

SZEGEDI TUDOMÁNYEGYETEM  
BÖLCSESZET- ÉS TÁRSADALOMTUDOMÁNYI KAR  
Irodalomtudományi Doktori Iskola

Hoványi-Nagy Fruzsina

*„És ha parergon lenne a cím?”*

**(Parergonalitás az angol romantika irodalmában és festészetében)**

**Tézisfüzet**

Témavezető:

Dr. Fogarasi György

tanszékvezető-helyettes egyetemi docens

2020

## 1. A doktori értekezés célkitűzése

A műfaját tekintve összehasonlító irodalom- és kultúratudományi doktori disszertáció a szépművészet és irodalom között létrejövő határok kijelölésének kérdését járja körül, és a határvonalak megsértésének, átlépésének a következményeit kutatja. Ennek az elméleti érdeklődésnek az angol romantika képzőművészeti és irodalmi alkotásait értelmező munka ad konkrét vizsgálati terepet. A doktori munka a keretezés egy esztétikai szempontból speciális esetéből, az úgynevezett *parergon* jelenségéből indul ki, és a célja, hogy nyomon követhetővé tegye a jelenség irodalom- és festészettörténeti változásait. A görög *parergon* (πάρα-εργον, *para-ergon*) összetétel szó szerinti jelentése úgy adható vissza, hogy 'valami, ami a *mű* vagy *munka mellett* jelenik meg; egy olyan objektum, ami a maradékot, a járulékos, a külsődlegest jelenti. A fogalom gyökerei az antikvitásig nyúlnak vissza, ahol a verbális és vizuális művészetekben olyan műbeli részleteket vagy jelenségeket értettek alatta, amelyek alárendeltek és másodlagosak voltak az alkotás fő egységéhez képest. A *parergon* éppen ezért már a kezdetektől fogva mindig a határosság problémáját is érinti, nevezetesen annak a kérdését, hogy mi tartozik a mű belső, tehát teljes reprezentációjához, és mi az, ami külsődleges, kiegészítő elemként funkcionál ehhez képest. A *parergonalitás* fogalmának értelmezéstörténeti variációi ennek alapján leginkább azzal álltak összefüggésben, hogy a műalkotás kereteit és autonómiáját mennyire tekintették zártnak.

A *parergonalitás*ról szóló nemzetközi szakirodalom azonban kevésbé vet számot a fogalom gazdag történeti-szemantikai változásaival, inkább azt sugallja, hogy elsősorban a tág értelemben vett modernitással kapcsolatos jelenséggel van dolgunk. A jelenkori szakirodalom a *parergonalitás* fogalmának (re)kanonizációját Immanuel Kanthoz, de legfőképpen Jacques Derrida munkásságához köti, aki Kant szellemében, Kantot követve, majd tőle eltérve fogalmazza meg a *parergonalitással* kapcsolatos állításait. A Kant-szövegeket értelmező derridai szöveghehelyek intézményesítették a *parergonalitás* történetének origóját, így a fogalomról szóló diskurzus napjainkra jórészt a két szerző nézőpontját összehasonlító vagy azokból kiinduló munkákból tevődik össze. A két filozófus párhuzamos olvasásából adódik, hogy a *parergonalitás*ról szóló kritikai, elméleti művek egy világos demarkációs vonalat húznak a (Kant és) Derrida előtti, illetve utáni korszakot illetően. Az ő munkásságukat megelőző *parergon*-meghatározások és (szépművészeti) ábrázolások azonban hiányként jelennek meg a kortárs diskurzusban, és perifériára kerülnek a két szerző látszólag egymásnak ellentmondó keretelméletével szemben.

A dolgozat egyik célkitűzése így egy esztétikatörténeti áttekintést foglal magába, amely a parergonalitás művészeti jelenségének különféle korú és irányultságú hagyományait is röviden számba veszi, és olyan műveket von be a diskurzusba, amelyek a jelenséggel kapcsolatban Kant előtt is tettek már fel értelmezői kérdéseket. A fogalom értelmezései között fellépő különbségek szintetizálása lehetőséget ad arra, hogy a dolgozat reflektáljon a derridai recepciótörténet egyes bizonyítható, máshol hihetőnek tűnő, mégis kritikai értékelésre hívó állításaira.

