

## A TÍPUSTÓL A MASZKIG

VÉGVÁRI LAJOS

A modern művészet megértésének egyik legnagyobb problémája s ugyanakkor szuggesztív hatásának legfőbb tényezője az a körülmény, hogy lehetővé teszi az egyéni továbbfejlesztést, illetve olyan formákkal dolgozik, amelyekbe számos jelentés befér. Vagyis olyan szimbólumszerű ábrákat alkot, amelyeket egy megfelelő intellektuális feszültséggel rendelkező ember a tudatban bújkáló sejtésekkel, szorongásokkal, még meg nem ragadott képzetekkel azonosíthat. A fogékony ember előtt mélységek, távlatok nyílnak meg egy neki alkalmas modern alkotás szemlélésekor, s két egymástól nagyon különböző dolog között nemcsak összefüggést, de ok és okozati viszonyt fedez fel. Belső kitérülései és irracionális élményei alapján arra a következtetésre jut, hogy a modern művészet – ellentétben a régivel – nemcsak nagyobb mélységet, de nagyobb szabadságot kínál élvezőinek. Ezekre a beleérzésekre a primitív népek művészetének, a gyermekek és az örültek vizuális ábráinak tanulmányozása, vagyis a modern művészet-történet, a néprajz és a pszichológia tanította meg a közönséget. A sok példa közül hadd említsem meg Élie Faure egyik írását,<sup>1</sup> amelyben azt állítja, hogy egy bizonyos primitív maszk többet, szabadabban és mélyebbet fejez ki a maga kozmoszának titkaiból, mint Michelangelo sixtusi mennyezetfreskója a reneszánsz világképből.

Bizonyos, hogy a különféle mágikus maszkok alkalmazásával nagyon sajátos és meglepő hatást lehet elérni – mint Picasso is tette az Avignoni kisasszonyok c. festményén. Ám ezt a hatást nem pusztán a maszk, hanem annak a többi képelemmel való viszonylata, kontrasztja, egyszóval kompozíciós funkciója hozta létre. A maszk bizonyos adott esetben mint szimbolikus eszköz gazdagítja a tartalmat. Azonban önmagában véve egy maszk népművészeti tárgy, amely egy meghatározott kultúrán belül rendszerint nem egyetlen és eredeti példány, hanem egy tetsző és a mágikus rítus szempontjából hasznosnak ítélt motívum ismétlése. Ez egyben a népművészet lényege is. Ilyen értelemben foglaltak állást a népművészet alkotásainak jelentősége szempontjából századunk kultúrájának jelentős képviselői.<sup>2</sup> A maszk problémája elvezet bennünket a típus válságához. A legtöbb esztétika tanítása szerint<sup>3</sup> a maszk nem típus, tehát nem érték-mérő, a maszk a mágikus hatalom jelképe, nem érvényes önmagában, hanem azon rituális cselekedetekkel együttesen, amelyek során alkalmazzák.<sup>4</sup> Egy maszkot kiszakítani az eredeti funkció rendszeréből, s ennek az elkülönített ábrának önmagában való sok-

1. Faure, E. 1951.

2. Pl. Sztravinszky, Bartók. Dali azt veti Miro szemére, hogy amit alkot nem több, mint népművészet. A népművészet és a képzőművészet kapcsolatát szabatosan fogalmazta meg Pátzay P., 1942.

3. Lásd Lukács Gy., 1957.; Végvári L., 1964.

4. A népművészet tárgyaira is érvényesek Malrauxnak a környezetből kiszakított műtárgyakra vonatkozó alapvető fejtegetései.

rétű jelentést tulajdonítani, kívülhelyezkedés egy adott korban fennálló értékrendszeren, kísérlet az irracionális-mágikus erők felidézése.

Ez a célkitűzés az oka annak a jelenségnek, hogy a modern művészet kiszakította a maskot eredeti funkciórendszeréből, s a XX. századi ember jelképévé avatja. Nem vitatva ennek a választásnak a jogosságát, annak a vizsgálatára kell koncentrálnunk figyelmünket, hogy miféle célok érdekében indult meg ez a folyamat.

