

Gábor Sámuel (1985) filológus, érdeklődési területe az antik görög irodalom, filozófia és képzőművészet.

Legutóbbi írása az *Ókorban*:  
*Hamis gyönyör és látszatboldogság. Az antihedonista világszemlélet megalapozása Platón Philébosában* (2011/4).

# Képpontok és idősíkok: festészeti tradíciók határhelyzetben

Gábor Sámuel

„A kora 5. század festői meghatározó lépést tettek, mikor úgy döntöttek, szakítanak az elszigetelten álló alakok teljes frontalitásával. Ezzel a formai lehetőségek új tárházát nyitották meg utódaik számára. A festészetben az ennek megfelelő pillanat egy nemzedékkel később jön el, az alapvonal elhagyásával és annak az európai eszmének a megszületésével, mely szerint egy kép nem csak egy felület díszítése, hanem képzelt ablak is a világra. Természetesen továbbra is a felületdíszítés marad az elsődleges. Egy kép egy felület díszítése, és a festő elsődleges (tudatos vagy öntudatlan) törekvése mindig is egy megfelelő felületrendezés kialakítása kell legyen.”<sup>1</sup>

Martin Robertson, 1975

„A perspektíva mint képközpontú eljárás megteremtése óta a művészetben egészen mostanáig semmi ehhez fogható nem történt.

A mi korunk az az idő, amelyben ez a csodálatos módszer méltó párjára lelt.

A perspektíva olyan képközpontú eljárás, amely tárgyak ábrázolását saját vizuális megjelenésüknek megfelelően teszi lehetővé, a kubizmus képközpontú eljárásai pedig azt teszik lehetővé, hogy úgy alkossunk képet, hogy a tárgyakat csak mint elemeket vesszük számításba, s nem valamely elbeszélés részeként. (...)

A művészi alkotás olyan korszakában vagyunk, amelyben a művészet többé nem mesél többé vagy kevésbé gyönyörködtető történeteket, hanem olyan műveket alkot, amelyek, miután elszakadtak az élettől, vissza is térnek hozzá, mert saját létezésük van anélkül, hogy kimondanák vagy reprodukálnák az élet dolgait. Ennyiben a mai művészet a legvalószínűbb valóság művészete. De ezen művészi valóságot kell érteni, nem realizmust; a realizmus az a stílusirányzat, amellyel a leginkább szemben állunk.”<sup>2</sup>

Pierre Reverdy, 1917

„Braque kubista festészetének dilemmáját (...) a (részben újrafelismerő) tárgyi és a tárgy nélküli látás – szükségképp kompromisszumokkal járó – összebékítése jelenti. (...) Az egy autonómmá vált szemet aktivizáló autonóm látás többé már nem azonos egy elsődlegesen látó tárgyi látással. Cézanne festészete felől nézve ez lényeges lépést jelent a még tárgyitól a tárgy nélküli festészet felé tartó fejlődésben.”<sup>3</sup>

Max Imdahl, 1974

## 1. Kép és narrativitás az ókori görög művészetben

### 1.1. Antik mítoszábrázolások

**A**z ókori görög művészet emlékei közül a modern kori néző érdeklődésének egyik fókuszában az archaikus és klasszikus kori, mitikus figurákat, történeteket felvonultató képek állnak. Ezek a művek mintegy másik tükrét jelentik számunkra az írásban ránk hagyományozott, s kulturálisan ma is számtalan formában velünk élő görög mitológiának. A narratív képek mítoszokhoz rendelése ezért az ókortudomány, illetve a klasszika-archeológus egyik alapvető – hol egyértelmű, hol bizonytalan, hol könnyű, hol nehéz – feladata: tőle várják, hogy mitológiai és ikonográfiai ismeretek birtokában megmondja, melyik kép *mit* (milyen történetet) ábrázol.

Egy-egy ilyen azonosítás kiterjedt tudományos apparátus mozgatóját igényli, s talán ez eredményezi, hogy a képek esztétikai, *képként* való vizsgálatára általában kevesebb energia jut. Mégis van a mítikus ábrázolásokkal kapcsolatban egy olyan elméleti/esztétikai kérdés, amely sosem tűnt a modern befogadás számára megkerülhetőnek: hogyan ábrázol egy *kép* – *történetet*, miként jelennek meg a képzőművészetben a számkra mindenek előtt az írott hagyományból ismerős mítoszok.

Carl Robert, az archeológiai hermeneutika alapító mestere<sup>4</sup> a 19. század végén három csoportra – „Chroniken-Stil/Bildercyklen” (krónikás stílus/képciklusok), „Situationsbilder” (jelenetet ábrázoló képek), „Kompletives Verfahren” (kiegészítő/kitöltő eljárás) – osztotta a narratív ábrázolásokat annak alapján, hogy miként próbálnak visszaadni, hogyan sűrítene képpé egy-egy történetet.<sup>5</sup> A 20–21. században Robert osztályozását többen is finomították, az egyes típusok neveit ízlésüknek megfelelően változtatták meg és alakították tovább; de e három típus, a képregényszerű, több különálló képkockából álló elbeszélés mód, a történetből egyetlen szituációt kiragadó pillanatkép és a narratíva különböző elemeit ezek időbeli sorrendjétől függetlenül egy képben egyesítő kompletív ábrázolás megkülönböztetése láthatólag nem veszített érvényességéből.<sup>6</sup>

