



Ficzek Ferenc

A valóság mint képkalkotó elem

A tárgy jelentésváltozása a műalkotásban

Doktori értekezésemben a mindenkori jelentés kapcsán írok a kontextusról mint dolgozatom központi motívumáról, majd négy nagyobb egységre bontom a témát: (1) Tárgy és környezete, (2) Tárgyátalakítás-tárgytorzítás, (3) Tárgyösszeépítés és (4) Tárgykiegészítés. Mindegyik nagyobb rész további egységekre bomlik a logikai tagolás szükségességétől, illetve az altéma kifejtésének mélységétől függően. Az ezt követő részben a kiegészítés műveletének (át)értelmező jellegét hangsúlyozom, és Elekes Károly: Tunning című sorozatával foglalkozom. A bemutatott alkotásokkal összefüggésben kitérek a mimézis és az illúzió jelentőségére, majd külön fejezetben a szöveg je-

lentésbefolyásoló szerepét is megemlítem. Szándékom egy következetesen végigvitt gondolatmenet, melynek betetőzéseként Gyenis Tibor műveit elemzem, mert úgy vélem, alkotásai szinte pontról-pontra érintik és karakteresen meg is jelenítik azokat a témákat, amelyekre dolgozatomban koncentrálok. Végezetül általános konklúzióként pontokba foglalom a leírtakkal kapcsolatosan tett megállapításaimat, mintegy a szűken vett szakmaiság keretét kitolva, tágabb értelmezési vonatkozásoknak adva lehetőséget.

Az alább közölt részlet a kontextus témakörét érinti.

A kontextusról

A kontextus mindenkor jelentősége a jelentés tükrében

Az ember számára a valóságélemek jelentéssel bírnak. Ez azonban mindig adott viszonyrendszerben képzelhető el, azaz a megszokott értelmezési sémák is a jelentés relatív jellegét feltételezik. A „minden mindennel összefügg” gondolatát nem lehet figyelmen kívül hagyni az alkotói gyakorlatban sem, sőt, valójában ennek tükrében nyer értelmet az az izgalmas kutatás, amelyre dolgozatomban vállalkozom.

Mielőtt a tárgyi világ elemeit felhasználó műalkotások elemzésébe kezdenék, hadd demonstráljam megállapításaimat absztraktabb formában, egyszerű ábrák segítségével. Elsősorban vizuális összefüggéseken keresztül kívánom a jelentést meghatározó tényezőket felvázolni. Az egyszerűbb rajzok példaként való bemutatása szintén az egyértelmű helyzetek feltérképezését célozzák. Az összetettebb, értelmezési lehetőségekben is gazdagabb és ezért jóval bonyolultabb viszonyrendszereket megjelenítő képzőművészeti munkák felsorakoztatásához csak ezt követően folyamodom. (Itt kívánom megjegyezni, hogy a dolgozatban egységesen az „ábra” jelölés szerepel mind a tényleges ábrák, mind pedig a képek, műalkotások reprodukciói alatt. Ez az egyszerűbb és követhetőbb számozás miatt történt így. A szövegben szereplő ilyen jellegű hivatkozásokkor is gyakorta az ábra kifejezést használom.)

Dolgozatomban valójában egyugyanazon problémával foglalkozom, mégpedig a *kontextus* mindent meghatározó jellegével. Az arisztotelészi

gondolat – mely eredetileg az irodalmi mű cselekményére vonatkozik – kiterjeszhető a tárgyalt téma gyakorlati vonatkozásaira: „...[a műalkotás] részeinek pedig úgy kell összekapcsolódnuk, hogy egyetlen rész áttétele vagy elvétele nyomán szétessek és összezavarodjék az egész – hiszen ami meglétével vagy hiányával nem befolyásolja a mű értelmét, az tulajdonképpen nem is része az egésznek.” (*Arisztotelész*, 2004. 24.) Vagyis ebből következően bármely részlem létjogosultsága csakis egy nagyobb összefüggésrendszerben értelmezhető, és ez az összefüggésrendszer egyben meghatározza az adott elem egészben elfoglalt szerepét, bizonyos tekintetben a jelentését is.

Tárgy és környezete

Az ábráról

A továbbiakban néhány sematikus ábra segítségével igyekszem demonstrálni annak fontosságát, amit a környezet, vagy éppen a környezetben való elhelyezés jelenthet egy tárgyi vonatkozású elem értelmezésekor. Tárgyi vonatkozású elem minden olyan jelenséget értek, mint amelyet egy alakzat testesít meg az üres papíron. Ábráimon ez a kiindulási forma¹ legtöbbször egy fekete négyzet. Erről szinte azonnal eszünkbe juthat Malevics hasonló című korszakalkotó műalkotása,² melynek kapcsán ezt írja: „Én nem »üres négyzetet« állítottam ki, hanem a tárgynélküliség érzetét.” (*Malevics*, 1986. 66.) Esetemben azonban éppen hogy a tárgyiságot szimbolizálja a fekete négyzet.