Némi túlzással azt mondhatjuk, hogy a régi művészet minden alkotása pontosan körülírt társadalmi szolgálatot teljesített. A műalkotás, akár a gazdag szakértő, akár a „laikus” közösség számára készült, mindig megfelelt azoknak az alapkövetelményeknek, amelyek az őt használó egyének, vagy tömegek érdekében alakultak ki. Ezek a követelmények két, egymással összefüggő jelzésrendszerre irányultak. Az egyik a téma-választást befolyásolta: ezzel magyarázható a régi művészet szigorúan kötött (vallásos, mitológiai, vagy zsánerszerű) ikonográfiája. Az ikonográfia nem csupán érthető tematikát közvetít, de olyan szituációkat is, amelyek minden néző számára átélhetőek, ami másképpen szólva azt jelenti, hogy az ikonográfiai szituációban benne rejlik a műalkotás emberi-társadalmi tanulságának – a katharizisnak – a lehetősége. Ezzel a megállapítással azonban vigyáznunk kell: tévedés lenne úgy magyarázni, mintha kizárólag a témától függene a mű kathartikus jellege.

A másik alapkövetelmény az ugyancsak kötött szemantikai rendszer. Ebben a vonatkozásban ma is kielégítő Hegel elmélete a művészet egymást váltó ábrázolási módjairól: A művészetnek a szimbolikus, klasszikus és romantikus periódusokra való felosztásával Hegel három szemiotikai rendszert különített el egymástól. Ha kategóriáit egy negyedikkel, a naturalizmussal egészítjük ki – mint ahogy ezt Lukács György meg is tette –, világosan láthatjuk azt a helyzetet, ahonnan kiindulva a modern művészet a maga izgatónan kalandos útjára tért.

A hagyományos téma elvesztése volt az első lépés, ennek útját és módját azonban szükségtelen részletesebben elemezni, hiszen az előbb mondottak lényegében erre a problémakörre vonatkoznak. Nagyobb gondot okoz a szemiotikai rendszer és a különböző szemantémák megvalósítását célzó módszerek átalakulása, illetve megdöntése. Problémánk megértése céljából szükségesnek látszik, hogy néhány mondattal jellemezzük a régebbi művészet képalkotó módszerét.

A műalkotást úgy foghatjuk fel, mint jelek, jelzések, üzenetek és szimbólumok célszerűen rendezett (strukturált) halmazát. A rendezés logikai eszköze a tematikai (vagyis az inográfiai) előírás: ez határozza meg a kép jelenetetését, külső dramatikáját. A képalakítás esztétikai rendező elve a formai struktúra. A formai struktúrát nemcsak a mai, hanem a régebbi kutatók is a műalkotás legfontosabb ismervének tekintették. Csató István kibernetikai megfontolások alapján a következőket állapítja meg: „A struktúrához, mint a forma legfontosabb részéhez – mint formához: külön információ fűződik. Ez az információ az az ugrópont, amely lehetővé teszi, hogy a műalkotást megkülönböztessük attól, ami nem műalkotás.” A továbbiakban a műalkotást elhatárolja a másfajta, „hétköznapi” üzenettől, s így konkludál: „A választóvonal ott húzódik, ahol a struktúra, mint a forma uralkodó része, mint forma jelenik meg. A műalkotás struktúrájának, mint formának van külön »mondanivalója«, sőt az egész műalkotásnak ez a legfontosabb mondanivalója . . .”<sup>5</sup>

Ez a gondolat első látásra a német művészettörténeti idealizmus, elsősorban Wölfflin elméletének modern újrafogalmazásának tűnik. Csató azonban könyvének más helyén már tisztázta, hogy a struktúra a mű különböző szintűen elhelyezkedő jelei közötti kapcsolat kialakításának eszköze. Ez a kapcsolat, amely „szinteket” és „emeleteket” könnyűszerrel átugrik a nagy egésznek és az önmagának jelentéktelen kis részek

