

# Teksto ir vaizdo flirtas dailėje (filosofinė interpretacija)

AGNIEŠKA JUZEFOVIČ

Vilniaus Gedimino technikos universitetas, Filosofijos ir politologijos katedra, Saulėtekio al. 11, LT-10233

El. paštas: filosofija@hi.vgtu.lt

---

Straipsnyje nagrinėjama vizualumo problematika, sulaukusi išskirtinio XX a. kultūros tyrėjų, filosofų ir pačių dailininkų dėmesio. Remiantis analitiniu, hermeneutiniu ir fenomenologiniu metodais analizuojama vaizdo ir žodžio santykio problematika. Pagrindinis dėmesys sutelkiamas ties tokiais dailės kūriniais, kurie stilistiškai beveik artėja prie fotorealizmo, – tyrimo objektu pasirinkti vieno originaliausių ir filosofiškausių XX a. dailininkų belgų siurrealistu René Magritte'o darbai, kuriuose (siur)realistiškai savitai ir naujoviškai traktuojamas teksto ir žodžio santykis. Gvildendami šią problematiką, pasitelksime prancūzų filosofo Michelio Foucault ir rusų filosofo Valerijaus Podorogos tyrinėjimus, kuriuose gilinamasi į Magritte'o dailės ir joje glūdinčių filosofinių minčių subtilybes, nagrinėjamos abipusės sąsajos tarp teksto ir vaizdo.

**Raktažodžiai:** vaizduojamoji dailė, vizualumas, atvaizdas, pavadinimas

---

## ĮVADAS

René Magritte'o kūryba yra kupina netikėtų sprendimų, suteikiančių jo kūriniams patrauklumo bei paslaptingumo. Magritte'as vadinamas vienu filosofiškausių XX a. dailininkų, o jo kūriniai sudomino tokius filosofus kaip M. Foucault ir V. Podoroga. Kodėl šio dailininko kūriniai traukia filosofus? Kaip nūdienos filosofai „perskaito“ jo paveikslus? Ką šie atvaizdai jums gali papasakoti? Ieškant atsakymų į šiuos klausimus straipsnyje bandoma perprasti intriguojantį teksto ir vaizdo flirtą, parodoma, koks sudėtingas ir daugialypis gali būti atvaizdo ir jo įvardijimo santykis. „Įvardijimas reiškia įtraukimą į kalbinę tikslų ir prasmių visumą, kurią naujas vardas kaskart išjudina versdamas perkelti egzistencines ribas“ (Kačerauskas 2008: 9). Taigi pažvelkime, kaip įvardijimas ir pavadinimas Magritte'ui padeda praplėsti plastinės kalbos ribas. Netikėti Magritte'o kūrybos sprendimai puikiai atspindi pagrindinę XX a. dailės tendenciją. Dažnas XX a. dailininkas siekė nustebinti, netgi šokiruoti žiūrovą, kelti įtampą, priversti susitelkti ties vienu ar kitu kūriniumi ir taip lengvai jo nepamiršti. Magritte'as suprato, kad vienas iš vizualinės išraiškos būdų, padedančių sukurti tokią įtampą, yra neatitikimas tarp to, ką žiūrovas *tikisi* pamatyti, ir to, ką jis *pamato*. Šio menininko paveiksluose meistriškai žaidžiama įvairiomis neatitikimo formomis. Labiausiai Magritte'ą intrigavo neatitikimas tarp žodžio ir vaizdo, kuris šio straipsnio kontekste yra ypač vertas dėmesio.

## FILOSOFINIS ŽVILGSNIS Į MAGRITTE'O DAILĘ: „TAI NE PYPKĖ“

Teksto ir vaizdo santykiu išsiskiria Magritte'o paveikslų serija pavadinimu „Tai ne pypkė“, kurioje dailininkas atvaizdavo pypkę ir užrašą, tarsi neigiantį atvaizduotą objektą. Šie paveikslai trikdo ir atrodo paradoksaliūs, nes išūliai dekonstruoja įprastą žmogaus mąstyseną. Įpratome matyti tekstus ir užrašus, kurie atitinka ir pratęsia vieni kitus. Magritte'o drobėje nutapytas visiems gerai pažįstamas daiktas ir greta jo užrašas, paneigiantis šį daiktą. Tačiau ar šiose drobėse tekstas ir vaizdas iš tikrųjų vienas kitam prieštarauja? Juk daikto atvaizdas nėra tapatus pačiam

daiktui. Tad gal šis užrašas tik patvirtina, kad drobėje esanti spalvų ir linijų visuma iš tiesų nėra pypkė? Tokie klausimai verčia susimąstyti apie atvaizdo būties būdą ir santykį su tikrove.