Az elhelyezés szerepe – a kompozíció

Egy sokak szerint semmitmondó szabályos

síkidom elhelyezése az üres papíron nem nagy „kunszt” – gondolhatják azok, akik nem sűrűn foglalkoznak vizuális problémákkal. Azonban már a négyzet mérete, és amiről alább részletesen szó lesz, elhelyezésének mikéntje is meghatározó erejű. „A papírlapra húzott bármilyen vonal, az anyagból mintázott legegyszerűbb forma is olyan, mint a vízbe dobott kavics. Felbolygatja a nyugalmat, mozgósítja a teret.” – állapítja meg Rudolf Arnheim, és még hozzátézi: „A látás akcióészlelés.” (Arnheim, 1979. 27.). Azaz aktív folyamat, amely megkívánja a percepció folyamatos feldolgozását: ismételten ellenőrzött hipotézisek felállítását, végül a vizuális ítélet megszületését. Valójában olyan alapvető törvényszerűségekről van itt szó, amelyek tudatos vagy tudattalan ismeretén alapul a művészi hatás kiváltása is. (Ezért a vizuális alkotótevékenységet folytató egyén szempontjából sem mellékes, hogy mennyire van tisztában az emberi látásérzékelés jellegzetességeivel összefüggésben lévő, a képi elemek dinamikus egyensúlyát meghatározó alapelvekkel.)

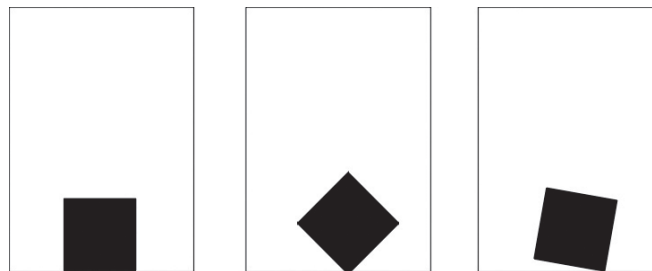
Visszatérve az elhelyezés problémájára: az alábbi ábrán három azonos méretű felületen egy-egy azonos méretű fekete négyzet látható. Mindegyik esetben a befoglaló forma – amit azonosíthatunk

az üres papírlappal is – legalján. A különbség csupán a négyzetek *állásában* mutatkozik.

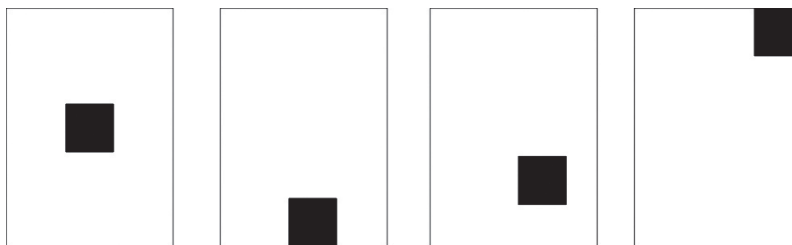
Az első esetben a fekete négyzet statikus helyzetet képvisel. A második esetet már dinamikusabbnak érezhetjük, de inkább beszélhetünk egyensúlyi helyzetről. Míg a harmadik változat mutatja a legdinamikusabb pozíciót. Nyilvánvaló, hogy ez a szögletes forma sajátosságaiból következik (például egy szabályos körrel ezt nem tudnánk ilyenformán demonstrálni.)

Nemcsak az alapformánk *állása* meghatározó érvényű az észlelés keltette érzet szempontjából, hanem annak *helye* is a felületen. A következő ábrásor mindegyik tagján a négyzet állása megegyező (oldalai párhuzamosak a lapot jelölő téglalap oldalaival).

Azonban hol a téglalap átlóinak metszéspontjában (tehát a lap mértani közepén), hol annak alján (érintve a lap szélét), hol a felület egy nem speciális pontján (általános helyzet), hol pedig a jobb felső sarokban látható. A statikus-dinamikus érzetminőségeink egyértelműen változnak a négyzet elhelyezkedésétől függően. Az átlók jelölte középpont odaszegezi a négyzetet a lap közepére (erőteljes statikusság), a lap alján álló vagy fekvő négyzet (téglalap esetében nem len-



1. ábra. Négyzet statikus, egyensúlyi és dinamikus helyzetben

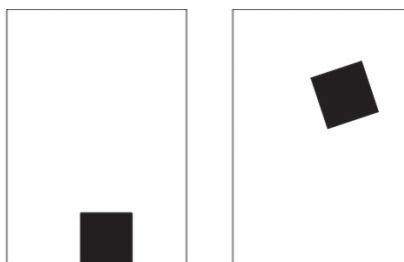


2. ábra. Négyzet különböző elhelyezkedései a felületen

ne ezt gond eldönteni) szintén nyugalmi pozíciót képvisel (hiszen „lent” van, nem mozdul semerre). Az előzőekkel összevetve, lényegesen nagyobb dinamizmusról tesz tanúbizonyságot a harmadik eset. Sem a lap átlói, sem annak oldalfelezői nem szabják meg a négyzet lehetséges elmozdulásának irányát. Elvileg bármerre kimozdulhat. A sorban negyediknek következő változaton szintén a felület egy speciális helyére került a négyzet: a lap jobb felső sarkába. Mintha „odaragadt” volna. A gravitációnak ekként ellentmondó helyzet feszültséget teremt. Ugyan a négyzet dinamikusnak tűnhet, főleg az első kettő alternatívához képest, de mégsem annyira, hogy mozgásérzetünk jelentős legyen.

Ezen tapasztalatok birtokában egyértelműnek látszik az alábbi két megoldás, amely a négyzet állásának és helyzetének felhasználásával a legnagyobb dinamika-kontrasztra törekszik.

