

Jacqueline Sudaka-Bénazéraf

Vizuális és olvasható jel az író kézírásában és az artista rajzában

A latin *pagina* (oldal) szó eredetének vizsgálata az emeletes szőlőlugast idézi fel. A falu (*pagus*) jelentése sem esik messze ettől, hiszen a barázdák szegélyére utal. A latin *pangere* [megszerkeszt, költ, megénekel] ige eredetileg a leszúrás, egyengetés, határkijelölés aktusát jelentette. Egy oldal is e hármasszerveződést mutatja: mértanilag, az ismétlődés és a határai által szabályozott. A káosz ellentéte, az értelem kivirágoztatására rendeltetett kert vagy mező, amely a szabályos barázdák által kirajzolt szántóföldhöz hasonlóan teret biztosít a termelésnek, a művelésnek/műveltségnek [culture]. Ugyanígy Kínában is a megművelt földnek feleltetik meg az oldalt.

Az oldal mint a kultúra helye, a művelt földhöz hasonlóan, olyan külön tér, amelynek határai egy hiányt kerítenek körül, hogy láthatóvá tegyenek egy lehetséges megmutatkozást. Ebből adódik egy másik párhuzam, a templommal (*temenos*), amely az emberkéz és az eke által kijelölt és körülhatárolt, a világtól elváló hely, ahol összeér a látható és a láthatatlan, annak a belső felülete, amit a kettős (földrajzi és szellemi) értelem vonzásában a jelek hirtelen rendszerré tesznek és így írássá változik. Kínában is a világ kicsinyített másának tekintik a lapot.¹

Amíg a nyomtatott könyvoldal kötött utat követ, egyenes vonalban, mértani módon, tökéletesen illeszkedve egy derékszögű négyszöghöz, felülről lefelé és balról jobbra haladva, addig a kéziratlapon az írásnak a kézre valló vonalán túl is számos látható jelet nyújt a tekintetnek: az írás csatamezején papírra vetett törléseket, felismerhetetlen irkafirkákat, formátlan, oktalan vagy éppen jelentőségteljes jeleket, amelyeket nem tudunk értelmezni az írás végcélja szempontjából. A kézírás olyan szöveggel szolgál a szemnek, amelynek kis, összeillő vonásai és nyomai magánjellegűek, a kézirat vegykonyhájára jellemzőek. Az író lapját gyakran behálózó vizuális jel, amely – sem az értelem, sem a képzelet számára – nem azonosítható jeleket alkot, lehet rajz vagy vázlat, krocki, skicc.

Franz Kafka *Naplójának* egyik lapja megalkotásának apóriáját ábrázolja, egy olyan rajzzal térítve el a gondolatot, amely a lapon elfoglalt helye révén tiltakozik a szöveget körülhatároló térbeli korlátok ellen, az egész lap és maga a társadalmi rend ellen. Az *Akrobaták* rajza egy olyan vizuális teret nyit meg a lapon, amely túlhaladja és áthágja az írás linearitását. Az egyensúlyozó akrobata meghajolni látszik az írás vonala alatt, amely így mennyezetet, korlátot alkot, eközben az alak repülést idéző gesztusai a szöveg sorain túllépő szabadságvágyat fejeznek ki. A jobb oldalt az elnagyolt vonásokkal, arcukra korlátozva ábrázolt nézők foglalják el, vég nélküli ismétlődéseként az arcok formátlan-ságával jelzett butaságnak, és egy újabb, függőleges határvonalat képezve a

1 *L' aventure des écritures: La page*. Paris, BNF, 1999.

Jacqueline Sudaka-Bénazéraf

művész kibontakozásával szemben. Az író itt a kimondott szóról a láttatásra vált hirtelen, a szemet és a gondolkodást egyszerre célozva meg, de anélkül, hogy ábrázolni vagy illusztrálni akarná a képpel a leírtakat. A mondandó más-ként fejeződik ki itt, mint a szövegben. A rajz nem az írás tárgyát illusztrálja. „Mást” jelent.