## 1.2. Az ókori szünoptikus kép

Az elméleti elemzés számára legizgalmasabb terepet a Robert által *kompletívnek*, majd mások elemzéseiben *szimultánnak*, *szünoptikusnak*, *szünoptikusnak* is nevezett ábrázolástípus szolgáltatja, mely Görögországban a Kr. e. 7–6. században, a vörös alakos vázafestészet kialakulása előtti korszakban jellemző. A modern néző szemében az ilyen ábrázolás hat legkevésbé természetesként, hiszen különböző időben zajló események egyetlen képsíkon való megjelenítése az európai képzőművészetben mintha nem lenne szokás. Ez persze nem jelenti azt, hogy ne bukkannának fel egyes későbbi, valamilyen történethez vagy történelmi eseményhez köthető képeken is olyan elemek, amelyek nem tartoznak az ábrázolt időpillanathoz,<sup>7</sup> de mégis: az európai festészet a Kr. e. 5. század óta alapvetően a másik két utat járja. A szünoptikus képekkel szemben ily módon óhatatlanul felmerül a tisztázás kényszere: azon túl, hogy azonosítjuk, mit ábrázolnak, foglalkoznunk kell azzal is, miért így ábrázolnak, miként lehetséges, hogy az ókori vázafestő egy ilyen, a modern néző számára irreálisnak, zavarosnak tűnő megjelenítésmódot választ, illetve a másik oldalról: mitől irreális ez az ábrázolás a modern néző szemében.

Jelen tanulmányban a szünoptikus képeket történeti kontextusban vizsgálom, s abból indulok ki, hogy ez a képtípus egy, az absztrakt, tisztán vizuális festészettől az egyre egyértelműbb referencialitás felé tartó művészettörténeti folyamat fordulópontján áll. Ebből a nézőpontból reményeim szerint láthatóvá válik, mennyire nem evidens, hogy mi ezeket a képeket mindenek előtt *narratív képként* fogadjuk be.

Magának a szimultán kép jelenségének az értelmezéséhez a montázs fogalmát fogom segítségül hívni. Először megpróbálom tisztázni, mennyiben és milyen értelemben foghatók fel ezek a képek montázsként, azután közelebbről elemzem a szimultán képet a maga történeti kontextusában, majd egy

modern kori, időkezelésében a kompletív mítoszábrázolásokhoz hasonlítható, és ennyiben szintén montázsszerű képtípust vizsgállok a 20. század elejéről. Végül megpróbálom megfogalmazni, hogy e montázstípus felbukkanása a két, radikálisan különböző művészettörténeti kontextusban hogyan viszonyul egymáshoz, mennyiben független művészettörténeti szekvenciák elemei, s mennyiben jelentik az egyetemes művészettörténet egy-egy állomását.

## 2. A szünoptikus kép mint montázs

### 2.1. A montázs

A montázs (illetve a vele rokon, egyesek szóhasználatában szinonim értelmű kollázs) fogalma a 20. században, a kubizmussal és az avantgárdokkal került be a művészetről való gondolkodásba. A szó eredetileg egy képalkotási eljárást jelölt (Braque, Picasso, a szürrealisták és mások munkáiban), később azonban különböző elméleti művekben – lásd pl. Benjamin, Bloch, Aragon, Eisenstein vonatkozó írásait<sup>8</sup> – műalkotások, sőt elméleti módszerek, gondolkodási sémák komplex leírására is alkalmaznak bizonyult.

A montázs ma a szó szerteágazó használata miatt nem egyzaktan definiálható fogalom, lényegében bármely olyan jelenség leírására alkalmazható, ahol különböző, distinkt egységek állnak össze egyetlen egészé. A szó tág jelentéstartományja lehetővé teszi az emberi alkotások többségének (legyen ez akár szék, akár impresszionista festmény, akár regény) montázsként való értelmezését, s így a montázs fogalma a rész-egész viszonyok bármilyen célú vizsgálatának eszközévé válhat. Mégis, montázsról beszélni talán ott érdemes, ahol a részek egészévé való összeállása valamitől nem evidens: a mű az összeillesztésből fakadó varratokat, töréseket hordoz magán.

Attól függően, hogy ezek a törések inkább kifelé, vagy inkább befelé fordulnak, beszélhetünk explicit montázsról, mely nem igyekszik a részek közti töréseket elfedni, és implicit montázsról, amikor a mű saját médiumához képest külsődleges elemeket von be a maga kifelé továbbra is egységes kompozíciójának megalkotása során.<sup>9</sup> Magyarul az előbbi eljárásra talán inkább a kollázs, utóbbira inkább a montázs szót szoktuk használni.