A statikusság érzetének biztosítója a párhuzamos oldalállás és az alsó lapszélközépre illeszkedő elhelyezés. A lehető legdinamikusabb pozíció pedig a lapfelület felső harmadánál való és a párhuzamos vagy merőleges oldalállást kerülő helyzete a négyzetnek. Ez utóbbiról így fogalmaz Arnheim: „A képfelület vízszintes és függőleges irányait rendszerint a tér főbb irányaival azonosítjuk, ahogyan mindennapos tapasztalataink során észleljük. Ezért a tárgynak a képfelületen való minden olyan elhelyezkedése, amely ellentmond



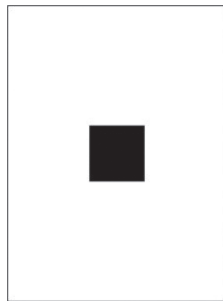
3. ábra. Négyzet abszolút statikus, illetve dinamikus helyzetben

a nehézkeségi erő középpontjának, a tér fő irányainak – a vízszintes vagy függőleges tengelynek –, mozgásban lévőnek tünteti fel a tárgyat. Ezért van jelentősége a főtnek és a lentnek a képfelületen.” (Arnheim, 1979. 200.)

A környezet kontrasztteremtő ereje

Maradjunk a fekete négyzet példájánál. Láthatuk, hogy már az elhelyezés módja sem mellékes, amikor vizuális kérdések kapcsán erőviszonyokról, vonzásról és taszításról valamint az ezeken keresztül megvalósuló érzetokről beszélünk. Visszaautalva a fejezet elejére, azonban az egyes jelenségek nem önmagukban állnak a semmi közepén, hanem együttesen képezik a jelenségek világát, és kölcsönös egymásra hatás jellemzi őket. Az egyes részek valamint a rész-egész viszonya még inkább lényeges kérdése világunknak, így az annak egyik szegmensét képező vizuális világnak is.

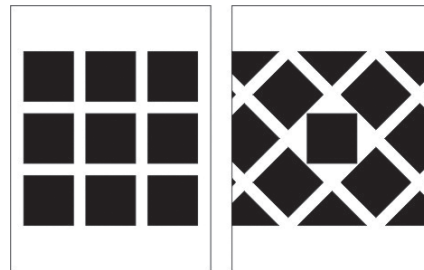
Az alábbi ábrán csak egy fekete négyzet „árválkodik” a lap közepén. Önmagában van. Statikus helyzetű. Szimplán egy *fekete négyzet* – ezenfelül nem sokat jelent.



4/a. ábra. Fekete négyzet az üres papíron

Azonban rögtön megváltozik ez a helyzet, ha a négyzet „valamiféle” környezetet kap. És pontosan ezen a „*valamiféleségen*” van most a hangsúly. Játsszunk csak el a legkézenfekvőbbnek tűnő megoldásokkal! Ismételjük meg alapformánkat néhányszor, és helyezzük rendezett sorokba, oszlopokba a klónokat. Négyzetünk észrevétlenül tagozódik bele újonnan kapott környezetébe. Egy négyzet lett a sok közül, pontosabban a sok között. Már nem az egyetlen, a megismételhetetlen. „Személyisége” eltűnt. Ám egy egyszerű csavarral újra egyedi lehet. Változtassuk meg környezetét, és maga is újfent megváltozik! Egy aprócska művelet: egy negyvenöt fokos elforgatása a környező négyzetscsoportnak, és eredeti négyzetünk máris kitűnik a tömegből. Újra személyiséget kapott, egyedi jelentést. Most már kilóg a sorból, nem olyan, mint a többi.

Az iménti logikát követve, újabb lehetséges környezet-átalakítási műveletre nyílik lehetőségünk: változtassuk meg a környező négyzetek méretét! Megdöbbentően erőteljes vizuális hatásra lehetünk figyelmesek.



4/b. ábra. Négyzet és környezete – „elforgatás”

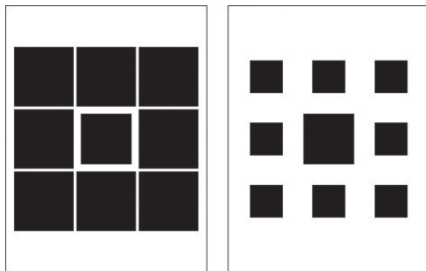
Nem a jól ismert méret-illúziós ábrák³ tanulsága a szembetűnő jelen esetben (bár ez is lényeges változás lehet a négyzet megítélésében), hanem az a merőben eltérő vizuális jelentésmódosulás, amit a környezetváltozás az eredeti négyzet esetében előidézett: az első megoldásnál inkább érzékelünk fehér körvonalat, és egy a pozitív–negatív viszonyrendszerben végbement domináns metamorfózist; a második változat másfajta vizuális hangsúllyal ruházta fel a négyzetet: látszólagos méretéből adódóan tömege is megváltozott – első pillantásra: ő lett a „főnök”. (De gondolhatjuk akár azt is, hogy a sok kis „szemét” őt fogta közre, és most azt várják, mikor ronthatnak rá...)

A méretalakítás lehetősége nem merült ki a fenti két példával. Bizonyos szabályosságot vagy éppen szabálytalanságot is adhatunk ennek a folyamatnak (mármint a méretváltoztatás műveletének). Az eltérő tendenciák, alapvetően különböző vizuális rendet (rendezettséget) hoznak létre.

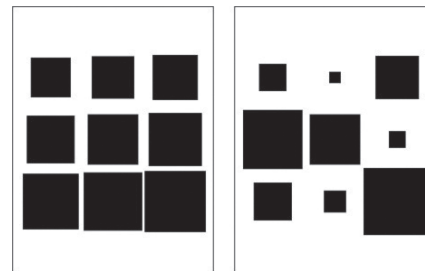
A perceptuális szerveződési elvek között számon tartott *folyamatképzésnek* köszönhetően az első változat olvasata egy egyenletes méretváltozásra

is utalhat. Folyamatos növekedést érzékelünk, ha balról jobbra pásztázzuk a sorokat, és átlós irányban is ezt láthatjuk. Vagy fordított esetben, jobbról balra, illetve átlósan, alulról felfelé követve a folyamatot egyenletes méretcsökkenésnek lehetünk tanúi. Bárhogy is értelmezzük az ábra első tagját, mindenképpen logikus összefüggést tapasztalunk. Ezzel ellenkezően, ha figyelmünk a második változatra terelődik, egy szabálytalan, kompozíciós szempontból talán kiegyensúlyozott, de rendezettségét tekintve semmilyen követhető logikát nem mutató szituációval találkozunk. Térérzetünk is merőben eltérő a két esetben.