Dailės kūriniai neretai būna glaudžiai susiję ne tik su vizualiais (plastiniais), bet ir su kalbiniais ženklais. Pirmieji vadinami vaizdais, o antrieji – tekstais. Kai kurie dailės kūriniai išsiskiria intriguojančiais, sudėtingais ir daugiasluoksniais teksto ir vaizdo santykiais, patraukiančiais tiek menininkų, tiek menotyrininkų, tiek filosofų dėmesį. Belgų dailininką R. Magritte'ą ir prancūzų filosofą M. Foucault suartino būtent susidomėjimas teksto ir vaizdo santykiais. Jiedu aktyviai susirašinėjo, nemažai tarpusavyje diskutavo ir kartu nagrinėjo subtilius žodžio ir vaizdo, daikto ir jo atvaizdo santykius. Paminėtina, kad Foucault ir Magritte'as nuoširdžiai domėjosi vienas kito kūryba. Yra žinoma, kad Magritte'as skaitė prancūzų filosofo tekstus, taip pat ir jo veikalą *Les Mots et les Choses (Žodžiai ir daiktai)*. Kuo gi šio filosofo tekstai galėtų būti patrauklūs dailininkui? Ieškodamas atsakymo į šį klausimą V. Podoroga grindžia prielaidą, kad dailininką patraukė filosofo prieiga: šiame veikale Foucault nieko nekomentuoja ir neinterpretuoja, tiesiog bando nuoširdžiai ir neutraliai aprašyti dailės kūrinių fenomeną (Podoroga 1999: 101). Foucault irgi domėjosi bičiulio darbais, tyrinėjo jo paveikslus, ypač seriją „Tai ne pypkė“, kuri jį paskatino parašyti Magritte'o kūrybos analizei skirtą esė tokiu pat pavadinimu. Pabandykime pasvarstyti, kuo gi skiriasi jų prieiga prie pypkės ir kas gali prie jos labiau priartinti – dailininko atvaizdai ar filosofo žodžiai?

Magritte'o sukurta serija aliejinių paveikslų ir piešinių su pypkės atvaizdu puikiai tinka žodžio ir vaizdo santykio analizei. Šiuose kūriniuose susiduria du skirtingi diskursai – pypkės atvaizdas ir užrašas. Žiūrovo dėmesį patraukia santykis tarp pavaizduoto objekto ir jo įvardijimo: vaizdas (kuris *atstovauja* tikrajam daiktui) ir pavadinimas (kuris jį *įvardija*) šiame darbe vienas kitam prieštarauja. Būtent šis prieštaravimas atrodo įdomiausias, nes pats pypkės atvaizdas atrodo aiškus ir banalus, tarytum iliustracija iš mokyklinio vadovėlio. Žiūrovą sutrikdo žodžiai „Tai ne pypkė“, kurie akiplėšiškai prieštarauja lengvai atpažįstamam pypkės atvaizdai.

Bandant suvokti šį prieštaravimą kyla mintis, kad galbūt šis užrašas anaipol neprieštarauja vaizdai. Atvirkščiai – gal kaip tik jį patvirtina... Būtent tokią, atrodytą, paradoksalią, tačiau iš esmės gana nuoseklią mintį grindžia Foucault, kuris kelia sau retorinį klausimą: „Ar galima tvirtinti, kad drobėje pavaizduotos linijos ir spalvinės dėmės iš tikrųjų yra pypkė?“ (Фукo 1999: 16).

Ši problema ragina pamąstyti apie atvaizdo būties būdą. Žinome, kad atvaizdas nėra tapatus savo prototipui. Tačiau kuo gi atvaizdo būtis skiriasi nuo atvaizduojamo daikto būties? Atvaizdo ir prototipo skirtumą suvokė Maurice'as Merleau-Ponty, teigdamas, kad atvaizdas „nėra silpnesnė kopija, optinė apgaulė ar kitas *daiktas*“. Jis pastebi, kad „gyvūnai, nutapyti Lascaux grotų sienose, ten esti visai ne ta prasme, kokia esti plyšiai ar kalkakmenio išsipūtimai“ (Merleau-Ponty 2005: 50). Lygiai taip pat ir pypkės Magritte'o drobėje neegzistuoja tokiu pavidalu, koku ten esama dažų. Tad iškyla retorinis klausimas: argi dailininkas, pareikšdamas, kad nutapytas atvaizdas nėra pypkė, yra neteisus? Juk užrašas „Tai ne pypkė“ yra nukreiptas į tikrovės *atvaizdą*, o pati tikrovė ir jos atvaizdas nėra tapatūs. Tai reiškia, kad galima teigti, jog pypkės atvaizdas iš tiesų „yra ne pypkė“.

Tikrosios pypkės negalime skaidyti į pavadinimą, kuris ją apibūdina, ir piešinį, kuris ją atvaizduoja. Tačiau drobėje figūruoja tik pypkės atvaizdas, kuris, nepaisant viso panašumo, niekuomet nepakeis savo prototipo. Todėl dailininkai ir filosofai gali teigti, kad „tai ne pypkė“ arba „niekur nėra pypkės“. Gilindamasis į Magritte'o ir Foucault iškeltą problemą, rusų filosofas Podoroga reziuumuoja: „Tikroji pypkė, kaip rūkymo įrankis, yra *dar* neįvardyta, o įvardytas atvaizdas *jau* nėra pypkė“ (Подорога 1999: 112).