Ugyanakkor alapvető fontosságú, hogy a dolgozat a fogalmat nem csak egy elméleti kontextus részeként tárgyalja, hanem konkrét művészeti alkotások értelmezései alapozzák azt meg, éppen azért, hogy minél komplexebben kérdezhessünk rá a parergonalitás esztétikai és teoretikus mibenlétére. A művészeti alkotásokat megközelítő fejezetek két szempontra koncentrálnak az értekezésben, miközben önálló műértelmezői munkát is végeznek: 1. Egyrészt arra, hogy az adott szerző és az általa képviselt irányzat mit vall és valósít meg a művekben a határosság, a parergonalitás szempontjából. 2. Másrészt arra, hogy az antikvitástól a huszadik századig terjedő parergonalitással kapcsolatos elméletek, hogyan képesek újraolvasni és más kontextusban láttatni az adott műveket. A parergon definiálásának értelmezési sorába illeszkedve és egyúttal azoktól távolságot is véve, a vizsgálat rendre új értelmezési lehetőségeket is felkínál a parergonális olvasatok révén.

## **2. Az értekezés felépítése**

A dolgozat a parergonalitás elméleti alapvetéseinek tisztázása után a fogalom antikvitástól kezdődő fontosabb értelemajánlatait veszi sorba. Ez a fejezet két nagyobb hagyományfolyamként olvassa a parergonalitás értelmezéstörténetét. 1. Az elsőben a parergon értelmezése legtöbbször egy zárt rendszer kijelölése felől indult el, ahol a különböző terek világos elkülönítésének hangsúlyos szerepét figyelhetjük meg. Emiatt a parergon maga is mindig konstans, változatlan helyet foglal el: a kép fizikai kereteként vagy egy irodalmi alkotás borítójaként, tartalomjegyzékeként, függelékeként jelenik meg, és a feladata az, hogy a befogadó segítségére legyen a mű törvényszerűségeinek a felismerésében. Ezt a parergon-felfogást képviseli többek között Johann Joachim Winckelmann, Immanuel Kant és Georg Simmel. A fogalom értelmezéstörténetének másik hagyománya abból a feltételezésből indult ki, hogy a parergon olyan fenomén, amely nem kívül áll a művön, hanem annak a részét képezi, vagy ha nem is tekinthető szorosan az alkotás részének, akkor sem kívül áll rajta, hanem közvetítő szerepet tölt be az alkotás és a befogadó között. Ebben az elgondolásban a parergon

nem a mű autonómiájának kijelölésében segíti a befogadót, hanem az ergont segíti abban, hogy az műalkotásként be tudja jelenteni önmagát. Ehhez a hagyományhoz csatlakozónak lehet tekinteni Platón, Jacques Derrida, Jean-Claude Lebensztejn vagy Louis Marin parergon meghatározását.