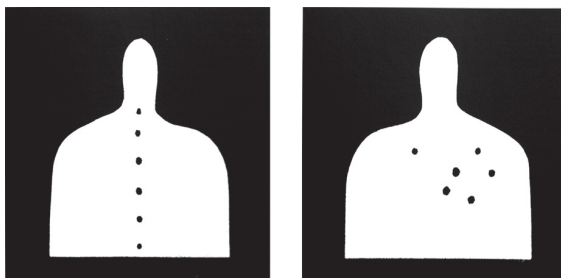
Ez utóbbi példa kapcsán (konkrétan: a folyamatképzés mint látásszervező elv említésével) utaltam az alaklélektan híveinek eredményeire, akiknek egyes feltételezése már nem állja meg ugyan a helyét, de a vizuális minták alakká szerveződésének törvényszerűségeit megfogalmazó kijelentéseik máig nem cáfolhatók meg. (Megállapításaiknak egyik vitatható pontja például az érzékelés szerveződési elveinek öröklött, velünk született jellegének hangsúlyozása és ezzel a



4/c. ábra. Négyzet és környezete – „mérettorzítás”



4/d. ábra. Négyzet és környezete – „rend és káosz”



5. ábra. Pontok jelentésváltozása elrendezésük alapján (Réber László rajza)

múltbéli tapasztalatok, illetve a perceptuális tanulás szerepének figyelmen kívül hagyása. (Gregory, 1973) A látvány egyes elemeinek mintázatba szerveződése számunkra azonban így vagy úgy, de mindenképpen valós jelenség: a részek egymásra hatását, valamint a rész-egész kölcsönös és dinamikus viszonyát feltételezi. Az általam szerkesztett ábrák tapasztalatai is azt erősítik, „hogymely részlet külső megjelenése az egész szerkezetében elfoglalt helyétől, az egészben betöltött szereptől függ.” (Arnheim, 1979. 14.) Mindez szorosan összefügg a vizuális érzékelés alapvető jellegével: „Látni azt jelenti, hogy [a látvány egyes elemének] egy bizonyos pozíciót tulajdonítunk (...) az egészen belül: helyet a térben vagy egy beosztást a méretek, a tónusok vagy a távolságok mércéin.” (Uo. 22.)

Eddigi ábráim a vizuális kontrasztra építettek. A négyzetet választottam kiindulásul, elsősorban a mérettulajdonsággal manipuláltam, de bármely más látványelemre kiélezhettem volna demonstrációm. A szín, a tónus, vagy a formai karakter (hegyes-tompa, ferde-egyenes, kerek-szögletes, stb.) felhasználásával ugyanúgy felhívhattam volna a figyelmet a környezet jelentette kontextus fontosságára.

Ábráim elemzésekor „érzetekről” tettem említést, amelyek bennünk keletkeznek, amikor a formákat nézzük. Ennek valószínű magyarázatát Arnheim ekként foglalja össze: „A látóérzék által előállított képek különböző minőségei nem statikusak. (...) A vizuális élmény dinamikus. (...) Amit észlelünk, az valószínűleg mindenekelőtt irányított feszültségek kölcsönhatása. A feszültségeknek ez az együttese pedig egyáltalán nem olyasmiről, amit a megfigyelő tesz hozzá – a maga saját logikája szerint – az egyébként statikus benyomásokhoz. Ezek a feszültségek bármely észleletnek éppoly szerves alkotórészei, mint a méret, az alak, a helyzet, vagy a szín. Mivel ezeknek a feszültségeknek nagyságuk és irányuk van, mint »pszichológiai« erők írhatók le.” (Uo. 22.)

Tulajdonképpen ezeknek a „pszichológiai erőknek” a meglétét és szerepét ismerte fel Malevics is az alkotóművész szemszögéből: „A művészi alkotás lényegét és jelentését azonban újra meg újra félreismerik, éppúgy, mint az alkotó munka lényegét általában; hiszen mégiscsak mindig és mindenütt az érzet minden formaalkotás eredete.” (Malevics, 1986. 72. – kiemelés tőlem)

Vizuális formák fogalmi jelentése

Gondolatmenetem szemléltetését olyan rajzokkal folytatom, amelyek vizuális jelentésükön túl egyértelmű fogalmisággal is rendelkeznek.⁴ Ábrázoló, illusztratív jellegük „megfoghatóbbá” teszik számunkra az elrendezés és jelentés viszonyát. A kontextus jelentősége nyilvánvalóbb módon mutatkozik meg segítségükkel.

Már egy egyszerű ponthalmaz is eltérő fogalmat jelölhet, attól függően, hogy milyen a halmazt alkotó elemek egymáshoz való viszonya. Réber László alább felhasznált novelláskötet-illusztrációja szemléletes példáját nyújtja ezen megállapításnak.