### 2.2. A szünoptikus kép montázsa

A több idősíkot egyszerre megjelenítő ókori képek modern kori elnevezései is mutatják, hogy a mai néző ezeket összevonás eredményeként fogja fel. Egy ilyen kép *szünoptikus* – mert több, egyszerre a „valóságban” nem látható dolgot „együtt lát” (συνωπάω); *szimultán* – mert egyszerre (*simul*) történetek rajta különböző – „normális” esetben külön, egymás után elbeszélte – események; *szünoptikus* – mert egyidejűként (σὺγχρονος) ábrázolja azt, ami nem egyidejű. Más szemléletet egyedül a fent idézett roberti terminológia tükröz: a kép *kompletív* – mert teljességre, a hiányok betöltésére (*compleo*) törekszik tárgyának ábrázolásakor.

A szünoptikus kép tehát a modern felfogás számára különálló, időpont-specifikus képi tartalmak összege: „Polyphemos megeszi Odysseus egyik társát” + „Odysseus borral itatja

Polyphémost” + „Odysseus és társai egy hegyes doronggal kiszúrják Polyphémos szemét” = „Odysseus kalandja a kyklóp-sok szigetén” (1. kép). Montázsjellegét is ez adja: az egyetlen megfigyelői nézőpont és időpillanat követelményét minden narratív képpel kapcsolatban magától értetődőnek tekintjük,<sup>10</sup> a szünkhronikus kép viszont ellentmond ennek, ezért szükségképp heterogén elemek összegeként, montázként tekintünk rá.<sup>11</sup>

A kép részeinek konfliktusa ebben az esetben nem közvetlenül a vizualitás, az érzéki benyomás szintjén jelentkezik, nem a képfelület, hanem a tartalom sajátja. *Törés* a kép különböző idősíkokhoz tartozó elemei között van, s ezek egységbe foglalása az, ami – nem a primer vizualitás, hanem a kognitív befogadás szintjén – a kép montázsjellegét adja. Így a szünkhronikus kép, attól függően, hogy kép és referenciája viszonyát hogyan gondoljuk el, explicit vagy implicit montázként is értelmezhető.

Ha a vizuális jelek jelölését, s ezzel együtt az ábrázolás egészének referenciáját a kép részének tekintjük, a kompletív kép explicit montáznak bizonyul, amennyiben a különböző idősíkok egyidejű ábrázolása miatt heterogén elemeket tartalmaz: a Polyphémos kezében lévő kantharos és a homlokába fűrődő dárda közt „törés” van. Másrészt, ha a narratívát a képhez képest külsődlegesnek, valamilyen többletnak fogjuk fel, a kompletív kép implicit montázként is értelmezhető: *mint kép(i kompozíció)* egységes egészet alkot, azonban ezen egységes külső mögött egy mitikus elbeszélés más-más idősíkhöz tartozó mozzanatai rejlenek. Az első értelmezés szerint a kép szembemegy a néző várakozásaival, s csak úgy értelmezhető számára, ha a kép különböző részeit tudatosan elkülöníti egymástól, majd egy új, időbeli struktúrába rendezi. A második értelmezésben viszont a festmény mint képi egység a néző

befogadói elvárásainak minden szempontból megfelel: egy megkomponált, referenciális elemeket tartalmazó képi kompozíciót alkot; amihez képest másodlagos, hogy a kép valamely történethez hogyan viszonyul.

Explicit montázként a szünkhronikus ábrázolás *narratív kép*, implicit montázként azonban inkább *kép, amelyen történetet is felfedezhetünk*. Érzésem szerint a klasszika-archeológia inkább a szünkhronikus képek előbbi értelmezését dolgozta ki,<sup>12</sup> a modern képzőművészet tapasztalatával felvértezett mai néző ugyanakkor elvben nyitott, sőt eredendően talán nyitottabb a második interpretációra. S ha ez így van, akkor az ókor-kutatásnak is idővel korrigálnia kell, hiszen hiába végzi el a tudomány az antik műalkotások értő befogadásához szükséges kutatómunkát, ha ennek eredményét utána nem tudja adekvát módon integrálni e tárgyak kortárs befogadásának gyakorlatába.

### 3. Kép és valóság

#### 3.1. Egy kétségbe vonható elmélet: a perspektíva nélküli ábrázolás mint a preklasszikus valóságkonceptió leképezése

Szünoptikus ábrázolásmód az ókorban nem kizárólag mitikus történetek esetében fedezhető föl (bár itt a legfeltűnőbb és a legkönnyebben megragadható). A geometrikus vázákön szereplő alakok esetenként egyszerre több, egyidejűként nehezen elképzelhető cselekvést hajtanak végre, például dárdával és karddal küzdenek egyszerre – nem azért, mert szuperhősök, hanem mert a két tevékenység szükségszerű időbeli különállása a képen nem jelenik meg –, s a Dipyilon-vázán (2. kép) látható ravatalozás-jelenet tartalma sem szűkíthető egyértelműen egyetlen pillanatra. A jelenség magyarázatát a modernitás sokáig abban látta, hogy ez a művészet „primitív”, s „még” nem tudja „jól”, „helyesen”, „megfelelően” ábrázolni azt, amit szeretne. A 20. században ez a szemlélet elfogadhatatlanná vált, a geometrikus-archaikus ábrázolásmódot értékeslegesen, művészettörténeti „tényként” kezdték kezelni. A művészettörténet következő kérdése a szünkhronikus képekkel kapcsolatban az lett, hogy vajon ha ez a művészet nem a festeni nem tudás eredménye, s az archaikus-klasszikus kori képek nem „ügyetlen festők” alkotásai, hanem egy sajátos *Kunstwollen* termékei, akkor mégis milyen az a *Wollen*, amelyik ezt a *Kunst*-tot akarja, vagyis hogyan tarthatták az ókorban hosszú ideig célnak történetek ilyen megjelenítését.