Aber jeden Tag soll mindestens ein Zeile
 gegen mich gerichtet werden wie man die
 Fernrohre jetzt gegen den Kometen richtet. Und
 wenn ich dem einmal mit einem Satz ergehen
 würde hergeheft von einem Satz so wie ich
 z. B. letzte Winterschnee gewesen bin und wo
 ich so weit war dass ich mich nur noch grade
 lassen konnte und wo ich, wie üblich auf
 der letzten Stufe meiner Leiter stehen, die
 aber ruhig auf dem Boden stand und an
 der Wand über was für ein Boden, was für
 eine Wand! Und doch fiel jene Leiter nicht,
 so drückte sie mein Faiss an den Boden,
 so hoben sie meine Faiss an die Wand.



Az író keze az ihletet kereső művész metaforáját, az artistát rajzolva menekült,² elhagyva a folyóírás horizontalitását, a betű és az írás börtönét, hogy a lap üres részét telerajzolva elérje a szabadság terét. Irányt vált, bevezet egy ellentétes, függőleges mozgást. Az ellentétes, vízszintes mozgás teremti meg az írás és a rajz egységét. Írás közben a kéz balról jobbra halad, a

2 Jean Starobinski: *Portrait de l'artiste en saltimbanque*. Critique 1969. december

rajz készítése közben jobbról balra. Tehát az írás és a rajz ellentétes mozgásoknak rendelődnek alá: a horizontalitásnak illetve a vertikálisnak, a linearitásnak illetve a szóródásnak, a jobbra illetve a balra tartó mozgásnak. A rajzon a tintamennyiségnek és a tollvonásoknak az írást is jellemző ingadozó volta ellenére a betűket jellemző merevség eltűnik, felerősödik az, ami a betűket „indulattelivé”, „kifejezővé tette”. A kézirát W-jének plasztikus szépsége előkészíti az akrobata túlzottan megnyújtott felsőtestét és kikerekített karjait. Az F formája a „létrát” előlegezi. Az arcok vonásai úgyszólván leképezik a hirtelen jelentést hordozóan „elfolyó”, a gyorsírási jelekre emlékeztető azon betűk feltűnő jellegét, amelyek megszakítják az írás folyamatosságát (ahogyan az megfigyelhető az oxfordi Bodleian Libraryben található Kafka-kéziratokban). Mozgásiránya, átlói és árnyalatai által a rajz az írott lap ritmusát ismétli.



A rajz terének felosztása egy szélesebb jelentésmező elérésére irányul, a szöveg racionalitásának felbomlasztásával, megszabadulva a narrativitástól és az otthonosságtól. A szöveg és a rajz közötti vékony kötelék érdekes módon idézi meg azt a hatást, amit a kínai írás ideografikus jellege gyakorol az ugyan ezen oldalon található rajzra.

„Kontrasztok, ismétlődések jelzik e két térértelmezést. Ugyanez figyelhető meg Csu Vej *Sziklakert banánfával* című művében. A festő és költő Csu Vej a szikla és a költemény függőlegességének kettősségére játszik rá. Ugyanígy stílusbeli hasonlóságok fedezhetők fel bizonyos alakoknak és a banánleveleknek a vonalvezetése között.”³

3 Anne-Marie Christin: *Écriture*. Encyclopedia Universalis VIII., 1993.



Ez esetben a rajz akár egy egyszerre freudi és karkai hieroglifaírás szerepét is játszhatná, amely a tudattalan *más színterét* reprezentálja. Az olyan kéziratok, mint például Karkáé, az írás folyamatosságát megtörő jelburjánzás irányába terelik a szavakat. Ugyanezeket a kérdéseket veti fel Prousté, amely szintén rajzokat és különböző firkákat tartalmaz.⁴ Az egyik helyen a szöveget megszakítja a rajz, azután folytatódik, a másik rajz befedi a teleírt lapot, de a szöveget el lehet olvasni rajta keresztül (6., 14., 74. p.), egy másik rajz háttal van a szövegnek, így vagy a színéről olvassuk a lapot és megértjük a szöveget, vagy a visszájáról, hogy lássuk a rajzot, és van, amelyik rajz formátlan (76. p.). A különböző írka-firkák, eltérő formátumú és formájú írások az ábrázolhatóság háttérát fessegetik a lapon.