Az értekezés első műértelmező fejezete a Medúza-fő antik irodalom- és művészeti ábrázolástörténetétől indul el és a Medúza-alak reprezentációjában bekövetkezett változásokat követi nyomon. A pillantásával kővé dermedt Medúza alakja az antikvitástól napjainkig a kultúrát alkotó számos diskurzus (irodalom, képzőművészet, filozófia, politika, divat) középpontjában állt és áll. Amíg a huszonegyedik század nézője leginkább a kígyóhajú szépséget látja benne, addig a korai szöveges és tárgyi emlékek jelentős része még a kővé dermedt pillantást a csúfsággal kötötte össze. A képzőművészeti és irodalmi ábrázolások közül kiemelten egy Leonardo da Vincinek tulajdonított Medúza-kép és a hozzá kapcsolódó Percy Bysshe Shelley képleíró verse adja az értelmezés legfőbb tárgyát, ami felé tart minden más művészeti és kulturális jelenség értelmező enumerációja. A költő egyetlen ekphrasztiszt írt egész életében, amelyet csak később, egy a felesége által szerkesztett posztumusz kötetben adtak ki. Shelley verse, mint minden epikhraszisz, magában hordozza a határosságnak és az alárendeltségnek, tehát a parergonalitásnak a kérdését. Ez egyrészt a vizuális alkotás időbeli elsődlegességéből, másrészt a műfaj illusztratív jellegéből adódik, hiszen azáltal, hogy a verbális mű magyarázza és értelmezi a képet, az eredeti alkotást helyezi újra és újra a fókuszba. Ebből adódóan a verset úgyis szokták értelmezni, mint ami a Leonardónak tulajdonított kép ellenében mindig csak pótlékként definiálható, és mint protézis csatlakozik ahhoz a vizuális alkotáshoz, amit a címben megnevez. A címről való gondolkodás ugyanakkor már önmagában is a keretezésről való diskurzus, hiszen a cím mint paratextus, csak mellékes elemként csatlakozik a vers szövegéhez. Azonban ebben az esetben, mellékes szerepe ellenére (a cím) az egyetlen kapaszkodó, nélküle nincs kapcsolat a verbális és a vizuális alkotás között. A cím több, mint pusztán egy paratextus, hiszen nemcsak az őt követő szöveggel áll szoros kapcsolatban, hanem a szövegen kívüli világgal is, tehát – tézisem szerint – parergonként működve a két műalkotás közötti kapcsolódás megteremtése a feladata.

Az eredeti publikálást követően a költemény, Neville Rogers jóvoltából, kiegészült egy a jegyzetfüzetekben megtalált újabb versszakkal, amelyet eddig még a hazai közönség nem olvashatott. Úgy vélem, hogy a hozzáadott versszak parergonként működve, csatlakozik a vers egységéhez. Ez a filológiai és tematikus is szupplementárisnak tekinthető versszak az első stanza parafrázisaként is olvasható, és együttes szerepeltetésük már egy keretes szerkezetű verset alkot. A töredékes Medúza, a testétől megfosztott női fej, a maga hiányaival képviseli a

teljességet, az örökkévaló szépséget. A Medúza-fő a töredékes vers szimbóluma. A töredékesség Shelley koncepciójában alapvető jelentésalkotó elemként tárul elénk. A romantikus költő az alkotás legértékesebb tulajdonságának pontosan ezt a befejezetlenséget, nyitottságot, lezáratlanságot tekintette, ami egyúttal utat nyitott a szemantikai pluralitás felé.

A dolgozat másik értelmezői fejezete William Turner irodalmi és festészeti alkotásait veti össze. Kevesen tudják, hogy Turner munkássága és hagyatéka nemcsak képzőművészeti, de lírai alkotásokat is tartalmaz – amint erre elenyészően kevesen, de a legutóbbi öt évtized kutatásai közül többen is felhívták a figyelmet. Turner saját költeményei közül csak nagyon keveset, mindössze harmincegyet publikált – és ezek közül mindet a festményei ekphrasziszaként hozta a nyilvánosságra. A kiadott, csekély számú lírai alkotást Turner következetes szelekciós munkája és többszöri átdolgozásai előzték meg, melyeket pontos tervek és utasítások kísérték a vizuális ábrázolás melletti vagy a katalógusban elhelyezett szövegek megjelenítésével kapcsolatban. Az értekezés a lírai alkotásokat nem szigeteli el a képektől, hanem inkább olyan olyan parergonként kezeli őket, amelyek a festmények határait és jelentésmezőit szélesítik ki azzal, és *kihangoztatják* a képi felszín mögött húzódó rejtett tartalmakat. A versek olyan parergák ebben az életműben, amelyek a festmények értelmezésének differens megközelítési módjait kínálják fel, és verbális keretként közvetítenek a kép és a befogadó között. A kép-szöveg kapcsolati dinamika parergonális együttműködésének bemutatásához elsődlegesen Turner *Thomson's Æolion Harp* (Thomson Æolhárfa) című 1809-ben alkotott festményét és a hozzá kapcsolódó 32 soros versét választottam ki. A cím birtokviszonyában olvasható tulajdonnév James Thomson (1700–1748) skót költőre utal, míg a szerkezet másik eleme egy konkrét intertextuális hivatkozás a költő egyik versére, amelyet *Ode an Æolion Harp* címmel élete utolsó évében publikált. A két vers és a kép közötti kapcsolat nemcsak a festő már említett címadó sorából következik, hanem szoros összefüggések mutathatóak ki a motívumok, és a nyelvi/képi megformálás szempontjából is. Legalább ilyen hangsúlyosak ugyanakkor a Thomson textuális megoldásaitól való éles elhajlások is, amelyek már Turner saját nyelv- és esztétikai felfogásának megteremtése felé mutatnak.