A problémával kapcsolatban átfogó elmélettel legújabbban Cornelis Bol jelentkezett *Frühgriechische Bilder und die Entstehung der Klassik. Perspektive, Kognition und Wirklichkeit* című könyvében,<sup>13</sup> amelyben az archaikus kultúrák sajátos képalkotási eljárásait, illetve látásmódját egy a miénktől radikálisan különböző „valóságkonceptióra” (*Wirklichkeitskonzeption*) vezeti vissza. Bol – Jean Piaget individuum-fejlődésről szóló pszichológiai elmélete által inspirált, de e háttérelmélet nélkül is megálló – elemzése szerint az egyén világhoz való viszonyában a szubjektív



1. kép. Polyphémos megvakítása egy lakóniai kylixen. Kr. e. 550 körül (Párizs, Cabinet des Médailles, De Ridder 190)

pozíció a korai kultúrákban nem kapott olyan szerepet, mint a „decentralizációs” folyamat, tehát az egyén pozíciójának a valóságérzékelésbe való beépülése után. Így az általunk a szubjektum sajátjaként érzékelt, de a tárgy látványához evidensen hozzátartozó *nézőpontot* e korai kultúrák festője, mivel nem a valósághoz tartozónak fogta fel, nem komponálta bele a képbe. A tipikus 5. század előtti ábrázolás tehát azért meghatározott idő és perspektíva nélküli, mert festője a világról, illetve az adott eseményről és annak teréről nem olyan képet nyújt, ahogyan az számára *mutatkozik*, hanem azt festi meg, ahogyan az *szerinte van*.

A képeket „szubjektíváló” fordulat előtt tehát a festéssel együtt a kultúra is egyfajta „kognitív montázs” korszakát élte, az ember az észlelettárgyak különböző nézeteiből a pregnánsakat, a tárgynak ténylegesen megfelelőket kiválasztva állította össze ezek képét. Ennek a képalkotási módnak az alapesete, melyet „a legjellemzőbb felület elveként” szokás emlegetni, s melyből olyan művészettörténeti tények is levezethetők, mint hogy az egyiptomi sírkamrák emberábrázolásai a fejet (a szem kivételével) profilból, a törzset szemből, a végtagokat oldalról mutatják, vagy hogy egy geometrikus kori görög kocsinak mindig négy kereke látszik, egyaránt oldalnézetből.

### 3.2. Kultúrtörténet vagy művészettörténet

Ez az elmélet – mely teljesen természetesen nő ki a preklasszikus görög művészet modern recepciójából és a klasszikus kori fordulatot leíró művészettörténeti narratívából – egy képzőművészeti formát az adott korszak világ- illetve valóságképéből és az ettől függővé tett vizuális befogadásból vezet le.<sup>14</sup> A levezetés legitím, amennyiben nyilvánvaló, hogy a képi ábrázolás módja függ a látástól mint percepció-kognitív folyamatától, és a világ egészéről alkotott felfogástól is, továbbá igaznak tűnik az is, hogy a Kr. e. 5. század előtti gondolkodás sok szempontból „objektumcentrikus” („objektzentriert”): a preszókratikus gondolkodók ahelyett, hogy tudatosítanák és jóváhagynák az észlelésben és a gondolkodásban rejlő esetlegességet mint kikerülhetetlen szubjektív tényezőt, a *logos, nus* és egyéb autentikus tudásforrások tételezésével egy szubjektumfölötti „értelmet” fogadnak el a valóság mércéjeként.

Ugyanakkor erős ellenérveket is fel lehet vonultatni egy ilyen merész általánosításokkal dolgozó fejlődési modell ellen: például a görög nyelv/irodalom az archaikus korban közel sem annyira szűk spektrumban tudja a világot leírni, mint ahogy a képzőművészet sajátosságainak ezen értelmezéséből következne. Számtalan igeidejével az archaikus görög nyelv bonyolult időbeli viszonyokat tud kifejezni, lexikai gazdagságával a befogadás legkülönbözőbb árnyalatait tudja érzékeltetni a „valamilyennek tűnik”-tól a „valamilyennek szeretném látni”-n keresztül a „valamilyen [van]”-ig.<sup>15</sup>

Bol tehát fontos jelenséget ír le a perspektivikusság megjelenése előtti művészetekkel kapcsolatban, amikor azt mondja, hogy a korai művészet két különböző jelensége, a legjel-



2. kép. A Dipylon-váza ravatalozás-jelenete. Kr. e. 8. század közepe (Nemzeti Régészeti Múzeum, Athén)

lemzőbb felület elve és a szünkhronicitás egyetlen magyarázó elvből, a perspektivikus „összerendezés” helyett alkalmazott síkbeli „egymás mellé helyezésből” levezethető. Az azonban túlságosan kiterjesztett, és a fennmaradt kultúrtörténeti emlékek összessége alapján megalapozatlan tézisnek tűnik, hogy ez a képalkotási elv az emberi látásmódból és „valóságkonceptióból” fakadna. Nyilvánvaló, hogy a látás működése és a világszemlélet befolyásolja a képi reprezentációk milyenségét, és fordítva: a képi reprezentációk hatással vannak a látásra és a világképre. De, mint erre még a későbbiekben, a szünkhronikus kép és referenciája viszonyának tárgyalása után is igyekszem rámutatni, ez a kölcsönhatás a látástól és a befogadástól az ábrázolásmód felé ilyen erős formában aligha áll fenn.