Tuomet ar galima pypkės vardu vadinti stipriai stilizuotą, beveik neatpažįstamą pypkės atvaizdą? Būtent taip pasielgė Magritte'as, drobėje, pavadintoje „Pypkė“, nutapęs du pusiau

abstrakčius objektus, viename iš kurių galima atpažinti pypkės bareljefo atvaizdą. Galbūt šiuo darbu Magritte'as tiesiog šaiposi iš žiūrovų? Gal pusiau abstraktus pypkės atvaizdas yra vienas iš dar neišreikštų „žodžių nešėjų“? Kiekvienas objektas turi savo pavadinimą, o suvokimas yra neatsiejamas nuo vardų, todėl visus objektus, patekusius į suvokimo lauką, žmogus *įvardija*. Turėdamas tai omenyje Podoroga teigia, kad „visą drobės plotmę sudaro tik vardai“ (Подорога 1999: 111).

Tačiau grįžkime prie kūrinio, kuriame pavaizduota įprasta pypkė ir ją *neigiantis* užrašas. Galėtume savęs paklausti: kaip pasikeistų šis kūrinys, jeigu jame koliažo technika būtų pritvirtinta tikroji pypkė? Ar vis dar galima būtų šalia jos parašyti: „Tai ne pypkė“? Norint atsakyti į šį klausimą reiktų išsiaiškinti, ar dažais aptaškyta ir prikalta prie paveiklo pypkė tebėra savimi, ar virsta meno kūrinio elementu. Akivaizdu, kad tokiu atveju pypkė, kaip rūkymo įrankis, praranda savo tikrąją funkciją. Galbūt ji netenka ir savo pavadinimo? Tuomet galėtume sakyti, kad netgi tikroji pypkė, panaudota meno kūriniiui, tampa kažkuo kitu, galbūt pypkės atvaizdu. Tokiu atveju šalia jos irgi drąsiai galima pakabinti užrašą, jog „Tai ne pypkė“. Tokia pypkė įgautų statusą, analogišką toms pypkėms, kurias savo paveikluose tapė Magritte'as. Kitaip tariant – į koliažą įtvirtinta pypkė taptų dalimi dailės kūrinio, kuris fenomenologinėje estetikoje visų pirma suvokiamas kaip estetinį patyrimą kelianti „užfiksuota intencionali būtis materialiomis formomis“ (Monginaitė 2006: 98).

Čia galima paminėti Podorogos pastebėjimą, kad Magritte'ą domino tiktai objektai, o ne patys daiktai (Подорога 1999: 113). Taigi ir pypkė, apie kurią kalba šis dailininkas, yra vaizduotės objektas, meno kūrinio dalis ar dar kas nors, tik ne tas daiktas, koku įpratome pypkę laikyti kasdieniame gyvenime.

## DVI PYPKĖS IR TRYS KĖDĖS, ARBA ŽODŽIO IR VAIZDO SANTYKIS KONCEPTUALIOJE DAILĖJE

Jau išsiaiškinome, kad serija „Tai ne pypkė“ Magritte'as demonstruoja realios pypkės ir jos plastinio atvaizdo netapatumą. Pratešdamas šią seriją jis sukūrė kelias sudėtingesnes versijas, kuriomis bandė giliau užčiuopti priešpriešą tarp to, kas parašyta, ir to, kas nutapyta. Toks bandymas regimas drobėje „Dvi paslaptys“, kurioje matome netgi dvi pypkes, susijusias tiek tarpusavyje, tiek su užrašu „Tai ne pypkė“. Šiame paveiksle Foucault įžvelgia paveiklo su pypke refleksiją (Фуко 1999: 10–14): šio kūrinio dešiniajame apatiniame kampe nutapytas molbertas su pypke primena pirmąjį paveikslą. Molbertas yra panašus į užbaigtą kūrinį, kuris kreipiasi į žiūrovą su savo pranešimu, tačiau greta pypkės, užrašo ir molberto, kuriame jiedu pavaizduoti, drobėje yra dar kita pypkė, gerokai didesnė už visą molbertą. Ši pypkė visiškai netikėtai pakibo ore, atsirado tarytum Heideggerio įvykis (*Ereignis*), kuris tiesiog „įvyksta“ ir negali būti apibrėžtas atsakant į klausimą: „kas tai yra?“ (Heidegger 2002: 24).

Abi pypkės yra pateiktos skirtingai: pirmąją apriboja molberto rėmai, o antroji laisvai plūduriuoja neapibrėžtoje erdvėje. Žiūrovo dėmesį patraukia dar vienas drobėje pavaizduotas objektas – grindys. Jos sukelia patvarumo ir stabilumo įspūdį. Tačiau molbertas, kuris į jas remiasi tik trimis plonomis kojų tėmis, tokio įspūdžio nesukelia ir atrodo tarsi galėtų pargriūti kiekvieną akimirką. Todėl viskas, kas nutapyta ant molberto, atrodo nepatikima ir nepatvaru. Molbertas primena mokyklinę lentą, todėl kyla įspūdis, kad netrukus bus nutrintas užrašas, kuris taip įžūliai prieštarauja vaizdui, arba vaizdas, kuris visiškai nedera prie užrašo.