Már e két példa vizsgálata is felvet néhány kérdést. A teljességgel magánjellegű, az olvashatóság minden kötelmétől mentes kéziratlap átadja magát az önkényes, rögtönzött, minden látható céltól mentes jel vad rendszertelenségének, megszabadulva a nyomtatott szöveg tördelési képétől, amelynél a szinte katonás („acies”, [latinul csatasor]) linearitás stratégiai arculatot ölt. A fehérítő üresség mozgósító erővel kapcsolja össze az írás aktusa számára hozzáférhetetlen rejtett mélység láthatatlanságát és a láthatóságot.

4 Philippe Sollers – Alain Nave: *L'oeil de Proust, dessins d'écrivain*. Paris, Stock, 1999.

Ahogy az orvos számára az egész testet körülvevő bőr bizonyos tünetek alapján azt a látszatot keltheti, hogy csupán mélység nélküli felszín, miközben az egész test titkai felfedésének az eszköze valójában, akképpen az oldal is olyan áttetsző hordozó, amely a rajta lévő jelek révén azt a különös munkát leplezi le, amely az író az írás idején és azon túl hajtja.

Jobban fel kellene fedoznünk az értékét e jeleknek, amelyek sokfélék lehetnek, a teljesen formátlantól a rajzig, feltárni az írói gyakorlatban betöltött szerepüket. Van-e részük az elbeszélés keletkezésében, megszüntetik-e „az üres lap” nyomasztó hatását avval, hogy a tollat tartó kéznek lehetővé teszik a képzelet szakadatlan mozgásának követését, nyújtják-e az alkotó tudatlanja számára azt a szükséges szelepet, ahonnan az ihlet rendszerébe beáramolhat a kellő játékoság?

Ráadásul a lap felszínén a különféle jelek együttesének nem lehet célja az írható és olvasható közötti azon elveszett egység helyreállítása, amelyet az ideogramma és a hieroglifa őriz. Ezt a kérdést veti fel Mallarmé az írói alany gyakorlatával kapcsolatban a *Kockadobás*ban, arra készítve, hogy a lapot mint látható elemekből álló tárgyat a látvány egyidejűségének és a beszéd egymásutánosságának kölcsönhatásaként, a lapnak a vizuális egységhez kötött egységeként, a fekete és a fehér eloszlási hatékonyságaként fogjuk fel.

Írás közben, átadva magát a racionális gondolkodásnak, az író a figuratív és nonfiguratív jelek által ennek a láthatóságnak nyit utat, felvetve a kérdést, hogy a lap mint hordozó-felszín felfogható-e az egyiptomi tekercecsekhez és a kínai ideogrammákhoz hasonlóan összetartozó és koherens egységként, amelyen az üresség teszi lehetővé a jelek felbukkanását és az összes jel kölcsönhatását és amely, nemcsak értelmet és jelentést ad az oldalknak, hanem az írónak is teremtő mintával szolgál, köldökszínórral az ihlethez egy olyan folyamatos, vég nélküli megújulásban, amely segít megszabadulni az „üres lap” nyomasztó hatásától.

Ha mellékes is, mégsem tekinthető az író rajza egyfajta másodlagos jelentőségű írásnak. Ellenkezőleg: az írás résztvevője. A szöveget és a kéz egyenes vonalát megszakítva kérdőre vonja az oldalt, felfüggeszti a diszkurzív gondolkodást, egy csapásra fejezi ki az indulatokat, az érzelmeket. A szöveghez képest a rajz az oldalon ahhoz hasonló viszonyt teremt, mint amilyen a festmény és a hordozójára írott kínai kalligráfia között van: kölcsönösen kiegészítik egymást, egyként mozgósítva a művész ihletét, érzelmeit és gondolkodását.

Az elmúlt években a kéziratokról és az írók (Malraux, Valéry, Proust és mások) rajzairól megjelent publikációkról sajnos elmondható, hogy szellemükben inkább a *katalogizálásra*, mint a rajzok és az *íráshoz való viszonyuk szemiotikai* tanulmányozására irányulnak. Az írói rajz kihívást intéz a betűíráshoz, amely a mondandót a képről és önnön látványáról lemondva fejezi ki. A rajz alapja annak a látványnak és térnek az öröme, amelyeknek a részei a hordozó és a nyomok.