Az első rajzon látható hat darab pont amint a sematikus emberfigura függőleges középvonala mentén végigfut, gombsor asszociációját kelti. Ugyanez a hat pont szórt elrendezésben sokkal morbidabb jelentésre utal: a képet nézve egy „szitává lőtt” személyre gondolunk.⁵ „Tárgyak vagy dolgok mindenfajta ábrázolása bizonyos hatást fejt ki a képfelületen, és felidézi a maga sajátos

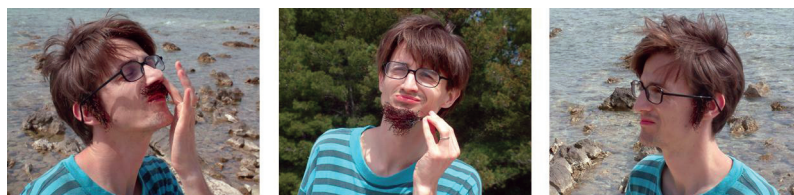
asszociációs irányát ugyanúgy, ahogyan egy pont, vonal vagy forma hat a képfelületen, és a tér különböző irányaiba kényszeríti a szemet. (...) Ahogyan térbeli rendet keresünk, és a képi erők összefüggései alapján egységes térbeli egészet alkotunk, ugyanúgy keressük a jelentés rendjét is, és képezünk a különböző asszociációs irányokból közös jelentés-egészet” – állítja Kepes György (1979. 229.). „E szerint a felfogás szerint egy arc felismerése, egy fa szerkezetének felismerése annyit jelent, hogy meghatározzuk az egyes részek hovatartozásának valószínűségét. Így egy kör jelentheti a Holdat, egy szem íriszét, egy autó kerekét és ezernyi más dolgot.” (Gregory és Gomb-rich, 1982. 85.)

Erre a jelenségre épít Réber következő rajzán a tőle megszokott szellemességgel.

A bogáncsszerű forma szintén aszerint változtatja jelentését, hogy a nyúlfigura melyik testrészén talált magának helyet: a fejet egy-egy váll-lap formájában fogja közre; a mellkason mint kiténtetés díszlik; a „nyúlcipőkön” sarkantyúként csillog.



6. ábra. Többértelműség az elhelyezkedés alapján (Réber László rajza)



7. ábra. Benedek Barna „moszat-vice” a krapanji alkotótelepen, 2003 (Fotó: Ficzek F.)

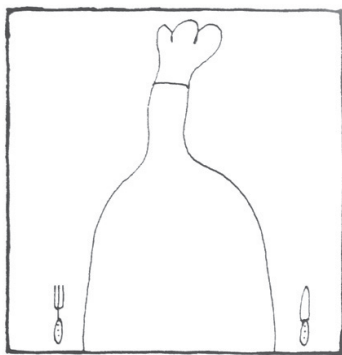
Ugyanezt a „poént” játszotta el Benedek Barna is egy Krapanj partján talált tengeri moszattal: Az arcszörzötté változott vízi gyom helyétől függően lesz bajusz, szakáll vagy épp barkó.

Visszatérve Réber László „rajzi rímeinek és rajzi metaforáinak” (Görgey, 2003. 36.) vizsgálatához, könnyen megállapítható, hogy azok eredetiségét olyan leleményesség adja, amely nem nélkülözheti a mesteri formaismeretet, és amely ezzel birtokolja a formakapcsolatok kifejezőerejének titkát is. Réber megannyi érzékletes rajzára jellemző, hogy „egy alak bizarr formája összezsugorodik egy

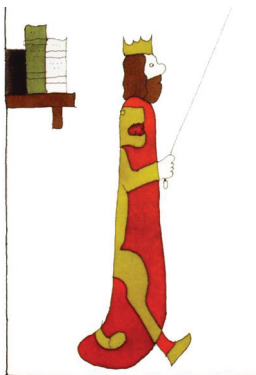
másik tárgy formájával és csodálatosképp a kettő között tartalmi összefüggés is van.” (Uo. 36.) A *többértelműség* minket, nézőket is inspiráló effektusa, az alábbi képnek szintúgy sajátja.

A Chef mint egy óriási csirkecomb szurreális képzettársítás. A gasztronómiai témájú anomália valóban bizarr. A terített asztalt is eszünkbe juttató apró evőeszközök nélkül nem látnánk a kukta fején lévő főveget, vagy az úri tálalásnál használt papírdíszet a lábcsonkon. „Az vagy, amit megeszel” – sejlik fel bennünk a mondás. És már bele is harapnánk az óriási ember-tyúkba, ahogy Chaplinnel majdnem megesett az *Aranyláz* című filmben.

A fenti példához hasonlóan a többértelműség olykor zavarba ejtő is lehet, de Rébernél ez elsősorban a humor forrása. Vajon melyik részlet kihez-mihez tartozik? Hogyan lehet közös egy hátvonal, amikor az a valóságban csak egyetlen alak „tulajdona”? Az én karom nem folytatódhat a te kézfejedben, és a lábszáram sem tartozhat egyidejűleg hozzám is meg hozzád is. Ezért teszi komikussá az uralkodót a királyi palást oroszlánja Réber rajzán (9. ábra): a kimért léptek tekintélyparancsoló hatása azonnal szertefoszlik, amint az „élet és halál ura” egyszerre emeli lábát a ruháján látható és hatalmát jelképező címerállattal.



8. ábra. Többértelműség formai analógia alapján (Réber László rajza)



9. ábra. Többértelműség közös kontúr alapján (Réber László rajza)

Az optikailag csalóka ábrák is gyakran a többértelműségből adódó bizonytalanságunkat használják ki. „Egy arc körvonala egyidejűleg egy pohár, egy palack vagy egy szövegsor kontúrja is lehet. A közös vonal mint azonos optikai sajátosság térbeli egységet teremt a kétdimenziós felületen. Miután azonban különböző elemeket egyesít, különbségeik e kényszerű érintésük folytán optikai ellentmondásokat idéznek elő, amelyeket csak egy új, közös jelentés oldhat fel.” (Kepes, 1979. 108.) A kontúrok egyesítéséből adódó kettős értelmű vonalak a tér integrációját eredményezik.

