

## **SZOVJET KÉPZŐMŰVÉSZETSZEMIOTIKAI KUTATÁSOK**

A szovjet művészetelmélet szemiotikai irányzata a 60-as évek elején indult fejlődésnek, annak a jótékony hatásnak az eredményeképpen, amelyet az SZKP XX. Kongresszusa gyakorolt a szovjet tudomány életére. Az új utak keresésében a társadalomtudományok közül a nyelvészet volt a legfrissebb. Már 1956-ban vitát indítottak a strukturális és matematikai módszerek alkalmazásáról. A meggyökerező strukturalista nyelvészet pedig bázisává vált a strukturális módszer nem nyelvészeti területekre való kiterjesztésének. Az első szemiotikai szempontú kutatások is a strukturális zászalaja alatt jelentkeztek. A szovjet szemiotika megszületésének a strukturalista nyelvészetten kívül egy másik bábja is volt, a kibernetika. A kibernetika rehabilitása és gyors fejlődése 1956 után jelentős hatást gyakorolt a társadalomtudományokra, ösztönözött az információelmélet és modellelmélet eredményeinek felhasználására. 1962-ben a Szovjetunió Tudományos Akadémiájának Szlavisztikai Intézetében működő Strukturális-tipológiai osztály és az Akadémia Elnökségének Kibernetikai Bizottsága szimpóziumot szervezett "A jelrendszerek strukturális tanulmányozása" c. téma megvitatására. A szimpóziumon néhány strukturális-szemiotikai szempontú művészetelméleti előadás is elhangzott. (1).

A nem nyelvészeti, azaz másodlagos modelláló rendszerekkel foglalkozó szemiotikai kutatások szervező centruma az észtországi Tartu lett. 1964-ben a Tartu melletti Kaerikuban tartották az első szemiotikai nyári egyetemet. Ez a rendezvény a szovjet szemiotikusok évente megismétlődő összejövetelévé vált. 1964-ben a tartui egyetem gondozásában megindult egy szemiotikai kiadványsorozat is, amelynek első köteteként Jurij Mihajlovics Lotmannak, a tartui csoport vezetőjének "Előadások a strukturális poétikáról" című műve jelent meg. 1965-től kezdve a sorozat köteteit két évenként adják ki és ezek a nyári konferenciákon megvitatott témákból készített tanulmányokat tartalmazzák, felölelve a legkülönbözőbb területeket. (2).

A tartui iskola célkitűzései először Lotman Strukturális poétikájában fogalmazódtak meg, amelyet a csoport manifesztumának is tekinthetünk. Lotman könyvében a nomenklatorikus-morfologikus felfogásnak strukturális-funkcionális szemlélettel való felváltását javasolja és ennek szellemében az egyes jelenségek megfigyelése és leírása helyett a rendszerek elemzését, az elemek egymással való kapcsolatának, az egész strukturával való összefüggésüknek vizsgálatát állítja középpontba. A kutatás módszere matematikai jellegű – a matematika itt nem konkrét tudományterületként, hanem a tudományos gondolkodás egyik formájának modelljeként játszik szerepet – ez a matematikai jelleg abban áll, hogy szemben az anyagi adottságokból, az összefüggések anyagi természetéből kiinduló fizikai módszerrel a tárgyául szolgáló viszonylatokat, mint elvont rendszert próbálja értelmezni. Az irodalom matematikai jellegű vizsgálatának azonban jelentős akadálya az, hogy

az irodalomtudomány alapfogalmai még nincsenek formalizálva; ezért nem hoz a matematikai apparátussal való verselemzés sem különösebb eredményeket.

Lotman értelmezésében a művészet kettős természetű jelenség, megismerési és kommunikációs forma is egyben. A művészeti megismerés eszköze, az ábrázolás, tulajdonképpen modellezést jelent; a művész a valóság ujratereemtésének folyamatában, a valóság sajátos modelljének, a műalkotásnak létrehozásával ismeri meg a világot. Az esztétikai folyamatokban nagy szerepet játszik a művészet és az élet közti hasonlóság, amely az azonos és különböző elemek dialektikus kölcsönhatására épül. Az életjelenség és művészeti ábrázolása korrelációs párt képez, az ábrázolás az ábrázolt magyarázatává válik és viszont, egymással való összevetésük a műalkotás felfogásának, értelmezésének három aktusában valósul meg. Az első a metafora aktusa: felismerjük az ábrázolt jelenséget, azonosítjuk életbeli korrelációs párjával. A következő lépésben, a metonímia aktusában a részből következőnk az egészre, az ábrázolt vonásokból az elhagyottakra, elhatároljuk egymástól a lényeges és lényegtelen mozzanatokot. Végül pedig a szembeállítás aktusa következik, amelynek során az ábrázolt jelenséget összevetjük a műben nem ábrázolt jelenségek körével, tudatosítjuk jelentőségét. Az ábrázolás így felfogva nem csupán az, ami közvetlenül megjelenik, hanem bonyolult viszony, az ábrázolás viszonya az ábrázolthoz, a nemábrázolt részekhez és a rajta kívül eső jelenségek sorához, a társadalmi, ideológiai és egyéb kontextusokhoz.