A hieroglifa és az ideogramma gondolatához való visszatérés kapcsán talán érdemes lenne megvizsgálni az olyan huszadik századi francia (Matisse) és német (Klee) művészek és elődeik (da Vinci, Poussain, Lorrain, de Cozens) rajza- it, akik anélkül, hogy kerülték volna a rajzolást, nem kevésbé alkalmazták a „formátlant”, képzeletbeli jeleket, amelyekben az absztrakcióra mindig hajlamos szem „motívumokat” vél felfedezni, noha azok a művész keze alól azonosíthatatlan jelekként, krikzkrakszokként, firkákként kerültek ki, amelyek célja nem a

Jacqueline Sudaka-Bénazéraf

való felismertetése, hanem annak „láttatása”. Nem az absztrakt tekintetnek kell ezeket felismernie, ehelyett a szem számára anyagi nyomokként, a festő látásának, kezének, legbensőbb érzelmeinek, álmodó képességének, ceruzájának vagy tollának, a papírnak és ürességének tevékeny és hatékony találkozásaként kell megjelenniük. Annál is inkább megilleti őket helyük a lap üres részén, mivel strukturálják e teret, ritmust visznek bele, elosztják a fényt.

„Az emberek többsége – írja Paul Valéry – sokkal gyakrabban lát az eszével, mint a szemével. Színfoltok helyett fogalmakkal találkoznak. Egy üvegcsilloggal áttört fehér kocka a magasban számukra azonnal egy ház lesz: a Ház. Összetett eszme, elvont minőségekből... Inkább szótárunk, mint retinájuk alapján áll észlelésük, a tárgyakat oly rosszul közelítik meg, a látásuknak örömeit és kínját oly bizonytalanul ismerik, hogy kitalálták maguknak a szép tájakat. A többit pedig figyelmen kívül hagyják.”

Pédául Matisse *Háttal álló női aktja*⁵: függönyre rajzolt kalligrafikus jelek, amelyek a betűknek szánt lap formájában azt a felületet képezik, amelyről elszakad a hátulnézetben ábrázolt női test. A csípő, a jobb fenék és a bal kéz anatómiai torzításai legalább annyira csökkentik a természetességet, mint a néhány vonalból felépített test (két összetartó vonal elég a nyakhoz és a hajhoz, amelynek vonala egységbe olvad a függöny alfabetikus jeleivel és a kalligrafikus írásjelekkel).

Matisse így fogalmaz:

30

„Nem mondanám, hogy az ablakon át nézve egy fát, azt másolom. Nem nehéz lerajzolni egy fát, amit látok... Miután azonosultam vele, teremtenem kell egy fához hasonlító tárgyat. A fa jelét. És nem a más művészeknél létezett fa jelét... például azoknál a festőknél, akik azt tanították, hogy a lombozatot 33-asok rajzolásával kell elkészíteni. Mások is kitalálták saját jelüket. Egyszerűen szólva, ők a valóságban kétezer levelet ötvennel ábrázoltak, ám ahogyan a levél jelét megsokszorozták, az megsokszorozta a néző számára is a leveleket, aki így aztán kétezret lát belőlük... Olyan jeleket kell találnom, amelyek invencióim jellegéhez kapcsolódnak. Ezek így új, kifejező jelek lesznek, amelyek a közös nyelv részévé válnak, ha az, amit általuk mondok, másoknak is fontos. A művész jelentősége azon mérhető, hogy mennyi új jellel gazdagította művészetének kifejezőképességét.”⁶

Ez a vázlatos tanulmány kénytelen volt a vizsgálódást a művek egy kis csoportjára korlátozni és ezeket ideiglenesen javasolt szempontok szerint elemezni, az elméleti következtetések levonásának a Paris VII egyetemen működő *Centre d'Étude de l'écriture* (Íráskutató Központ) kutatási iránya szabta meg a kereteit. Remélem, kialakul egy érdeklődő csapat, amely megszervez majd egy kiállítást a kéziratlapról és a művészrajzokról. „Lényegileg az írás és a rajzolás megegyezik” – írta Paul Klee. Kutatásunknak ez lehet a kiindulópontja.

Bene Adrián fordítása

5 *Le Maroc de Matisse*. Paris, Gallimard, 1999, 96.

6 Henri Matisse: *Écrits et propos sur l'art*. Paris, Hermann, 1972, coll. Savoir, 171.