Szintén a hovatarozás dilemmája vetődik fel annak a rajznak a szemlélésekor, melyet alább láthatunk.

A középső szem értelmezése attól függően változik, hogy a bal- vagy a jobboldali archoz rendeljük-e. Eszerint egyszer gonoszkodóan vidám, másszor meg szerencsétlenül szomorú kifejezést sugároz. Ebben az esetben is el kell döntenünk, melyik hipotézisnek adunk igazat.⁶ „A látás akció-



10. ábra. Többértelműség közös kontúr alapján

eszelés” – visszhangzik Arnheim idézett kijelentése.

Azért foglalkoztam ennyit az eddigi ábrák és rajzok elemzésével, mert viszonylagos sterilitásuknak köszönhetően segítségükkel talán sikerült az egyik leglényegesebb pontig eljutni, melynek valamilyen mérvű ismeretét egy képzőművészeti alkotótevékenység művelője sem nélkülözheti. Anatógiákban gondolkodva ugyanezen alapoknak a megfelelőit megtalálhatjuk a zenei, az irodalmi, a színházi műfajok és a táncművészet gyakorlatában is. Leszűrhető tapasztalatait pedig az élet széles területére kiterjeszthetjük.

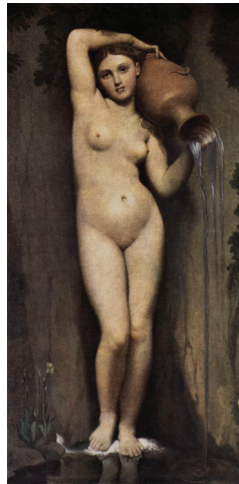
A szűkebben vett szakmaiság világába visszatérve, az eddig leírtak filozófiai következtetései közé sorolható a hegeli gondolat, mely szerint „...a forma–tartalom-viszony reflexiós meghatározottság: egyik sincs a másik nélkül, az egyik csak a másikra való vonatkozásában él, a másik révén hat (ilyen reflexiós viszony – másutt – a pozitív-negatív, rész és egész).” (Almási, 2003. 83.) A vizuális formák esetében, mint láthattuk, ez különösen nagy jelentőséggel bír. „... abból a felfedezésből [pedig], hogy a látás nem elemek mechanikus visszatükröződése, hanem jelentéshordozó szerkezeti sémák megragadása, még

egy üdvös tanulság adódott. Ha mindez érvényes a tárgyészlelés egyszerű aktusára, mennyivel inkább érvényesnek kell lennie a *valóság művészi megközelítésére!*" (Arnheim, 1979. 15. – kiemelés tőlem)

A kontextus szerepe a képzőművészeti alkotásban

Mielőtt a környezet tárgyi jelentést predesztináló hatását valóságos objektumok vizsgálatával folytatnám, nézzük meg, hogyan jelenik meg a kutatott kérdés a hagyományos táblakép-festészet egy jeles darabján.

Ingres *Forrás* című remekműve (11. ábra) egy klasszikus szépségű leányt ábrázol nem titkolt erotikával. A kihívó szépség karjai rafinált tartásban egy vízzel teli cserépedényt fordítanak szájával lefelé a földnek, ezáltal utat engedve a korszóban

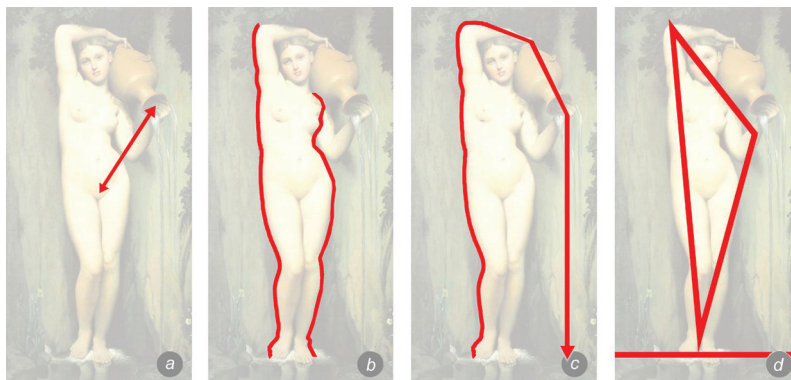


11. ábra. Jean-Auguste-Dominique Ingres: *Forrás*, 1856, vászon, olaj, 163 x 80 cm

lévő víz szabad zubogásának. „A képen nyilvánvalóan *festői metaforikus* átvitelek ébresztenek a figuratív, plasztikus elemek: a női alak, a korszó és a vízsugár. Ám a képen más, mélyebb, *költői metaforikus* analógiák is rejtőzködnek a téma (a már felsorolt elemek) és annak beállítása között: a függőleges és átlós tengelyek felfedezése között keresett művészi szimmetriák kijátszásai, amelyek révén a nyugalom helyet a cserél a mozgással, a feszültség az oldással, a felfedés az elrejtéssel, a tudás a titokkal, a valóságos a lehetőséggel.” (Angi, 2004. 164. – kiemelés tőlem). Angi István imént idézett elemzésében különbséget tesz képi metafora és költői metafora között. Jóllehet korábbi példáimban én is érintettem ezt az aspektust, de ennek behatóbb vizsgálata eddig elmaradt. Az alább kölcsönvett gondolatok talán jobban megvilágítják majd a vizuális formák jelentés-minőségeinek bonyolultságát.