### **3. A doktori értekezés módszerei**

Mivel a dolgozat az összehasonlító irodalomtudomány területe és kutatási módszerei mellett kötelezte el magát, mind a különböző korszakok, mind a különböző művészeti ágak vizsgálata jellemzője marad minden elméleti tájékozódása és kérdésfeltevése közben is. A disszertáció egy fogalomtörténeti és fogalomértelmezési fejezettel indul, ami az egymással párhuzamos és

nemegyszer konkurenciaharcba keveredő meghatározási kísérleteket veszi száma a parergonalitás jelensége kapcsán. Ennek részeként a dolgozat reflektál a derridai recepciótörténet egyes bizonyítható, máshol megtévesztőnek tűnő állításaira. A parergon esztétikai formáinak áttekintése során a dolgozat nemcsak irodalmi művekre szorítkozik, hanem képzőművészeti alkotásokat is a vizsgálata alá von, illetve egyes irodalmi és a nem verbális művészeti alkotások összehasonlító értelmezésire is vállalkozik. A kutatás további részét képezte Shelley versének értelmezése, valamint a vers kiegészítő versszakának lefordítása, amelyet eddig még a hazai közönség nem olvashatott. Ennek a hozzáadott utolsó versszaknak a már meglévő fordításokkal való közlése, valamint a filológiai és interdiszciplináris értelmezése képezte a vizsgálat egyik irányvonalát. A kutatás következő nagyobb egységét William Turner irodalmi alkotásainak magyar nyelvre történő átültetése, illetve a képekkel való összevetése és műértelmezése jelentette, előbbi a hazai, utóbbi a nemzetközi szakirodalom szempontjából is innovatív értékkel bírhat.

A hiányról való gondolkodás akkor lehet igazán eredményes, ha parergonalitáson nem az esztétikai tárgy értékítéletét értjük, vagyis nem etikai, minőségi problémákra összpontosítunk a képek és a textusok kapcsán. Sokkal inkább olyan festmények és szövegek felé célszerű a gondolkodásunkat irányítani, amelyeknek a témája magának a hiánynak az ábrázolása, mert ezeken a képeken, szövegeken szükségképpen felfedezhetünk olyan margináliákat, amelyekről érdemes értekezni.

#### **4. A disszertáció tézisei**

A parergonalitás jelenségének történetét leginkább az oppozíciók felől való gondolkodás határozza meg. Ezek az oppozíciók egyszerre mű- és befogadásközpontú szemléletmódok, egyszerre közelítik meg a parergont a funkciói és formái felől, illetve, hogy milyen hatást képesek kiváltani a közönségükből. A fogalomtörténetben tárgyalt szerzők az antikvitástól napjainkig a következő ellentéteket mentén határozták meg a jelenséget: a műhöz tartozik, vagy azon kívül áll; többletet jelent elsősorban vagy az ergonon belüli hiányt; elsődleges vagy másodlagos a szerep, amit betölt; alárendelt és mellékes vagy egyenrangú a művel, amit körbevesz; értékes vagy értéktelen a befogadás szempontjából.

Az első hagyomány, amiből merítettünk, úgy foglalkozott a parergonalitással mint egy külsődleges elem, mint ami a mű zártságát nem veszélyezteti, és az ergonhoz képest mindig alárendelt. Ebben az esetben előfordult, hogy egyenesen értéktelennek nevezték, olyan formának, amely nincs is feltétlenül alaposan kidolgozva, hiszen járulékos, mellékes elem.