Šalia šios „mokyklinės lentos“ Foucault siūlo įsivaizduoti stovintį mokytoją, kuris tarytum pratęstų lentoje užrašytą tekstą ir tartų: „tai ne pypkė, bet jos piešinys“. Tačiau postmodernus pasaulis atsisako vienareikšmių apibrėžimų. Todėl ir įsivaizduojamoje klasėje virš lentos bei reikšmės aiškinančio mokytojo galvos pakimba antroji pypkė, o mokiniai juokiasi ir šaukia: „tai pypkė“, „tai pypkė“. Vis dėlto mokytojas, kuris ir toliau beviltiškai kartotų: „ir vis

dėlto tai nėra pypkė“, pasak filosofo, būtų teisuus – nei jo paties nupieštas, nei drobės viršuje pavaizduotas atvaizdas nėra pypkė (Фыко 1999: 10–14). Abiejų pyпкиų atvaizdai ir tekstas gali susitikti tik diskurse. Tikrovėje jie neturi sąlyčio taškų.

Tiek Magritte'o dailė, tiek Foucault interpretacija yra konceptualios. Kūrybos tikslas čia nėra atvaizdo neigimas, veikiau jo statusas. Kūrinyje „Dvi paslaptys“ dailininkas svarsto meno kūrinio statuso problemą. Šios idėjos sklaidą regime vieno žinomiausių konceptualios dailės atstovų Josepho Kosutho kūrinyje „Viena ir trys kėdės“: darbą sudaro tikra kėdė, kėdės nuotrauka ir greta iškabintas išdidintas kėdės enciklopedinis aprašymas, savotiška, kūrinio instrukcija. Dėl šio veikalo kyla daugybė klausimų. Koks yra „tikros“ kėdės, jos nuotraukos ir aprašymo statusas? Kuo jie tarpusavyje skiriasi ir kas juos sieja? Ir apskritai – kuri kėdė yra „tikra“? Kosutho darbas verčia permąstyti santykį tarp daikto, jo atvaizdo ir įvardijimo, išryškina problemišką santykį tarp objekto bei jo atvaizdo ir įvardijimo.

Demonstruodamas tikrą kėdę greta jos nuotraukos ir enciklopedinio aprašymo menininkas iškėlė klausimą, kas yra tikriau – daiktas ar jo aprašymas? Visi trys kėdės pavidalai turi kažką bendra. Čia pacituosime L. Wittgensteiną, kurio idėjos padarė didelę įtaką Kosuthui: „Vaizde ir atvaizduojamajame turi būti kažkas tapatu, kad vienas apskritai galėtų būti kito vaizdu“ (Wittgensteinas 1995: 49). Vis dėlto – kuris yra tikresnis ir pirmesnis? Wittgensteinas teigė, kad kiekvienas vaizdas kartu yra loginis vaizdas, nors ne kiekvienas yra erdvinis. Būtent loginiam vaizdui jis priskirdavo galimybę atvaizduoti pasaulį (ten pat: 50).

Kosutho kūryboje įvardijimas – enciklopedinis kėdės aprašymas – yra pats tikriausias, nes tik jo dėka kėdė tampa kėde. Kiekvienoje parodoje šis dailininkas savajam kūriniumi naudojo kitokią kėdę ir kitos kėdės nuotrauką. Taip jis bandė parodyti, kad svarbi yra meno kūrinio koncepcija, o ne jo sudėtinės dalys. Vietoj kėdės kartais jis naudodavo stalą ir kūrinį atitinkamai pavadindavo „Vienas ir trys stalai“. Šis menininkas savo kūrinio atramos tašku laikė kalbą, o pačius meno kūrinius vadino „analitiniais prielinksniais“ (Kosuth 2000: 165). Savo teoriniuose tekstuose jis grindė mintį, kad menas skleidžiasi sąvokų ir idėjų plotmėje, kad pats menas yra meno apibrėžimas. Taip žodis ir atvaizdas tampa tautologiški, o be savo konteksto meno kūrinys yra bereikšmis.

## NEBYLIOJI ŽODŽIŲ-DAIKTŲ IR DAIKTŲ-ŽODŽIŲ KALBA

Jau minėjome, kad Magritte'as ieško *netikėtų sprendimų*, kuriais galima sukelti žiūrovo įtampą. Siekdamas šio tikslo jis vartoja skirtingas išraiškos priemones – kartais jis sukelia prieštarą tarp žodžio ir vaizdo, o kartais – neatitikimą tarp to, ką žiūrovas *tikėtusi pamatyti*, ir to, ką jis *pamato*. Todėl jis linkęs vaizduoti daiktus jiems neįprastose vietose, pvz., narvelyje vietoj paukščių jis staiga nutapo didelius kiaušinius. Tokioje drobėje vaizdo ir žodžio priešara neiškyla, nes užrašytų žodžių čia visai nebėra. Tačiau įtampą palaiko neatitikimas tarp to, ką žmogus tikėjosi pamatyti, ir to, ką jis mato. Magritte'as taip pat mėgsta ieškoti dvigubo panašumo taikydamas analogijas: antai drobėje „Gaisras“ medis yra panašus į lapą, drobėje „Gundytojas“ laivas tampa panašus į vandenį ir t. t. Taip dailininkas pasipriešina tradicinei dailės interpretacijai, išryškina amžiną nesutarimą tarp tikrovės ir iliuzijos bei rodo, kad pavadinimas, kuris suteiktas daiktui ir jį reprezentuoja, anaipol nėra tapatus pačiam daiktui. Magritte'o dailė patvirtina Wittgensteino tezę, kad kūrinio pavadinimas visada lieka reliatyvus ir sąlygiškas (Подорога 1999: 125). Santykiai tarp vaizdo ir jį nusakančio pavadinimo gali nuolat kisti, todėl kūrinio pavadinimas gali užimti atvaizdo vietą. Objektas ir jo vardas pakeičia vienas kitą.