A strukturális leírásnak ki kell terjednie a műben, a szövegben található elemek összességére és azok viszonyára a szövegen kívüli elemekkel. A szövegen belüli és a szövegen kívüli elemek analízisének lehetőségei eltérőek. Az előbbi konkrétan adott, körülhatárolható összetevők halmaza, amelyeknek vizsgálata a tudomány mai szintjén kielégítő módon megoldható feladat. Az utóbbi univerzális halmaz, amelynek elemei csak potenciónalisán adottak, az elemzés lehetőségei ezért itt még rendkívül korlátozottak.

A modellteremtés folyamata az adott művészeti ág specifikus anyagában játszódik le, a létrejövő modell egyrészt szellemi természetű, a társadalmi tudat megnyilvánulása, másrészt anyagi jelenség. A műalkotás anyaga nem pusztán a tárgyi hordozó elemet jelenti, hanem az általa képviselt viszonyok rendszerét is. A művészi ujratereemtés folyamatában ennek a nemhasonló anyagi strukturának hasonlóvá való átalakítása történik. A kiindulási pontul szolgáló struktúra nemhasonló voltát Lotman a művészeti tevékenység előfeltételének tekinti, mert ez ad lehetőséget a művészeti megismerés aktusát magában foglaló átstrukturálásra.

A művészet, a műalkotás nemcsak megismerő, hanem kommunikatív funkciót is betölt, ebből az aspektusból nézve a művészet szemiotikai rendszernek, a műalkotás pedig jelnek tekinthető, amelyre érvényesek a szemiotika törvényei, mégha a művészet bizonyos sajátosságai el is határolják a többi szemiotikai rendszertől.

Későbbi írásaiban (3) Lotman a művészetet másodlagos modellezési rendszerek közé sorolja, mert ennek tartalmát egy alsóbb szintű rendszer, a tudatunk nyelvére lefordított való világ, a nemművészi idea képezi. A művészeti modellezés sokszáлу problematikájából az ismeretelméleti szempontból legjellegzetesebb mozzanatokot emeli ki, a természetes nyelvnek, a tudattartalmak legteljesebb kifejező eszközeinek, az irodalmi mű anyagának szerepét hangsúlyozza. A tudati tükrözés természetes nyelven kívüli eszközeire, a nem nyelvi anyagu művészeti ágak problematikájára nem tér ki.

Néhányan a tartuik közül képzőművészeti problémákkal is foglalkoznak, a képzőművészet jelszerűségének általános megközelítésével J. K. Lekomcev próbálkozik, L. F. Zsegin és B. A. Uszpenszkij kutatásai inkább egy-egy konkrét területre, mindenekelőtt az orosz ikonfestészethez kapcsolódnak.

Lekomcev (4) sajnos nem jut el a képzőművészet jeltermészetének igazi megértéséhez, ehelyett inkább a képzőművészeti struktúra egészéből kiragadott mozzanatokkal illusztrálja az általános jelemélet kategóriáinak erre a területre való érvényességét. Információs tartalmuk alapján a képzőművészeti kifejezés két típusát különbözteti meg, a külső, reprezentatív és a belső, emocionális jellegűt és az előbbit ikonikus jelként, az utóbbit pedig szimbólikus jellegű közlésként határozza meg.

Zsegin a fordított perspektíva problémáival foglalkozik (5), amelyet a lineáris perspektívához hasonlóan zárt, geometrikus alapokon nyugvó projekciós rendszerként képzel el. A fordított perspektíva általa rekonstruált rendszerének alapját a művész diagonális pozíciója, a többnézőpontból kapott benyomások összegezése képezi. Az összegzés során a szemléltető pozíciójának dinamikája áttevődik a tárgyra és ábrázolási deformációkat hoz létre: a négyszögletes tárgyak oldalélei nem összetartanak, hanem szétterülnek, a sík formák homorúvá válnak, a térbeliek ellaposodnak. A dinamikus pozíció által létrehozott homorú térben a fény sugar elhajlik: a vizuális benyomások összegzése során, egy automatikus transzformáció révén egyszersmind ennek az elhajlásnak a képzeletbeli kiegyenesítése is megtörténik.