### 4. A kompletív kép helye az antik vázafestészet történetében

A képi ábrázolás ugyanúgy, ahogy a költészet is, az adott kultúra és civilizáció egyéb területeitől nem függetlenül, különböző kontextusokhoz és kívánalmakhoz alkalmazkodva és idomulva, de művészetben belüli, immanens folyamatok során gazdagodik és változik. Ennek megfelelően a festészet szünkhronizmusát sem magyarázhatja egyedül a korabeli világkép vagy a *Zeitgeist*, hanem maga is a festészet folyamatos alakulásának, önmozgásának terméke.

A görög művészet történetében a mykenéi kultúra pusztulása után referenciális képek legközelebb a geometrikus vázaornamentika elemeiként bukkannak fel. Később az ornamentális díszítések között szabadon hagyott felületekre kisebb történeteket költöznek be, mígnem a különböző mitikus vagy hősi jeleneteket ábrázoló képek a váza egészének kompozícióján belül is domináns „képmezőkbe” kerülnek, és uralni kezdik az edényeket. (Az archaikus kor legvégén arra is akad példa, hogy egy fekete alapszínű edényen semmi más, csak egyetlen mitikus jelenet ábrázolása látható.)

A Kr. e. 10. század elejétől az 5. századig tehát a görög vázafestészet a referencia nélküli (vagy egészen általános referenciával bíró) formáktól a különféle természeti tárgyra referáló motívumokon (növény, állat, ember) és tipikus élethelyzetek megjelenítésén keresztül fokozatosan nyitottá válik konkrét, egyedi jelenetek, nevesíthető szereplők közt lezajló események ábrázolása felé is. E folyamat egyik állomásának tekinthetjük a mítoszokat ábrázoló kompletív képeket, melyek referenciájuk alapján az előbb „végállomásként” megjelölt klasszikus kori

típusba tartoznak, szemléletük és ábrázolásmódjuk alapján azonban nyilvánvalóan közeli rokonságban vannak a korábbi, geometrikus és orientalistikus művészettel is.

## 5. Polyphémos és a kígyó

Nézzünk egy kompletív képet. Legyen ez Polyphémos megvakításának története a fentebb már hivatkozott archaikus kori, lakóniai ivóedényen (1. kép). A kép kompozíciójának domináns eleme az edénybelső alsó harmadának leválasztása: az, ahogy a hal, mely Polyphémosnál is nagyobb, s farka még a számára kijelölt képmezőn is túlterjeszkedik, a mitológiai jelenet alatt elúszik. A fenti jelenet szereplőit a haltól egy, a homorú alapfelület miatt sajátosan görbülő csík választja el. A csík egyfelől az ábrázolás technikai szintjéhez tartozik, s nincs külső referenciája: választóvonal két képmező közt. Másfelől azonban, egy másik értelmezésben akár a „föld szintje” is lehet, amely alatt a víz, fölötte pedig a szárazföld (sziget) található. Az edénybelső felső kétharmadát kitöltő Polyphémos-jelenet fókuszában maga a kyklóps áll: a többi emberalak és a

záér. (Hasonló, de lazább szerkesztésű ábrázolás található az ún. Eleusisi amphorán [lásd 3. kép]: itt Polyphémos kezében nincsenek lábszárak, helyett jobbjával ő tartja a kantharost, bal kezét pedig mintegy védekezőn felemeli a dárda magasságába.)

A kylix belsejében lévő kép a maga módján láttatja Polyphémos történetét. Ennek során a festő nem törekszik sem részletek bemutatására, sem teljességre, nem akarja Homérost vagy a történet más szóbeli elbeszéléseit sem szolgálja követni, sem felülmúlni. S a kép éppen ezért nincs mindenestül alárendelve a megjelenített történetnek. Ennek kézzelfogható jele a kígyó, amely hangsúlyos vizuális elemként szerves részét alkotja a képek, a történetek azonban „annak alapján, ahogy mi a mítoszt az irodalomból ismerjük” nem.

A kép a halat, a kígyót, a sziklát, az embert, a kyklópsot és a kantharost nem mint történetet, inkább ezek mindegyikét külön ábrázolja, s a jelenetet ennyiben nem „egyben”, *mint jelenetet* látja, hanem egyes részeiből rakja össze. Ez a fajta „daraboló” szemlélet az, ami a mítosz ábrázolását meghatározza: a történet elemei különböző, más és más módon referáló képi motívumokkal keveredve állnak össze egységes kompozícióvá.