Magritte'o serija su pypkėmis apverčia tradicinius vaizdo ir kalbos santykius, nes žodžiai, kurie yra *užrašyti* šalia pypkės, patys yra *nupiešti*. Taip žodžiai šiuose paveiksluose įsibrauna į vaizdų pasaulį ir patys virsta vaizdais, todėl jie veikiau pratęsia pranešimą, negu jį iliustruoja

ar papildo. Toks plastinis teksto pobūdis dar ryškesnis yra Magritte'o darbe „Diskurso menas“, kuriame menininkas ieško naujo daiktų ir žodžių santykio, skverbiasi prie tų kalbos ir daiktų savybių, kurios kasdienėje kalboje lieka nepastebėtos. Šiame kūrinyje monumentalūs žodžiai-daiktai savo dydžiu bei svoriu visiškai prislegia žmonių figūras. Akmeninė žodžių-daiktų siena yra sustatyta iš didžiulių, netvarkingai vienas ant kito uždėtų akmenų, kurie susidėlioja į raides REVE. Prancūzų kalboje šis žodis reiškia *sapnas*. Analizuodamas šį kūrinių Foucault pastebi, kad prieš raidę R galima įžiūrėti raidę T arba C. Taip šioje drobėje galime įskaityti dar du žodžius: TREVE (*paliaubos*) arba CREVE (*žuvimas*). Susidaro įspūdis tarsi šie žodžiai turi galios valdyti masyvius, chaotiškus daiktus-akmenis (Фыко 1999: 46). Sapno simbolis šiame kūrinyje veikiausiai atsirado neatsitiktinai – juk būtent sapne žmonės atsiveria pasąmonės srautui ir įsileidžia į pasąmonę kito pasaulio žodžius. Taigi Magritte'o paveiksle „Diskurso menas“ viešpatauja daiktai. Netgi žodžiai čia sukrečia savo daiktišku, materialiu pagrindu, nes nutapyti taip, tarsi būtų sukonstruoti iš akmeninių plytų.

Savitu žodžio ir teksto santykiu išsiskiria Magritte'o paveikslas „Sapnų raktas“, kuriame atskiruose rėmeliuose pavaizduoti šeši skirtingi objektai, o greta kiekvieno atvaizdo užrašytas su juo nieko bendra neturintis pavadinimas: greta kiaušinio užrašyta „Akacija“ (pranc. *l'Acacia*), juodos skrybėlės – „Sniegas“ (pranc. *la Neige*), stiklinės – „Audra“ (pranc. *l'Orage*), batelio – „Mėnulis“ (pranc. *la Lune*), degančios žvakės – „Lubos“ (pranc. *le Plafond*), plaktuko – „Dykuma“ (pranc. *le Desert*). Skirtingai negu serijoje su pypke, šie užrašai neneigia atvaizdų, tačiau ryšys tarp atvaizdų ir užrašų lieka dar neaiškesnis. Žvelgdami į šį paveikslą regime, kad „žodžiai nėra tapatūs daiktams, kuriuos jie įvardija, o paveikslas nėra tikrovės imitacija“ (Merleau-Ponty 1993: 67–68).

Toks santykis su atvaizduotu daiktu mums yra netikėtas. Tradiciškai įpratome daiktų atvaizdus vadinti jų prototipų vardais, todėl sakome, kad paveiksle pavaizduotas žmogus, namas, gėlė ar batai. Toks atvaizdų įvardijimas atrodo savaimė suprantamas. Nutapęs kažkokį daiktą ir šalia parašęs jį paneigiantį užrašą, Magritte'as sąmoningai provokuoja žiūrovą ir verčia gretinti atvaizduotą daiktą su jo pavadinimu. Koks yra jų santykis?

Šioje drobėje apskritai neįmanoma suprasti, kas sieja daiktų atvaizdus ir šalia jų esančius užrašus, todėl drobę „Sapnų raktas“ interpretuoti yra dar sunkiau. Analizuodami kūrinių su pypke galime pasielgti kaip Foucault: iškelti prielaidą, kad tekstu dailininkas rodo, jog pypkės atvaizdas nėra pypkė. Tačiau „Sapnų raktas“ visai nieko nepaaiškina. Galbūt tai buvo tiesiog dailininko savitikslis žaidimas su atvaizdais ir žodžiais arba bandymas pasišaipyti iš žiūrovo, kuris meno kūrinyje žūtbūt bando įskaityti prasmę, bando jame užčiuopti loginį ryšį.

Magritte'o drobėje „Uždraustas skaitinys“ nutapytas parketas, o ant jo nupieštas žodis „Sirena“ (pranc. *Sirene*). Visos raidės yra tvarkingai išrikiuotos ant grindų, tačiau vietoje raidės „i“ netikėtai iškyla didžiulis pirštas, besitęsiantis link rutulio, atliekančio raidės „i“ taško funkciją. Tekstas ir daiktas, į kurį tarytum pretenduoja piršto atvaizdas, šiame paveiksle nesudaro vienos figūros, bet lieka tarsi visiškai skirtinguose pasauliuose. Pirštas, kuris iškilo tikrosios „i“ raidės vietoje ir, kaip galime numanyti, šią raidę uždengia, sunkiai dera prie kitų raidžių, kurios ir toliau lieka tiesiog raidėmis.