A fordított perspektívájú képben Zsegin szerint minden tárgynak saját összegzett nézőpontja van, a leszűkített látómező egy állandó szögű látási kup alapjává válik. A különböző tárgyakhoz illetve képrétegekhez eltérő nagyságu, de azonos látószögű kupok tartoznak, amelyek koncentrikus kupsorozatot alkotva egy közös tengelyre fűződnek fel. A kupsorozat csucsán levő domináns nézőpont látómezeje az egész képsíkot magában foglalja és a dinamikus pozícióból adódó deformációkat a kompozíció egészében is érvényrejuttatja.

Az elhajló fény sugar képzeletbeli kiegyenesítése kétrétegűvé teszi a látási kup felületét. Az egyik rétegből a másikba való átmenet 180 fokos elforgatással valósítható meg. A belső réteg a fordított perspektíva, a külső réteg pedig az erősrövidülési perspektíva elvei szerint épül fel. Az utóbbi a kép természetes keretét képezi és az a funkciója, hogy izolálja a képi formákat a környezettől.

Zsegin fordított perspektíva elméletével szemben számos ellenvetés tehető. Ezek között talán a legfontosabb az, hogy a fordított perspektíva nem egzakt, geometriai alapokon nyugvó projekciós rendszer, hanem laza konglomerátuma kánonikussá vált térábrázolási formáknak, kompozíciós eljárásoknak, stíláriis sajátságoknak. Zsegin fejtegetései során nem választja el egymástól ezeket a különmemű összetevőket, s ez jónéhány félreértést eredményez. Így például a képek hátterének egyes esetekben előforduló homorú felépítése valószínűleg az apszizmozaikok hatásával magyarázható, de még ha elfogadjuk is a fordított perspektíva geometriai megnyilvánulásaként, akkor is rendkívül erőltetett dolog ebben a fiktív strukturában egy makrofizikai jelenség, a fényelhajlás létezését számításba venni.

Zsegin elméletének másik lényeges szemléleti problémája az, hogy a szerző a dinamikus pozíciót fizikai helyzetváltoztatásként, a többnézőpontból kapott benyomások összegzését pedig optikai-geometriai folyamatként értelmezi. Az ösz-

szegezés azonban nem optikai-geometriai síkon, hanem a képzelet szférájában játszódik le és a mű megalkotásakor nem a geometriai koordinátákkal leírható, konkrét fizikai helyzetnek van szerepe, hanem a fiktív szemiotikai nézőpontnak. Ezért a több nézőpontból kapott benyomások összegzése nem írható le azzal a geometriai kóddal, amit Zsegin megad, de más geometriai formulával sem.

"Szemiotikai kutatások a művészetelmélet területén" címmel a moszkvai Isz-kussztvo kiadó 1970-ben sorozatot indított, amelyben először Lotman tette közzé a Strukturális poétika átdolgozott változatát, majd pedig Uszpenszkij A kompozíció poétikáját. (6). Uszpenszkij az elbeszélés, a képzőművészeti ábrázolás felépítésében szerepet játszó nézőpontot elemzi, amelynek szerinte csak az ábrázoló művészetekben van kompozicionális jelentősége, míg az absztrakt festészet, a zene, az ornamentika és az építészet ebből a szempontból érdektelen.

Uszpenszkij irodalmi anyaggal dolgozik, négy síkon elemzi a nézőpont problémáját, az értékelés síkján, (ideológiai, világnézeti sík), frazeológiai síkon, a tér és idő síkján és pszichológiai síkon, foglalkozik ezeknek a különböző síkoknak egymáshoz való viszonyával, az együttesükből kialakuló kompozíciós strukturával. Könyve végén a képzőművészet néhány kompozíciós problémájára is kitér. Ir a pszichológiai síkon jelentkező külső és belső nézőpontról, ami a képzőművészetben a különféle perspektíva rendszerekhez kötődik: a lineáris perspektívájú kép egy rögzített külső nézőpontból a fordított perspektívájú ábrázolás pedig egy absztrakt belső megfigyelő szempontjából épül fel. Elemzi a keret szerepét is a külső és belső nézőpontú rendszerekben: az előbbieken a keret pusztán jelzi az ábrázolás határait, egybeesik a képkerettel, az utóbbiakban átmenetet képez az alkotó belső és a szemlélő külső nézőpontja között.