Az önálló képi elemek montírozása ellenére minden alak „ép és egészséges”, és egyik szereplő vagy tárgy sem jelenik meg a képen egynél többször.<sup>16</sup> Az önálló referenciával bíró vizuális formák nem kerülnek fedésbe, s a képszerkesztés tekintettel van „realitásukra”, Polyphémosnak nincs négy keze attól, hogy egyszerre issza a bort és nyeli le Odysseus társát: a szünkhronikus kép nem egymásra vetíti a különböző eseményeket reprezentáló jeleneteket, hanem a történet elemeinek felhasználásával szerkeszt „saját” képet. Az egyes részletek bizonyos tárgyakat és szereplőket reprezentálnak, a kompozíciót ugyanakkor nem a történet logikája határozza meg, a kép az elemek montázsaként jön létre.

## 6. Leképezés és világlátás

A Cornelis Bol által vázolt szellemi-történeti séma szerint a szünkhronikus kép a maga korában azért referál tárgyára „problémamentesen”, mert a korabeli kultúra a valóságot objektíven, idősíkok és nézőpontok nélkül gondolta el és tartotta ábrázolandónak. Ily módon lehetett szerinte egy kompletív kép az antikvitásban ugyanolyan természetes és „realista” ábrázolás, mint számunkra

Canaletto festményei Velencéről vagy egy útlevélbe ragasztott igazolványkép.

Ez az elmélet impliciten azt a tágabb tételt is tartalmazza, hogy bármely kor műalkotásainak reprezentációs stratégiája tükrözi azt, ahogyan az adott társadalom a világot látja. Az eu-



3. kép. Polyphémos megvakítása az Eleusisi amphorán. Kr. e. 650 körül (Régészeti Múzeum, Eleusis, No. 2630)

kígyó egyaránt felé néz, s a kép „sűrűsége” is az ő közelében a legnagyobb: 1) a négy ember által tartott bot épp a homlokába fúródik, 2) az első alak által felé nyújtott kantharos éppen a szájához ér, 3) behajlított és kissé megemelt kezében egy-egy lábszárát tart, 4) a kép tetején tekergő kígyó „orra” épp hoz-

rópai mimetikus művészet történetét e tézis fényében madártávlatból szemlélve a következőt látjuk. A kezdeti, „objektum-centrikus” valóságábrázolást (egységes perspektíva hiánya, a legjellemzőbb felület elve, kompletív időkezelés) a Kr. e. 6–5. század környékén fokozatosan egy látványcentrikus, a részletek minél pontosabb kidolgozására és egységes összhatásra törekvő ábrázolásmód váltja fel: a művek ahhoz próbálnak hasonlónak válni, amilyen vizuális benyomást az általuk reprezentált (utánozott) valós létező kelt – egy adott pillanatban, egy nyugvó helyzetben lévő szemlélőben. Míg a klasszikus korban ez a megjelenítésmód a művészetben reprezentált tárgyak idealizálásával párosul, a hellenisztikus korban felbukkan az egyedi, a csúnya, a nevetséges is az ábrázolás tárgyaként. Az individualizáció (például a római portrészobrászat és -festészet esetében) és a szemlélő tárgytól való távolságának, pozíciójának érzékeltetése (így a különböző terek, térbeli viszonyok síkbeli megjelenítése a pompeii-herculaneumi freskókon) a római korig domináns marad, de egyúttal felbukkannak azok a tendenciák is, melyek következményeként a középkorban ez a folyamat lényegében újakezdődik, s a művészet új témákat (vö. keresztény művészet) próbál a maguk szemlélőtől függetlenül valóságában megragadni.<sup>17</sup> A reneszánszal a perspektívizmus és a realizmus is újjászületik, és töretlen hagyománya van egészen a 19. század végéig. Végül a 20. században a realista, a külvilágot a perspektíva szabályai szerint ábrázoló művészet uralma újra kérdésessé válik, a kubizmus és különböző avantgárd mozgalmak során átadja a vezető helyet a perspektívák újfajta pluralizmusának. Az ábrázolás megint nem egyetlen szem számára egyetlen pillanatban adódó „valós” látványt akar rögzíteni, hanem új eszközöket keres, egyrészt a vizuális hatások fokozására, másrészt különböző elvont, nem látható, konceptuális tartalmak kifejezésére.

A fenti, meglehetősen elnagyolt történeti vázlat azt legalábbis mutatja, hogy a Bol koncepciója által (már csak a Piaget-ra való hivatkozás miatt is) sugallt kultúraféjlődési modell, mellyel a művészeti valóságábrázolás alakulása is együtt járna, nagyobb időszakokra alkalmazva bizonyos nehézségekkel szembesül: a művészet, miután eléri „felnötkorát”, újra és újra visszaesik a „gyermekkorba”, majd a 20. században, mikor világérzékelése a képalkotás új technikai lehetőségeinek köszönhetően sok szempontból minden korábbinál inkább a perspektívához és a pillanattfelvételhez kötött, újra eltávolodik a tisztán perspektívikus ábrázolástól.<sup>18</sup>

Ha viszont kevésbé összpontosítunk a kép és referenciája közti mimetikus megfelelésre, kép és valóság viszonyára, s elfogadjuk, hogy a kép, illetve kép és referencia viszonya *mindig* egy adott művészeti konvenció eredménye,<sup>19</sup> akkor nem az mutatkozik feltárandónak, hogy a kompletív kép *milyen valóságkonceptiónak felel meg*, hanem az, hogy *miért olyan, amilyen*, s reprezentációs stratégiája miért és miben különbözik radikálisan a később évszázadokon keresztül jellemzőtől.

