibomló kalligramban rejlő dinamizmust ezen fogalmakkal próbáltam magyarázni. Magritte kalligramszerű festményein lehetővé válik, hogy szó és kép „soha véget nem érő, kimeríthetetlenül gazdag körtáncban bontakozzon ki”.⁵³

51 MERLEAU-PONTY: *A látható és a láthatatlan*, i. m., 294.

52 MERLEAU-PONTY: *A szem és a szellem*, i.m. 56.

53 MERLEAU-PONTY: *A látható és a láthatatlan*, i.m., 166-167.

Illusztrációk

<http://www.mattesonart.com/1926-1930-surrealism-paris-years.aspx> (2014-01-30)



Magritte, René: *A társalgás művészete I.* 1950, 50x60 cm, olaj, vászon,
Isy Brachot Galéria, Brüsszel–Párizs



Magritte, René: *A társalgás művészete IV.*, 1950, olaj, vászon, 65x81 cm,
Mme. H. Robillard gyűjteménye



Magritte, René: *Az eltitkolt munka*, 1936, olaj, vászon, 54x73 cm,
Isy Brachot Galéria, Brüsszel–Párizs