Uszpenszkijt a képzőművészet területéről elsősorban az ikonfestészet érdekli (7), úgy látja, hogy a tematika és a kompozíció kánonikus korlátozottsága miatt az ikonok kulcsszerepet játszhatnak a középkori festészet nyelvének megfejtésében. Utal az egyházatyák biblia pauperum koncepciójára, amely párhuzamot vonva a festészet és a nyelv, az írott szöveg és a festői ábrázolás között, a kép szemiotikai jellegére, nyelvszerűségére való hivatkozást rejt magában, az ikontisztelő és ikonrombolók vitájára, amely az ikon jelszerűségéről illetve e jelszerűség mibenlétéről való vitaként is értelmezhető.

Uszpenszkij értelmezésében az ikonfestészet nyelvszerűsége nem pusztán metafora, az ábrázolás eszközeinek meghatározott rendszerét jelenti és a festészet egészére is vonatkoztatható. Ez a rendszer néhány speciális, viszonylag önálló szintre tagolódik, amelyek saját szintaxisal rendelkeznek. A szerző négy síkot különböztet meg a festészet ábrázolási rendszerében: 1) az ábrázolt tárgyak sajátosságaitól független tér-idő síkot 2) az ábrázolt tárgyak sajátos vonásait érvényrejuttató szemantikai síkot 3) az ideográfikus jelek síkját (idetartoznak például a személyfeletti és személyes attribútumok) 4) szimbolikus síkot (kontextustól független jelentésű képelemek és másodlagos jelentéssel kiegészülő jelek).

Az ábrázolás általános rendszerére épül rá a művészek individuális rendszere, ami pótlólagos korlátozást jelent az elemek szintaxisában. A szó igazi értelmében csak a kép általános rendszere rendelkezik kommunikatív funkcióval – ennek feltevése az, hogy az alkotó és a befogadó egyaránt ismerje az alkalmazott kódot – a kép individuális rendszere inkább expresszív jelentőségű.

Uszpenszkij az ikon ábrázolási rendszerének első két síkjára tér ki részletesebben. A tér-idő síkról szóló fejtegetései Zsegin fordított perspektíva elméletére épülnek, a szemantikai szintaxisról írottakban saját korábbi kutatásait viszi tovább. (8). Elismeri a két sík létezését a lineáris perspektívára épülő rendszerekben is, de úgy véli, hogy a szemantikai szintaxis szerepe a reneszánsz előtti festészetben jóval nagyobb, mert ott a geometriai szintaxis kevésbé szigorú, több lehetőséget ad a szemantikai kritériumok érvényesülésére.

## JEGYZETEK

- (1) Szimpozium po sztrukturmomu izucsenyiju znakovüh szisztyem. Moszkva, 1962.
- (2) Trudi po znakovüm szisztyemam. Tartu, 1964., 1965., 1967., 1969., 1971.
- (3) Ju. M. LOTMAN: Tyeziszi k problemam "Iszkussztvo v rjadu mogyelirujuscsih szisztyem". Trudi po znakovüm szisztyemam, III. Tartu, 1967. Magyarul – LOTMAN: A művészet a modelláló rendszerek sorában, Strukturálisizmus, II., Európa, é. n.
- (4) J. K. LEKOMCEV: O szemiotyicseszkom aszpektye iszkussztva. Trudi po znakovüm szisztyemam, III. Tartu, 1967. 122–129. – Magyarul – LEKOMCEV: A képzőművészet szemiotikai vizsgálatáról. Szovjet Művészettörténet, Bp. 1971. 34–40.
- (5) L. F. ZSEGIN: Jazük zšivopisznovo proizvegyenyija. Moszkva, 1970.
- (6) B. A. USZPENSZKIJ: Poétyika kompoziciji. Moszkva, Iszkussztvo, 1970.
- (7) B. A. USZPENSZKIJ: O szemiotyike ikona. Trudi po znakovüm szisztyemam, V. Tartu, 1971. 178–222.
- (8) B. A. USZPENSZKIJ: K szisztyeme peredacsi izobrazsenyija v russzkoj ikonopiszi. Trudi po znakovüm szisztyemam, II. Tartu, 1965. 248–257. Magyarul – B. A. USZPENSZKIJ: Az ábrázolás közlésrendszere az orosz ikonfestészetben. Szovjet Művészettörténet, Bp. 1971. 41–49.