A felvett történeti nézőpontból láthattuk, ahogy a kompletív kép magán hordozza az absztrakt, illetve a csak kisebb egységekre referáló művészet sajátosságait, s a lehetséges új referenciaként adódó mítikus történetet a történet egyes elemeire mint distinct egységekre referáló jelek montázsaként jeleníti meg. A mítoszok képi ábrázolása ennyiben, a Luca Giuliani, és részben Klaus Junker vonatkozó könyve által is sugalltakkal szemben<sup>20</sup> nem a narratíva megjelenítésének minél jobb



4. kép. Pablo Picasso: *Marie-Thérèse Walter portréja* (1937)

lehetőségei felé keresi az utat, hanem egyre újabb referencia-területeket hódít meg. Ezzel párhuzamosan<sup>21</sup> válik fokozatosan bevett gyakorlattá a kép egyetlen időpillanathoz és egyetlen nézőponthoz rendelése is. A szünkhronikus kép ennyiben nem a világot „egészben látó” felfogás lenyomata, s nem is „kezdetleges” mítoszábrázolás, hanem az archaikus kor művészetének és reprezentációs gyakorlatának terméke: a geometrikus kor szinte teljes referencianélkülisége és a szigorúan referenciális, a perspektívát a valóság síkbeli leképezésére használó ábrázolások közt valahol félúton járó, egy történet egyes elemeit külön-külön leképező, majd montázként egyetlen képsíkon összeillesztő festői gyakorlat.

## 7. A mozgás festészeti ábrázolása a futurizmusban és a *Lépcsőn lemenő akt*

Hasonló határhelyzetben van, s egy épp ezzel ellentétes trend „szimptomájaként” fogható fel a futurista festmények egy csoportja, melyet szintén az időkezelés „természetellenessége” s egyfajta „antirealizmus” jellemez.

A 19. század végén, illetve a 20. század elején – Gottfried Boehm szerint elsősorban Cézanne munkásságának köszönhetően<sup>22</sup> – a képzőművészetben az egységes nézőpont mint a képzőművészetrel szembeni általános elvárás megszűnt, a kubizmussal a festészet centrumába a látvány egészéként való megragadása helyett annak analizálása, formákra és színekre bontása került. A perspektívikus szerkesztés tagadása jól megragadható Picassónál: a legjellegzetesebb picassói nőalakok

fejét nem profilból és nem szemből, s nem is valahogy a kettő között, valamilyen reálisan feltételezhető nézőpontból látjuk, hanem a festmény mindkét nézetet mutatja *egyszerre, egymás-ban* (lásd például Picasso 1937-es, Marie-Thérèse Walterről készült portróját [4. kép]).<sup>23</sup>

### 7.1. A kamera elmozdítása (Carlo Carrà: *A vörös lovas*)

Szintén a 20. század elején, az egyetlen térbeli nézőpont követelményének feladásával lényegében egyszerre a képek időbeli egysége is megkérdőjelezhetővé vált. A futuristák minden áron *mozgást* akartak vinni a képbe, megpróbálták az addig a pillanatkép mintájára készülő festményeket dinamikussá tenni. A mozgás újfajta ábrázolásában a fotó és a film is inspiráló szerepet játszott: a képi ábrázolás digitális leképzési technikák által sugallt, képkockaként való felfogása evidensen kínálta fel annak lehetőségét, hogy a mozgást több képkocka egyidejű megjelenítésével lehessen érzékelteni.

Carlo Carrà *Il cavaliere rosso* (*A vörös lovas*) című festményén (5. kép) visszafogottan alkalmazza a „fényképezőgép elmozdításának”<sup>24</sup> technikáját.<sup>25</sup> A képen egy lovat látunk, rajta egy lovast, mindkettő színes síkidomokból áll össze. A ló mintha épp a vágta azon fázisában lenne, mikor mind a négy lába a levegőben van: az első pár lábát előre nyújtja, a hátsó kettőt maga alá húzza. A mozgást a festmény a körvonalak elmosásával, a kissé homályosan kijelölt határokkal érzékelteti, s mintha valamilyen sugarak is futnának a lovastól a festmény széle felé. De az ábrázolást közelebről megnézve azt is megfigyelhetjük, hogy a lovat nem egy konkrét pozícióban látjuk a levegőben: első és hátsó pár lába egyaránt két különböző helyen van „egyszerre”. Vagyis több pillanatkép csúszik össze: Carrà a száguldó lovas portróján egy fényképezési jelenséget, a fényképezett tárgy sebességéhez képest nagy felvételi idővel készített, „bemozduló” kép effektusát idézve érzékelteti, hogy a ló mozog.