Mivel a mű zárt egységként jelenik meg ebben a felfogásban, ezért nem is lehet más csak többlet, ami körülveszi a művet, akár egy festmény kerete vagy egy irodalmi mű borítója. A parergon nélkül az ergon teljes értékű mű, a parergon az ergon nélkül egy használati eszköz, cserélhető és pótolható.

A másik hagyomány úgy értelmezi a parergont mint ami a mű részét alkotja, vagy ha nem képezi a mű organikus részét, akkor is közvetítő szerepet tölt be az alkotás és a befogadó között. A parergon ebben az esetben inkább egy olyan felületként van meghatározva, aminek az elsődleges funkciója az érintkezés. Mivel gyakran kiegészíti a művet, ezért magában hordozza annak a fenyegettségét, hogy felszámolja az ergont és a helyére áll. Mivel folyamatosan interakcióban van a művel és a befogadóval is, ezért ebben a koncepcióban nem választható le könnyen, és nehezen pótolható: ő maga a pótlék.

A dolgozat a vizsgált alkotások értelmezése során a parergonalitás fogalmának mindkét megközelítését alkalmazta, nem ellentmondásokként kezelve őket, hanem a reflexiók különféle módjait és értelemajánlatait figyelembe véve. Az első fejezet, amely Medúza alakjának a vizuális és verbális ábrázolásait követte nyomon, a töredékes test változásait a vonatkozó filológiai, ikonográfiai és vallástörténeti szempontok mellett a parergonalitás logikájával kísérte figyelemmel. Míg Medúza egy apotropaikus maszkként jelent meg a görög rítusban, addig semmi más nem számított ergonnak, csak szem. A maszkot körülvevő hajat és kígyót megjelenítő elemek kizárólag olyan dekoratív kiegészítőkként voltak megjelölve, amik alárendeltek voltak a maszk félelmet kiváltó erejével szemben. Ezt az értelmezési hagyományt követve a maszkot egy zárt alkotásnak tekintem, amelyhez szupplementumként olyan ornamentumokat csatoltak, amelyek a maszk funkciójához és kidolgozottságához képest többleteknek számítanak. Ha a másik értelmezési hagyomány felől vizsgálom a maszkot, akkor olyan felületként látom, amely az őt viselő gazdájával interakcióba lép. Ebben az esetben a maszk parergon, de nem azért, mert könnyen leválasztható, hanem ellenkezőleg, mert titokban tartja a viselőjét, mert rajta keresztül lehet kapcsolatban lépni az „ergonnal”. Mikor az apotropaikus maszk szertartásos funkciója megszűnik és megjelenik a művészetekben, Medúza alakja elkezdett nőies vonásokkal gazdagodni, a haj és a kígyók nem szupplementumokként kerültek ábrázolásra, mint a maszk esetében, hanem olyan attribútumként, amelyek segítettek a befogadót, hogy elkülönítse más, hasonlóan hibrid lényektől. Coluccio Salutati a reneszánsz idején ezeket a fürtöket hozza metaforikus kapcsolatba a nyelv díszítő alakzataival, a retorikai díszítményekkel, amelyek nemcsak gyönyörködtetnek, vagy formailag járulhatnak hozzá a nyelv és Medúza szépségéhez – mint egy kanti diskurzus felől értelmezve –, hanem minőség-átlényegítő szerepük van. Medúzának a Perszeusz-mitológiába való ágyazódásával, illetve

azzal, hogy a maszk helyett egy test nélküli fejként kezdték el megjeleníteni, szintén az elsődleges-másodlagos egységek kérdését tematizálták. A Perszeusz-mítosz részeként Medúza alárendelté vált a hősről való párbeszédnek, de a fej töredékes volta ellenére is zárt alkotásként jelent meg a hátramaradott testhez képest, amely értéktelennek számít a szem kővé dermedtő ereje mellett. A Medúza-ábrázolások közül sokáig kiemelt és nagyra tartott alkotásként bántak a Leonardo da Vincinek tulajdonított festménnyel, amelyről Percy Bysshe Shelley egy képleíró verset készített. A két mű között a cím teremt elsősorban kapcsolatot. /Percy Bysshe Shelley: *Leonardo da Vinci Medúzájáról a Firenzei Galériában*/ A cím deskriptív jellege miatt az ekphraszisz műfajának a kérdéseit is a diskurzus részévé teszi: hogy melyik műalkotást tekintjük elsődlegesnek vagy másodlagosnak. Ha a kronológiát tekintjük, akkor a festészeti alkotás az, amihez szupplementumként a vers csatlakozik, azonban a szerzőségi viszonyok megváltozásával, Shelley verse az, ami jelenleg kanonizálja az ismeretlen festő művét. Ebben az új relációban illusztrációként is értelmezhető lenne a festmény a költemény mellett.