Savitas žodžių ir daiktų derinys Magritte'o drobėje „Žmogus, einantis horizonto link“: čia pavaizduotas žmogaus siluetas bei penkios beformės spalvotos dėmės, paženklintos įvairiais žodžiais – „ginklas“, „kėdė“, „arklys“, „debesis“ ir „horizontas“. Pačios dėmės yra abstrakčios, jų formos visiškai neprimena daiktų, kuriuos tarsi turėtų atvaizduoti. Magritte'as jungia ženklus ir erdvines figūras, tačiau nesiekia kurti naujų formų. Šioje drobėje žodžiai neturi tiesioginio ryšio su kitais pavaizduotais elementais, jie neužima laisvos vietos ir neužpildo tuštumos. Debesys čia primena akmenis ar kitą erdvėje besitęsiančią tankią substanciją. Foucault teigia,

kad šie abstraktūs objektai – „žodžių nešėjai“ (*porte-mots*) – yra tikroviškesni ir tankesni negu patys daiktai (Фыко 1999: 50). Tokie vos gimę objektai tik pradeda formuotis, todėl drobėje matome neaiškias figūras, kurios turėtų simbolizuoti horizontą, arklį ir ginklą. Šie pirmąsčiai objektai dar neturi nei „veido“, nei apibrėžtos tapatybės ar vardo, todėl jie suteikia sau tokį vardą, kokio nori (ten pat: 49).

„Žodžių nešėjai“, apie kuriuos kalba Foucault, yra artimi „prosakmei“, kurią Heideggeris įvardija kaip gyvą, dar neartikuliuotą ir neįvardytą kalbą, nusakančią tokius esminius žodžius, kaip *Logos* arba *Dao* (Heideggeris 1992: 339). Tokius žodžius labai sunku suprasti, nes juose visuomet yra kažko neapčiuopiamo. Prosakmę, neištartus žodžius galima įžiūrėti poetinėje kalboje, kuri siejama su romumu, tuo, kas numanoma, ir priešpriešinti objektiniam, pragmatiškam, kompiuteriniam mąstymui, moksliniam žargonui (Heidegger 1966: 46).

Heideggeris grindžia mintį, kad kelias į kalbą veda per Sakmę (vok. *Sage*). Sakmė yra esminė kalbos visuma, tarytum paslaptingas „Tylos srautas“ (Хайдеггер 1993: 267). Kelias ir Sakmė čia tampa kone tapatūs: Sakmė yra Kelias (Dao) ir, atvirkščiai, Kelias yra Sakmė. Tokia Sakmė simbolizuoja Buvimo prasmę (*Sinn des Seins*), todėl, žvelgiant pro Heideggerio idėjų prizmę, Magritte'o „Žmogus, einantis link horizonto“ tarytum skverbiasi į buvimo prasmę, o jį lydi dar nesusiformavę „žodžiai nešėjai“, arba prosakmė. Tokioje erdvėje įsivyrąja daugiaprasmiškumas ir neapibrėžtumas, todėl spalvotos dėmės gali tapti ginklo, kėdės, debesies, arklio ar kito daikto horizontu. Magritte'as juos gali pavadinti bet kaip.

Taigi Magritte'o „kelias link horizonto“ tampa keliu Dao takais arba tuo, ką Heideggeris vadina ėjimu medkirčių takais (*Holzwege*), kurie veda į nežinomą, iš anksto nenusipėjamą vietą. Tokiu sunkiai praeinamu miško takeliu ar apsnigtu lauku judama itin lėtai, nes, norint žengti žingsnį, reikia šalinti takelyje esančias kliūtis. Heideggeris pabrėžia, kad einantysis privalo pravalyti kelią, jį paruošti: „pirmąsyk nutęsti kelią ties... ir sykiu būti tuo keliu“ (ten pat: 269).

Nei Heideggerio filosofijoje, nei Magritte'o paveiksluose *Kelias* neegzistuoja kaip duotybė, bet kiekvieną akimirką įvyksta tuomet, kai juo einama. Kita vertus, tai yra mąstymo kelias, kuris kažkur veda, tačiau tas neapibrėžtas „kažkas“ niekuomet nėra galutinis tikslas – veikiau nuolatinis procesas. Nutylėjimai ir žodžių žaismas rodo žodžio kontekstualumą ir ribotumą, verčia galvoti, kad žmogaus kalba skleidžiasi netiesiogiai, per užuominas. Nagrinėdamas netiesioginę kalbą Merleau-Ponty teigia, kad „ženklų nebuvimas taip pat gali būti ženklų, <...> o tikroji kalba yra tyla“ (Merleau-Ponty 1964: 44). Debesys, kurie Magritte'o drobėje atlieka „žodžių nešėjų“ funkciją, neturi konkrečios suformuotos formos ir tarytum Cezanne'o spalvos „bando užčiuopti ir perteikti daiktų tvarkos gimimo mįslę“ (Merleau-Ponty 1993: 64). Cezanne'as ir Magritte'as suprato, kad tikrovė yra pirmesnė už savo atvaizdą ar refleksiją, kurie negali išsi-versti be pavadinimų. Tokia prieiga sąlygoja šių dailininkų kūrinių autentiškumą ir įtaigumą.