Folytatva a festmény rejtett titkainak feltárását, Angi Arnheim elemzéséből merít: „A korszó üres arcával ellentétben a lány arcvonásai sokkal szembeötlőbb kapcsolatot teremtenek a nézővel. Ugyanakkor a korszó szája utat nyit a vízfolyásnak, míg a lány szája csukva van. Ez a kontraszt nem korlátozódik az arcra. A korszó az anyaméhre utalva a lány testére is rímel, s megint csak ez a hasonlóság emeli ki azt is, hogy míg az edény nyíltan kitérül, a lány öle zárva van (12/a. ábra). Egyszóval a kép a már odaigért, de még visszatartott nőiség témájával játszik.” (Uo. 165.)

A forma/szerkezet és a jelentés/tartalom összefüggése, azaz a kompozíció jelentősége a vizuális analízis révén válik egyértelműen láthatóvá. Ábráimmal Arnheim szöveges elemzését kívánom szemléltetni.



12/a-d. ábra. A *Forrás* kompozíciójának rajzos elemzése

„A női alak két oldalkontúrájában megfogalmazódó metafora tovább sarkosítja a nyugalom-mozgás ellentézésében vibráló gondolat feszültségét: »(...) A bal oldali kontúr éles ellentétben van a jobbal, ami megközelítően függőleges (12/b. ábra). Ezt a függőlegest meghosszabbítja és megerősíti a felemelt jobb kar. A törzs és a kar kontúrájának egyesítése jó példája a tárgy formális újraértelmezésének, mivel ez felfedezés, új vonal, amelyet az emberi test alapvető fogalma alapján nem lehet előre látni. A jobb oldali körvonal nyíltan felmutatja a központi tengely törtvonalában csak utalásszerűen benne foglalt függőlegest. Nyugalmat fejez ki, közeledik a geometriához, s ezáltal az arcéhoz hasonló funkciót tölt be. A test tehát a benne egyesülő két alapelv tiszta megnyilatkozása között foglal helyet: a jobb oldal körvonalainak tökéletes nyugalma és a bal oldal körvonalainak hullámzó cselekvése között.«⁷ (Uo. 165.; *Arnheim*, 1979. 176.) Mindez valóban igaz a figurára, de az egész kompozíció szempontjából sokkal hangsúlyosabb a lezúduló víz függőle-

gessége. Ehhez az erőteljes formai hangsúlyhoz képest a lány jobb oldali testvonala már inkább lágy és finom hajlatokkal ékes (12/c. ábra).

A formaellentétek művészi dinamikájáról valamint a kontraszthatás ezzel összefüggő arányösszetevőiről ezt írja Arnheim a kép kapcsán: „Végül említésre méltó még a könyök ferde szimmetriája, mivel itt végre megjelenik a szögletesség, ami igen fontos, hogy a keménység csípős ízeit adja egy olyan kompozíciónak, melyet különben tönkretethetett volna az édeskés hajlatok monotóniája.” (*Arnheim*, 1979. 176-177. – kiemelés tőlem)

A főalakot befoglaló forma fogalmát még a legegyszerűbb kompozíció-elemzést tanító könyvek is ismerik. Azonban nem véletlen, hogy ennek ekkora jelentőséget tulajdonítanak, hiszen a vizuális egység általában tényleg egy-egy geometrikus alapforma mentén valósul meg. Ingres festményén egy csúcsára állított háromszög jelöli ki a formakompozíció rendjét (12/d. ábra). Angi István nem áll meg ennél a pontnál, messzebb akar eljutni, a mögöttes tartalmakra kíváncsi: „Íme, az

alak ingadozása a két tengelyből kirajzolódó háromszögben az alapeszme két gondolatát – az odaigértseget és a visszatartottságot – egyszerre választja szét és köti össze. Az oldás és kötés dilemmája a képen ennek az ingatag alapokon álló háromszögnek a visszatartatlanul ömlő vízűgár engesztelhetetlen függőlegességével történő hiábavaló szembenállásban oldódik meg: a lány keze között előtörő vizet nem tudja, de nem is akarja megállítani, sőt ő maga dönti a korsót szájjal lefelé, ez a gesztus a vágy feszültségének rejtőzködése és a titok kipattanásának féltése között már meghatározó gesztus.” (Angi, 2004. 171.)

Tekintetünk újból és újból a lány arcán állapodik meg, ahogy végigpásztázzuk az egész képfelületet. Figyelmünk a kecses tartású bokáktól egészen a női szemérem „V betűjéig” kúszik, de nem időzik ott soká, mert máris a két gömbölyded halom érzéki kimozdulásán pihen egy pillanatot, hogy aztán az igéző szemek bővölete ejtse rabul. Ám újabb lendülettel sikerül elszakadni az arc vonzásától és a víz esését követve szemünkkel ismét a kép alján járunk. A sötét háttérből kitűnik a lábfej, és kezdődik az egész előlről... Lehet, hogy nem mindig ezt az utat járjuk be, de az arc egy nyugvópontot jelent, ezzel a kiegyensúlyozottság feltételét biztosítva. Angi értelmezésében szintén fontos szerep jut ennek: „... a leányka arcán a gyermeki báj tovatűnését a felnőtté válás lírája pótolja, azzal a nehezen meghatározó érzéssel, amely a szükségyszerűség felismerésében a gyermek játék helyett a felnőtt valóságának boldogságát ígéri; ezért vibrál derűjében nemcsak a múlt gyermekkor bája, de a beköszöntő női érzékiség szépsége is.” (Uo. 171-172.)