A címről való gondolkodást kulcsfontosságúnak tekintem a jelenség vizsgálati lehetőségeinek tartományán belül, azonban mindkét fogalomértelmező hagyományban hiányként jelenik meg a róla szóló beszéd. Egy vizuális alkotás szerzői megnevezése kapcsán egyértelműbbnek tűnik a meghatározás, hogy parergonként defináljuk a címét. Egy szöveg mellett a címet viszont elsősorban paratextuális (vagy szűkebben peritextuális) részként nevezzük általában Genette megállapításai óta. A francia irodalomtudós a műalkotások címeinek funkciójaként azt nevezi meg elsősorban, hogy identifikálja a művet, nevezze meg annak témáját, és hozza játékba az őt követő szöveget.<sup>1</sup> Genette-nél a cím működésével kapcsolatban szintén felmerülnek azok a kérdések, hogy mennyiben tekinthetjük a mű részének, vagy hogy milyen intertextuális lehetőséget hordoz a cím magában. Genette azonban mindig szöveg és szöveg közötti relációban értekezik a címről. Shelley verscímének sajátossága azonban, hogy nem a textussal teremt elsősorban kapcsolatot. Az ő verscímének funkciója nem kizárólag a szöveggel való érintkezés, hanem egy átmenet képez a két mű világa között. Ahogy Mitchell is fogalmazott, a vers „szövege azon dolgozik, hogy kitörölje önmagát és az összes »keretező« eljárást, ami az olvasó és a kép közé állhatna.”<sup>2</sup> Ha viszont a verset elválasztjuk a címétől, akkor attól a határfelülettől választjuk el, ami a szöveget a szövegen kívüli világgal összeköti. Shelley versének címe inkább parergonális szerepeket lát el, nem pusztán segédszöveg minőségben áll. A szövegprezentációs funkció mellett, inkább keretet ad egy

---

<sup>1</sup> Gérard Genette, *I.m.*, 76.

<sup>2</sup> W. J. T. Mitchell, *I.m.*, 215.

másik művészeti ággal, a festészettel való párbeszédhez. A cím nem önreprezentatív fókuszú, hanem inkább egy koherenciát képez a vers és a festmény között. A parergon ebben az esetben ténylegesen a mű mellé való lépést jelent, amely nem keresztüllép a műalkotáson, hanem lehetőséget ad egy másikkal való interakcióra.

Shelley címadó sorával ellentétben Turner vizsgált festészeti alkotásának –*Thomson Eolhárfa* – címénél nem jelent gondot, hogy a mű melletti járulékos elemként az aláírással és a kerettel együtt parergonként definiáljuk a szakirodalmak szerint. Turner címadó sora egyszerre utal James Thomson egyik ismert versére – *Óda egy eolhárfa* –, valamint saját azonos címmel napvilágot látott költeményére. Hogy a címet kezdésként miért parergonként és nem paratextusként értelmezzük az egy befogadásesztétikai tapasztalatnak köszönhető, amiben a vizuális alkotások élvezetkeltőbbnek bizonyultak. Turner festészeti és költészeti alkotásának közös címe, sokkal inkább illeszkedik Genette paratextualitással kapcsolatos kritériumaiba, mint a Shelley-é. Elsősorban szövegekkel teremt kapcsolatot, egy irodalmi mű nevét tartalmazó, kiemelő jellegű cím.