## TEKSTO IR VAIZDO SANTYKIŲ VARIACIJOS: HIERARCHIJA VERSUS LYGIAVERTIŠKUMAS

Pažvelkime į teksto bei vaizdo santykius hierarchijos / lygiavertiškumo aspektu. Tradicinėje Vakarų dailėje, ypač nuo Renesanso laikų, vaizdinės (plastinės) ir naratyvinės (lingvistinės) reprezentacijos santykis būdavo hierarchiškas, o hierarchija, anot Foucault, galėdavo „slinkti nuo formos link diskurso, arba nuo diskurso link formos“ (Фыко 1999: 38). Tai reiškia, kad arba tekstas būdavo pavaldus vaizdui, arba vaizdas tekstui. Tarkime Renesanso ir Naujųjų laikų dailininkai mėgo vaizduoti žmogų, skaitantį knygą arba laišką. Nesunku pastebėti, kad tokiuose kūriniuose tekstas yra pavaldus vaizdui. O iliustruotose knygose (išskyrus komiksus) iliustracijos tampa antraeilės ir pavaldžios tekstui. Ir vienu, ir kitu atveju tekstą ir vaizdą visada siejo pavaldumo santykis. Koks yra žodžio ir vaizdo santykis Magritte'o kūryboje? Ar pypkė yra pavaldi ją tartum paneigiančiam užrašui, ar, atvirkščiai, užrašas pavaldus pypkės

atvaizdui? Veikiausiai apskritai negalima sakyti, kad pypkės atvaizdą ir jį paneigiantį užrašą sieja pavaldumo santykis – tekstas ir vaizdas šiuose kūrinuose tampa lygiaverčiais partneriais. Taigi Magritte'o serijoje su pypke ir daugelyje kitų paveikslų nebelieka tradicinės hierarchijos – neišku, ar atvaizdas yra pavaldus tekstui, ar tekstas atvaizdui. O pažvelgę į Magritte'o amžininko Paulio Klee kūrybą išvysime, kad čia, kaip ir tradicinėje dailėje, santykis tarp teksto ir vaizdo yra hierarchiškas: kartais šio dailininko drobėse ženklas yra pavaldus formai, o kartais, atvirkščiai, forma tampa pavaldi ženklui.

Kalbant apie naujovišką požiūrį į teksto ir vaizdo santykį dar įdomesnis galėtų būti rusų dailininkas V. Kandinskis, kurio kūryboje anksčiau negu Magritte'o paveiksluose atsisakoma žodžio ir vaizdo hierarchijos bei tapatumo kaip tikrovės atvaizdavimo. Šis dailininkas nusisuka nuo išorinio pasaulio ir žvilgsnį sutelkia į savo sielos gelmes. Jo manymu, menininkas turįs atvaizduoti savo vidinį pasaulį, todėl kūrinuose žvilgsnis kreipiamas į vaizduojamo objekto simbolinę prasmę: nutraukiami bet kokie ryšiai su tikrove ir vaizduojamos tik abstrakčios formos. Tokį polinkį į abstrakcionizmą stimuliuo nuojauta, kad tikrovės neįmanoma perteikti nei žodžiu, nei vaizdu, todėl nutraukiami bet kokie ryšiai su naratyvumu, tikrovės atvaizdavimu. Skelbdamas fenomenologams artimą požiūrį į pasaulį rusų dailininkas teigė, kad tikrovės neįmanoma perteikti nei žodžiais, nei vaizdais, nes jokia teorija neįstengia perteikti tikrovės, ji visuomet yra antrinė ir išryškina jau susiformavusias praeities formas (Кандинский 2001: 40), todėl vaizdai ir žodžiai susilieja į vientisą neartikuliuotą pašąmonės išraišką.

Taigi Magritte'o ir Kandinskio kūryboje įveikiamas hierarchinis žodžio ir vaizdo santykis. Jie yra autonomiški vienas kito atžvilgiu, o sykiu jų kūriniai sudaro vientisą visumą ir reprezentuoja pozityvų santykį su tikrove. Tokiais kūriniais siekiama perteikti pasaulį kaip visumą: „Magritte'o gestas yra pozityvus. Tuomet išnyksta skirtumas tarp teiginio, kad *tai yra pypkė*, ir teiginio, kad *tai nėra pypkė*. Viską lemia gestas, kuriame glūdi neišvengiamo išsipildymo pilnatvė“ (Подорога 1999: 121). Tai reiškia, kad pilnatvėje bet kokie žodžiai ir skirtumai (pypkė – ne pypkė) nebetenka prasmės. Toks meno kūrinys negali būti apibrėžtas jo sąlygomis bei kontekstu. Foucault ir Podoroga įžvelgė fenomenologinę Magritte'o prieigą prie tikrovės ir atskleidė, kad šio dailininko santykis su pasauliu yra ironiškas, ambivalentiškas bei tiesioginis, ankstesnis už refleksiją.