5. Csató, 1970.

között organikus összefüggést alakít ki.<sup>6</sup> Interpretálásom szerint a struktúrát olyan szervező erőnek kell neveznem, amely a (Hegel szerinti) művészi eszmény megvalósulásának látható (formai) oldala, vagyis formába rejtett eszme. Ilyen szemszögből vizsgálva Csató hipotézisét, helyes megközelítésként fogadom el, s ennek alapján idézem konklúzióját is: „Az alkotás műalkotás jellege tehát azon múlik, van-e a struktúrának – mint a forma legfontosabb részének – olyan mondanivalója, amelyet sem az üzenet maga (mint a jelek rendezett halmaza), sem a forma az alacsonyabb emeleteken, az egésznek, a struktúrának a szintje alatt nem tartalmaz . . . A művész tulajdonképpen a struktúra – mint forma – külön mondanivalójának kedvéért hozza létre a művet. A művészből megjelenő amorf üzenet struktúrát, majd teljes alakot követel. A művészt ez az amorf üzenet (ihlet?) ösztökéli alkotásra: ez sürget struktúrát és jelruhát, hogy kitörhessen fejbörtönéből . . .”<sup>7</sup>

A struktúrának, mint formának ez a felfogása félreérthetősége miatt borotvaélen járó, veszélyes és szellemes. Csató is szükségét érzi, hogy további finomításokkal egyértelműbbé tegye. Következő mondatával nemcsak, hogy helyesen jellemzi a műalkotás folyamatát, de egyben ismert és sokszor leírt igazságot fejez ki a kibernetika újszerű fogalmazásában. „Lehetséges, hogy a művész alkotó képzeletében előbb a műalkotás struktúrája, sőt e struktúrának is csupán a magja, mintegy a struktúra struktúrája jelenik meg, ebből alakul ki agyában a struktúra konkrét képe, és azután erre a struktúrára építi rá később a részleteket és jeleket.”<sup>8</sup>

E mondat igazságát számos remekmű realizációjának története igazolja: elég itt csak Szinyei Merse Majálisának jól ismert vázlataira gondolni: Különösen a Bachanália és Majális II. vázlat címen ismert két vázlat összehasonlítása igen tanulságos. A tüzetes vizsgálat megmutatja, hogy a struktúra, mint a motívumok összekapcsolásának és megjelenítésének elve, mennyire függ a témától, illetve az ahhoz kapcsolható jelektől. A két vázlat alapmondanivalója ugyanis közös, de az a körülmény, hogy a Majális II. vázlat az eredeti mitológiai témát hétköznapi jelenetté változtatja, a felhasználható kifejezési eszközök egész világát megváltoztatja. Ez a megfigyelés – amelyet sok más példával lehetne igazolni –, azt a gondolatot tudatosíthatja, hogy a képi struktúra nem absztrakt, apriorisztikus, hanem a vele összefüggő jelek és más motívumok függvénye. A struktúra jellege attól függő, hogy a műalkotásban használni kívánt jelek a stilizálás milyen fokán vagy milyen módszerével jelentkeznek a struktúrában. A valóság képeinek jellé való alakítása, vagyis a kódolás formája miféle stílus körébe sorolható. A struktúra a valóságnak jellé való alakításának módszerével aktív kapcsolatban van. A felületi valóság áttranszponálása a műalkotás jeleinek síkjára (tehát az üzenet tervezett vagy kiválasztott chiffré-kulcsa) megköti és korlátozza a struktúrát. A háromdimenziós illúziót közvetítő kép chiffrizációs módszere egészen más, mint a kétdimenziósé. A struktúra, mint forma a hagyományból alakított kompozíciós formai törvényszerűségnek van alávetve.

Az eddig elmondottakból következik, hogy egy új művészi látás keletkezésében rendszerint előbb alakul ki a műalkotásban szereplő jelek kódolásának módszere, mint a struktúra.

Jól igazolható ez a megállapítás a XX. századi művészet alakulásánál. Az impreszionista kép struktúrája azáltal alakult ki, hogy a festők kétségbe vonták a valóság látzatának lényegéig való alakításának lehetőségét. A tárgyiaságot és az anyagszerűséget a tudományos optika szerinti színelbontás fokozatosan megszüntette az impreszionista képen. Manet és Monet között – durva elnagyolással szólva – az a döntő különb-

6. Csató i. m.

7. Csató i. m.

8. Csató i. m.

ség, hogy Manet képein (bár motívumait alárendeli a levegőtávtal egyszerűsítő hatásának), mindvégig megmarad a reális tárgyiasság, míg Monetnél mindez amorf színes pontokra analizálttá változik, annak ellenére, hogy magának a képnek a struktúrája, a naturalisztikus leképezésből fakadó formai elv mindkét művésznél azonos.