A parergonalitás kérdése – tézisem szerint – nem kizárólag csak az egyes művek külső-belső, elsődleges-másodlagos elemeinek a meghatározásánál dől el, vagyis a részek egymáshoz való kapcsolódásának meghatározásánál, esetleg ezeknek az egységeknek a befogadóval alkotott interakcióján. A parergon a művészeti alkotások egymással való kapcsolódásának, létrejövő párbeszédének a belső strukturális eleme. A parergon nem ekphraszisz, és nem paragone, hanem az őket megelőző keret-logika, ami előbb lehetőséget ad a műnek, hogy önmaga mellé lépjen és egy másik művel interakcióba kerüljön. A parergon a gondolatát és az esélyét teremti meg annak, hogy a mű egy másik, tőle különböző alkotással interakcióba kerülhessen. A parergon a komparasztikai munkát megelőző és megelőlegezendő lépés, mielőtt az egyik művészeti ágból alkotásából a másik terébe lépnénk be. Míg a parergon oppozíciókat teremt az egyes különálló művészeti alkotások terében, addig a különböző művészeti ágak között hidat képez. Mindezt úgy teszi, hogy közben nem válik el saját ergonjától, és nem számolja fel annak az elsőségét. Ennek a vizsgálatnak az egyik kiemelt szerzője William Blake lehetne egy későbbi kutatásban, aki a két művészeti ág határán alkotott egyszerre. William Blake alkotásainak értelmezése jelenleg hiányként jelenik meg az ergonon belül – Derrida szavait idézve.

A parergonalitásnak a művészetek közötti oszcillációja mind az első, mind a második hagyományból merít, bár kétségtelen, hogy a derridai gondolatmenet logikáját érzi magához közelebb. Leginkább abban tér el tőle, hogy nem kizárólag azonos művészeti ágak közötti hídként értelmezi, és nem a mű és a befogadó közötti interakció áll a középpontjában.

## 5. A disszertáció témájához kapcsolódó publikációk

„To Err is Human, in *Hitetek mellé tudományt*, szerk. Zila Gábor, KRE, L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2015, 245–255.

„Borders of a notion: parergon”, *Acta Universitatis Christianae Partiensis. Studia culturale*, Partium Kiadó, 2. 1 (2020). [megjelenés alatt]

„A (hiány)pótlás alakzata: a parergon (Vernet, Turner, Hoepker)”, in *Szövegek között 20.*, szerk. Fried István, Kovács Flóra, Szabó István Zoltán, SZTE Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék, Szeged, 2016, 1–14.

„A határtalan kerítése: William Turner költészete és festészete”, *Tiszatáj*, 74. 5. (2020), [megjelenés alatt]

„A veszedelmes Szépség. Az antik Medúza-fő irodalmi és képzőművészeti ábrázolásai”, *Ókor* (2020), [megjelenés alatt]

## Nagy Fruzsina (Irodalomtudomány)

---

1.

Nagy, Fruzsina

A határtalan kerítése: William Turner költészete és festészete

TISZATÁJ: IRODALMI MŰVÉSZETI ÉS TÁRSADALMI FOLYÓIRAT 74 : 5 (2020)

Közlemény:31198485 Jóváhagyott Forrás Folyóiratcikk (Szakcikk )

2.

Nagy, Fruzsina

A (hiány)pótlás alakzata: a parergon: (Vernet, Turner, Hoepker)

SZÖVEGEK KÖZÖTT 20 pp. 1-14. , 14 p. (2016)

REAL Teljes dokumentum SZTE Publicatio

Közlemény:3085395 Érvényesített Forrás Folyóiratcikk (Szakcikk )

3.

Nagy, Fruzsina

Narráció és navigáció: Julio Cortázar: Az elfoglalt ház című művében

SZÖVEGEK KÖZÖTT 19 pp. 128-140. , 13 p. (2015)

Kiadónál SZTE Publicatio

Közlemény:3019393 Érvényesített Forrás Folyóiratcikk (Szakcikk )

4.

Nagy, Fruzsina

A bálvány áldozata: El Kazovszkij Két párka a háromból című festményén pp. 59-70.