## IŠVADOS

Magritte'o serijoje „Tai ne pypkė“ vaizdas ir užrašas anaipol neprieštarauja vienas kitam, nes nutapytas pypkės atvaizdas iš tikrųjų nėra pypkė. Taigi įvardijimas priklauso nuo to, kaip bus apibūdintas daikto ir jo atvaizdo santykis bei paties atvaizdo statusas. Kitaip negu tradicinėje drobėse (kur arba žodžiai būna pavaldūs vaizdams, arba vaizdai – žodžiams), Magritte'o darbuose santykis tarp teksto ir vaizdo nėra hierarchiškas. Šuo požiūriu dailininkas tęsia novatorišką rusų dailininko V. Kandinskio poziciją. Būtent toks teksto ir vaizdo santykis geriausiai atspindi postmodernią kultūrą, kurioje išnyksta daugelis hierarchinių struktūrų. Magritte'as daro perskyrą tarp daiktų ir objektų: daiktai yra pirminiai, tikri ir neturi vardų (pavadinimų), o objektams yra būtini pavadinimai. Dailininkui reikšmingi yra tik objektai, todėl, siekdamas juos atvaizduoti, kiekvienam daiktui suteikia pavadinimą. Magritte'o paveiksluose regimas žaismingas, daugiaprasmiš, nepaklūstantis vienareikšmiams apibrėžimams ir hierarchinėms struktūroms teksto ir vaizdo santykis pranašauja santykį tarp daiktų, jų atvaizdų ir reikšmių, kuris įsivyravo postmodernioje kultūroje. Todėl Magritte'o ir jam artimų dailininkų kūryba sudomino tokius postmodernizmo filosofus, kaip Foucault, o pastaraisiais metais ir toliau tebetraukia įvairius filosofus, meno tyrėjus ir pačius menininkus.

## Literatūra

1. Foucault, M. 1966. *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard.
2. Heidegger, M. 1966. *Discourse on Thinking*. New York: Harper & Row.
3. Heidegger, M. 2002. *On Time and Being*. Chicago, London: University of Chicago Press.
4. Heidegger, M. 1992. *Rinktiniai raštai*. Vilnius: Mintis.
5. Kačerauskas, T. 2008. „Tikrovė ir išmonė kalbinės egzistencijos perspektyvoje“, *Santalka* 16(1): 4–12.
6. Kosuth, J. 2000. „Art after philosophy“ [1969]“, in *Conceptual Art – a Critical Antology*, eds. A. Alberro, B. Stimson. Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press, 158–177.
7. Merleau-Ponty, M. 1964. *Signs*. Evanston: Northwestern University Press.
8. Merleau-Ponty, M. 1993. „Cezanne’s doubt“, in *The Merleau-Ponty Aesthetic Reader*, ed. G. A. Johnson. Evanston: Northwestern University Press.
9. Merleau-Ponty, M. 2005. *Akis ir dvasia*. Vilnius: Baltos lankos.
10. Monginaitė, L. 2006. „R. Ingardeno estetinio išgyvenimo modelis“, *Santalka* 14(1): 96–102.
11. Wittgensteinas, L. 1995. „Tractatus logico-philosophicus“, in *Rinktiniai raštai*. Vilnius: Mintis.
12. Кандинский, В. 2001. *Точка и линия на плоскости*. Санкт-Петербург: Азбука.
13. Подорога, В. 2001. *Авто-био-графия*. Москва: Логос.
14. Подорога, В. 1999. *Навязчивость взгляда. М. Фуко и живопись*. Москва: Художественный журнал.
15. Фуко, М. 1999. *Это не трубка*. Москва: Художественный журнал.
16. Хайдеггер, М. 1993. *Время и бытие (Статьи и выступления)*. Москва: Республика.

AGNIEŠKA JUZEFOVIČ

## Relationships between text and visual representation in art (a philosophical interpretation)

### Summary

The author deals with the issue of visual representation which is particularly popular among contemporary philosophers and artists. In her research, the author uses the analytical, hermeneutic and phenomenological methods and shows different aspects of relationship between visual image and written word. This problem became particularly important with the appearance of photography, which reversed the position of visual representation. Attention in this paper is focused on the kind of paintings that tend to photorealism. The main object of this essay is René Magritte, one of the most original and philosophical painters of the 20th century, and particularly on his series of painting with a pipe. This artist in his (sur)realistic works proposes a very original and innovative interpretation of relations among the text and visual representation. The interpretation disclosed in this paper is based on researches of two well known philosophers – Michel Foucault and Valery Podорога. These scholars elucidate the issue of visual and verbal representation in Magritte’s art and interpret the philosophical aspects found in his paintings. The author shows how artworks of Magritte were understood by Foucault and Podорога and how they could be understood and interpreted nowadays. The conclusions are that whether the definitions of visual and verbal representation negate or complement each other depends on which definition will be chosen. Such ambiguity of visual and verbal representation, their flexible, skittish and non-hierarchical relations became particularly popular in contemporary culture. The classical painting was based on a division between linguistic signs and plastic elements. Magritte knits verbal signs and plastic elements together, but without referring them to a prior isotopism.

**Key words:** visual art, visual representation, name