Furcsa ellentmondás jelentkezik a naturalisztikus struktúra és a stilizáló jelek között a modern festészet egyik úttörő művén, Ensor: Jézus bevonulása Brüsszelbe c. alkotásán (1887). A nagyméretű kép a naturalizmus foltfestésének módszerét követi: az áttekintést elősegítő madártávtal is jellegzetesen impresszionista. Rövid tanulmányozás elég ahhoz, hogy rájőjjünk: a képen szereplő embertömeg nem csupán színfoltok hordozója, mint az impresszionista festészet hasonló témájú alkotásain, hanem nagyon markáns, majdnem hogy torz jelek összessége. Az embertömegeből két motívum válik el: az egyik a bevonuló Jézus alakja, a másik a mutaványosok színpada. Jézus figurájának a megoldása nem a XIX. században szokásos naturalisztikus eszközökkel történik, Ensornak nem az volt a célja, hogy embert, Istent, vagy mártírt személyesítsen meg Jézusban, csupán arra törekedett, hogy a bizáncias stilizáló formákkal föalakítsa másneműségét, a környezetéből való morális kiemelkedését jelezze. A mutaványosok csoportja viszont azért különül el a tömegetől, hogy folytatja az előadást. Az ágáló figurák deheroizálják a bevonulást: elég csak a kép előterére pillantani, s egyszerre úgy tűnik, hogy a menet magasrangú vezetői szintén mutaványosok: vásári cirkusz, látványos formáság az egész. A néző a művész szándéka szerint asszociatív kapcsolatot létesít a színpad alján függő maszkok és a felvonulók lárvaszerű groteszk arcvonásai között. A kapcsolat eredménye egy ítélet, amely azt fejezi ki, hogy a falon lógó maszk humánusabb, mint az emberi arc. Valóban, a felvonulók arcai riasztóak, nagyképűek, visszataszítóak, a hazugság és a pusztulás jelei: egy embertelenné vált társadalom jelképei.

A festmény kínálja az összehasonlítást Manet Koncert a Tuillériák kertjében c. alkotásával. A tizenhét évvel korábban festett Manet-kép még a „rég” művészettfelfogásnak megfelelő érdekes személyiségeket és néhány találó vonással felvázolt társadalmi típust tár elénk. Alig másfél évtized, s az új generáció egyik kiemelkedő személyisége a típust hazug póznak és visszataszító álarcnak érzi. Ensor minden igyekezete arra irányult, hogy megértesse: halálbatáncoló, értékrendjét veszített, züllött és álszent az a társadalom, amelyben él. Mindenki maszkot hord, hogy elleplezze személyiségének, világvilágképének pusztulását a tartalmatlanná vagy legalábbis problematikussá vált emberlétet.

Így válik a belga festő egyik fő témájává a maszk. Más képein is egy-egy modelljét, vagy önmagát torz és vigyorgó maszkok között ábrázolja. A maszk Ensor képén többértelmű: hol a személy belső válságának kifejezője, máskor meg tévedéseinek, csalódásainak szimbóluma.

A maszk tehát Ensortól kezdve kiszorítja a típust. Az értékjelzés esztétikai kategóriája kénytelen átadni a helyét a félelmet, szorongást, kiábrándultságot jelképező maszknak. Nem véletlen jelenség ez s nem is egyedülálló. Néhány évvel később a norvég Munch hasonlóan maszkyszerű arcokat fest. Munch képeit nézve már nem érezzük azt, amit Ensornál, hogy ezek a maszkok levehetőek, felcserélhetőek. Munchnál és követőinél, a német expresszionistáknál, a maszk a meghasonlott és eltorzult ember jelévé vált.

A maszknak mint szimbólumnak a kultusza az expresszionizmus idejére elvezetett a primitív művészet és a gyermekrajz megértéséig. Helyesen állapítja meg Koczogh Ákos, „hogy” a maszk, a gyermekrajz, a népművészet, a primitív művészet a valóság feletti hatalom romantikus hitét is jelenti az expresszionista számára.<sup>9</sup> Kezdetben a maszk még izolált tárgy, különálló szimbólum volt a képen belül, nem változtatta meg a

9. Koczogh Á., 1962.

lényegében naturalista struktúrát. Hamarosan a maszk primitív ereje, expresszív mágiája az egész képet hatalmába kerítette és átformálta.