In: Cserjés, Katalin; Szauter, Dóra (szerk.) Merőleges viszonyok : El Kazovszkij-tanulmányok Szeged, Magyarország : JATEPress Kiadó, (2015)

SZTE Publicatio

Közlemény:2882024 Érvényesített Forrás Könyvrészlet (Szaktanulmány )

5.

Hoványi, Márton ; Nagy, Fruzsina

Olvasható kapcsolat: Avilai Szent Teréz levelei pp. 4-11.

In: Hoványi, Márton; Nagy, Fruzsina (szerk.) Avilai Szent Teréz Levelek I-II.

Székesfehérvár, Magyarország : Magyar Sarutlan Kármelita Rendtartomány, (2014) p. 1415

REAL

Közlemény:2581097 Admin láttamozott Forrás Könyvrészlet (Szaktanulmány ) Nyilvános idézők összesen: 1 Független: 1 Független: 0

6.

Hoványi, Márton (szerk.); Nagy, Fruzsina (szerk.)

Avilai Szent Teréz Levelek I-II.

Székesfehérvár, Magyarország : Magyar Sarutlan Kármelita Rendtartomány (2014) , 1415 p.

ISBN: 9786155218019 REAL

Közlemény:2566228 Admin láttamozott Forrás Könyv (Forráskiadás )

7.

---

Nagy, Fruzsina

To Err is Human

In: Zila, Gábor (szerk.) Hitetek mellé tudományt

Budapest, Magyarország : L'Harmattan Kiadó, (2014) pp. 245-255. , 10 p.

SZTE Publicatio

Közlemény:2945101 Érvényesített Forrás Könyvrészlet (Szaktanulmány )

8.

---

Thomas, Bremer ; Kanizsai, Ágnes (Fordító) ; Nagy, Fruzsina (Fordító)

Irodalom és anyagiság

TISZATÁJ: IRODALMI MŰVÉSZETI ÉS TÁRSADALMI FOLYÓIRAT 8 pp. 60-68. , 9 p. (2014)

Teljes dokumentum Egyéb URL SZTE Publicatio

Közlemény:2716465 Érvényesített Forrás Folyóiratcikk (Szakcikk )

9.

---

Nagy, Fruzsina

Medúzáról Jót vagy Semmit

TISZATÁJONLINE Paper: 44442 , 7 p. (2013)

Kiadónál

Közlemény:2945613 Admin láttamozott Forrás Folyóiratcikk (Recenzió/kritika )

10.

---

Nagy, Fruzsina

Az ébrenlét álmai

TISZATÁJONLINE Paper: 26387 , 5 p. (2013)

Kiadónál

Közlemény:2945606 Admin láttamozott Forrás Folyóiratcikk (Recenzió/kritika )

11.

---

Nagy, Fruzsina

Az ismétlés szemiotikája: Szent Teréz belső várkastélyában

VALLÁSTUDOMÁNYI SZEMLE 9 : 4 pp. 43-53. , 11 p. (2013)

Teljes dokumentum Matarka SZTE Publicatio

Közlemény:2882027 Érvényesített Forrás Folyóiratcikk (Szakcikk )

12.

---

Nagy, Fruzsina

Egy zsiráfról szól. Nem, nem az afrikaiéről. Ez egy cseh-szlovák zsiráf története lesz

TISZATÁJONLINE Paper: 20043 , 3 p. (2012)

Kiadónál

Közlemény:2918083 Admin láttamozott Forrás Folyóiratcikk (Recenzió/kritika )

13.

---

Nagy, Fruzsina ; Bagi, Anita

Nyelvtörésben: Hajnóczy Animal Farmja pp. 151-162. , 11 p.

In: Cserjés, Katalin; Nagy, Tamás (szerk.) Énekelt, és táncolt mint egy szatír : nem szűnő párbeszédben : Országos Hajnóczy-konferencia

Szeged, Magyarország : Lectum Kiadó, (2012) p. 230

SZTE Publicatio

Közlemény:2882025 Érvényesített Forrás Könyvrészlet (Szaktanulmány ) Nyilvános idézők

összesen: 1 Független: 1 Független: 0