„A Forráshoz hasonló remekművek esetében az a figyelemre méltó, hogy ha rájuk nézünk, érezzük a formai eszközök hatását, hiszen jelentésük avatja az egészet az élet ily tökéletes ábrázolásává, s ugyanakkor magukat ezeket az eszközöket egyáltalán nem vesszük észre.” (Uo. 172.) „A jó forma nem véteti észre magát.” – írja Arnheim is ezzel kapcsolatban. (1979. 158.) Végkövetkeztetésnek tűnhet Octavio Paz gondolata is: „A művészetben csak egy valami számít, és ez a forma. Vagy pontosabban: a formák sugározzák a jelentést. *A forma értelmet bocsát ki magából, jelentésgyártó készülék.*”⁸ (Paz, 1990. 22. – kiemelés tőlem)

Ezt a „jelentésgyártó készüléket” vajon miként befolyásolja működésében a környezet? Ez fejezetünk valódi témája. És ennek megválaszolására vállalkozom – többek közt – egy a XX. század képzőművészetét nagyban befolyásoló újabb műalkotás megemlékezésével, melynek egyik közismert magyar címe – mily furcsa egybeesés – az imént elemzett festményhez hasonlóan szintén: *Forrás*.⁹

Jegyzetek

- 1 A köznapi nyelv szinonimaként használja a „forma” és az „alak” kifejezést, jóllehet az esztétika megkülönbözteti a kettőt: egy tárgy formáját együttesen alkotják a különböző vizuális elemek, úgymint a „kontúrok és vonalak, formák és színek, fény és textúra”. (Maquet, 2003. 53.) Jóllehet, a jelzett szakirodalom sem következetesen használja a fogalmakat, mert az előbbi felsorolásban a „forma” szó is szerepel.
- 2 Legismertebb *Fekete négyzet fehér alapon* címmel, de ismeretes egyszerűen *Fekete négyzet*-ként vagy *Négy oldal* megnevezéssel is. Valójában három változatban festette meg Malevics ezt a témát 1915-ben, 1924-ben és 1929-ben. Mindegyik kép más arányú és egyik négyzet sem geometriai pontosságú.
- 3 Például ugyanaz a forma kisebbnek tűnik abban az esetben, ha nálánál nagyobb formák csoportja veszi körül, mint amikor nála kisebb formáktól övezve jelenik meg.
- 4 Nyilvánvaló, hogy képi jelentés nehezen képzelhető el fogalmi jelentés nélkül, hiszen a vizuális jelenségek többségét meg tudom nevezni, fogalmi úton le tudom írni. Kijelentéssel mégis arra kívánok célozni, hogy egy egyszerű vizuális elem, például egy *pont* is jelölhet adott esetben lyukat, szemet, orrot, vagy akár – mint az 5. ábrán tapasztalhatjuk – ruhagombot.
- 5 Persze lehetne akár egy ember formájú céltábla is, bár az első ábra „gombsora” ezt kevésbé valószínűsíti.
- 6 Ehelyütt R. L. Gregory terminológiáját használom: „...mielőtt kiválaszthatnánk a »helyes« hipotézist (percepciót), sokféle »mintha«-jellegű, téves hipotézist (és percepciót) választunk ki, olykor egészen futólag.” (Gregory és Gombrich, 1982. 83.)
- 7 Arnheim a festményen látható leány szemszögéből különbözteti meg a jobb és bal oldalt, tehát nekünk, akik a képet nézzük, az oldalak felcserélődnek!
- 8 „Az esztétikai élmény során van-e a formáknak jelentésük azon kívül, amit ábrázolnak?” – teszi fel a kérdést Jacques Maquet (2003. 91.), majd Piet Mondrian: *Broadway Boogie Woogie*, Jackson Pollock: *Number 1*. és Mark Tobey: *Edge of August* című műveik izgalmas elemzése során az alábbi következtetésre jut: „A három kép tartalomtól teljesen mentes volt, nem fertőzte meg őket az ábrázolt világ; a belőlük kiolvasható jelentés nem származhatott semmiféle témából. Nyilvánvaló, a formáknak van jelentése.” (Uo. 96.)
- 9 Többhelyütt *Kút*-ként hivatkoznak rá. A mű eredeti címe: *Fontaine*.

Irodalomjegyzék

- Almási Miklós (2003): *Anti-esztétika*. Helikon, Budapest
- Angi István (2004): *Értéktől jelentésig*. Pro Philosophia Kiadó, Kolozsvár
- Arisztotelész (2002): *Metafizika*. Lectum Kiadó, Szeged
- Arnheim, Rudolf (1979): *A vizuális élmény*. Gondolat, Budapest
- Gombrich, E. H. (1982): Illúzió és művészet. In: R.L. Gregory – E. H. Gombrich: *Illúzió a természetben és a művészetben*. Gondolat, Budapest
- Gregory, R. L. (1973): Az értelmes szem. Gondolat, Budapest
- Gregory, R. L. (1982): A megtévesztett szem. In: R.L. Gregory – E. H. Gombrich: *Illúzió a természetben és a művészetben*. Gondolat, Budapest
- Kepes György (1979): *A látás nyelve*. Gondolat Kiadó, Budapest
- Malevics, Kazimir (1923/1986): *Tárgynélküli világ*. Corvina, Budapest
- Maquet, Jacques (2003): *Az esztétikai tapasztalat*. Csokonai Kiadó
- Paz, Octavio (1990): *Meztelen jelenés*. Helikon, Budapest