A modern művészet kezdetén tehát megfigyelhető az az érdekes jelenség, hogy a kép egy részeleme az esztétikai kapcsolódások törvényszerűsége szerint új formát kíván. Annak a folyamatnak lehetünk tanúi, ahol egy részeleme – vagyis a képegész alacsonyabb szintjén álló jel – magához idomítja a magasabb formai egységeket, sőt az egész képi struktúrát. Nem egyszerű stiláris módosulás játszódik le 1900 táján, hanem a képi elképzelések teljes megváltozása, egy újfajta, évszázados hagyományokat feldúló átalakulás. Létrejön az újfajta kép, amelynek több köze van az archaikushoz, az ősi mágiikus ábrákhoz, mint a reneszánszhoz, vagy az impresszionizmushoz. A maszk mint újfajta ikonikus jel a kép egész jelzésrendszerét megváltoztatja és új struktúrába való szerveződésre készíti. Az új alakuló képforma nem a természeti valóság visszatükröződésének új módszerét kínálja, hanem a művészet új definícióját. Olyan új ábrázolásmódot, amelyet nem az objektívnek tartott természet és a művész szubjektív látomásának szintézise jellemez, hanem a természettől való elfordulás, a természet fölé való kerülés. Létrejön az ember belső világára irányuló kép típusa. Ebben az új képi rendben közvetítő arculatokat: formát, csak tisztán formát kölcsönöznek a művészeknek, aki az egyszerűsítés és a deformálás módszereivel esztétikai vagy strukturális ideogramákat, nem érzékletes jeleket alakít belőlük.<sup>10</sup> Ezzel a módszerrel a művész megszünteti a természet és a művészet egységét, vagyis azt a magatartást, hogy közléseinek megértéséhez a néző természeti tapasztalataira hivatkozik. A formává stilizált kép titokzatos emberjelekké, egy válságba zuhant, célját veszített világkép analogikus megfelelőjévé bomlóódik.

## IRODALOM

Csató.,

1970. A kibernetika és az ember. Budapest

Faure, E.

1951. Equivalences. Paris

Koczog Á.,

1962. Az expresszionizmus. Budapest

Lukács Gy.,

1957. A különösség. Budapest

Malraux, A.

1951. Les voix du silence. Paris

Pátzay P.,

1942. Szobrászatunk magyarsága és európaisága. Magyar Csillag

Teller Gy.,

1971. Jel és jelkiválasztás az utolsó 100 év történetében. Valóság 2. 68.

Végyvári L.,

1964. A képzőművészeti típus és annak válsága a XX. század képzőművészetében. Művészet-történeti Értesítő, Budapest

10. Teller Gy., 1971. 2. 68.

## VOM TYP ZUR MASKE

(Auszug)

In der Zeit der Gotik kam eine charakteristische Kategorie der europäischen Kunst zustande, der Typ. Der Typ verkörpert die an einer konkreten Person dargestellten, allgemeinen, für eine gegebene Gesellschaft kennzeichnenden Werte. Diese Bemühung kennzeichnete über Jahrhunderte hinweg die Kunst. Die impressionistische Malerei dagegen verschleierte die konkrete Darstellung der Dinge, denn sie konzentrierte ihre Aufmerksamkeit nur auf die Darstellung der von der Oberfläche zurückgeworfenen Lichter und Farben. Falls in dieser Zeit die Darstellung von Personen vorkommt, dann hält sie immer nur den augenblicklichen Zustand einer bestimmten Person fest, ohne Wertbezug.

Die nach dem Impressionismus entstandene Anschauungsweise der Werte wünscht nicht mehr die Darstellung der sachlichen Zusammenhänge, so ist dann die auf der Beobachtung, Verdichtung und auf gesellschaftlichen Vereinbarungen beruhende Darstellung der Werte vorbei.

Der Symbolismus wollte dagegen Gedanken ausdrücken, deshalb suchte er neue Mittel zur Verkörperung der Ideen. So greift er auf die magischen Formen der urzeitlichen Kunst, auf die exotischen Masken, oder auf die im griechischen Schauspiel verwendeten Masken zurück. Dieser Vorgang hat mit dem Schaffen von Ensor és Munch begonnen und wurde zur charakteristischen Ausdrucksform des 20. Jahrhunderts.

*Lajos Végvári*