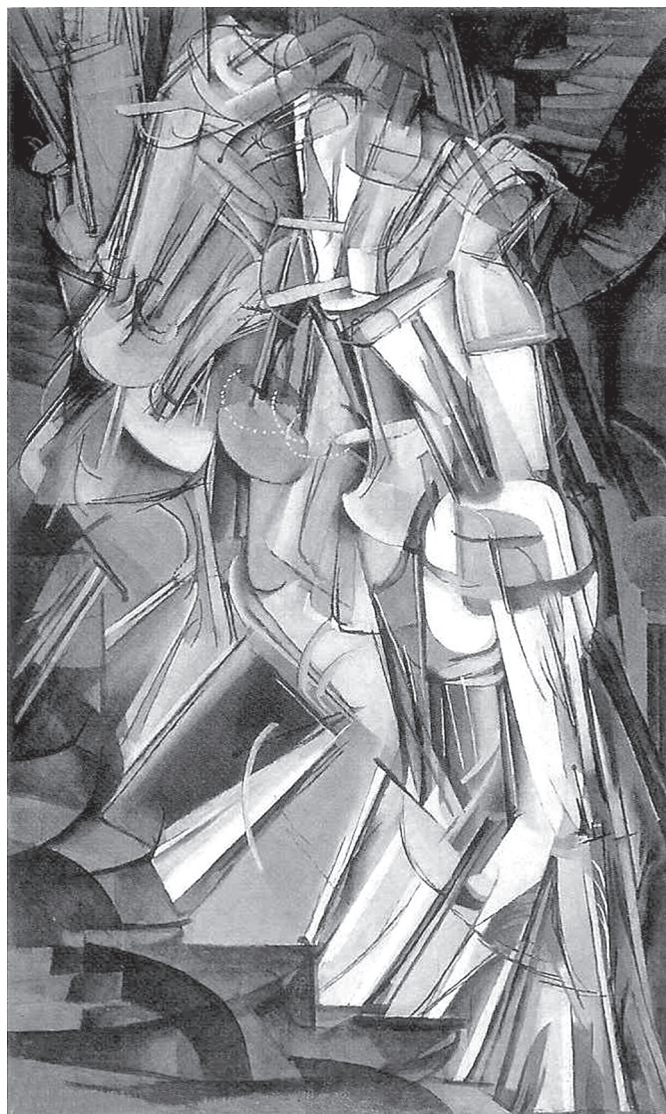


5. kép. Carlo Carrà: *A vörös lovas* (1913)

### 7.2. Többször exponált képek (Duchamp: *Lépcsőn lemenő akt 2.*)

Hasonló eljárással készült Duchamp híres, ugyanebből az időből való festménye, a *Nu descendant un escalier No. 2* (*Lépcsőn lemenő akt 2.*) is (6. kép). Carrà képével szemben itt a címben megjelölt akt alig kivehető, s a festmény végképp szakít azzal a normával, mely szerint a képnek egy potenciálisan a valóságban lejátszódó jelenet vizuális hatásait kell imitálnia. Duchamp ugyanannak a testnek *időben egymás után felvett pozícióit* örökíti meg egyetlen vásznon, a kubistákra jellemző stilizációval: háromszögekre, körökre, oválisokra tagolva az emberalakot. Duchamp eljárása Carrától ennyiben csak „mennyiségileg” tér el: képen egyszerűen több képkocka van egymáson, mint *A vörös lovas* esetében. Másfelől e fokozati különbségnek mégis lényegi következménye van.

Carrà képe értelmezhető egy valós vizuális benyomás festészeti leképezéseként: ha egy lovas nagyon gyorsan halad el a szemünk előtt, nem adódik olyan nézőpont és időpillanat, melyben egy rögzített helyen, állóként érzékelhetnénk. Carrà ennyiben egy, a szokványos képalkotási konszenzusnál *realis-*



6. kép. Marcel Duchamp: *Lépcsőn lemenő akt* (1912)

tább módszert választ: azt próbálja képén megjeleníteni, amit egy nagyon gyorsan száguldó lovasból a valóságban – legalábbis egy, a szem működését a fényképezés analógiájára elképzelt modell szerint – láthatnánk.

Ezzel szemben Duchamp festménye előtt állva nincs az az érzésünk, hogy egy lépcsőn lefele száguldó – s így agyunk és retinánk számára adott idő alatt feldolgozhatatlan mennyiségű vizuális benyomást nyújtó – alakot látnánk. Az elmosódottság itt nem a sebesség, nem valamilyen, a „felvételt” nehezítő tényező következménye. A lépcsőn lemenő aktnál és a vele rokon festményeknél nem az *expozíciós idő* túlságosan nagy (egy állókép készítéséhez szükséges időhöz képest), inkább *több expozíció* történik egymás után. A kép nem egy reális érzékelési szituációt imitál, hanem egy „nem létező”, s valós benyomások alapján legfeljebb *értelmileg felépíthető* látványt teremt.

A *Lépcsőn lemenő akt 2.* a maga idejében nagy felháborodást váltott ki, a kubisták párizsi kiállításáról (1912) a szervezők visszaküldték, majd New Yorkban a kortárs művészetet bemutató tárlat, az Armory Show alkalmával Theodore Rooseveltből mint a „csalás” és „becsapás” művészetének megtestesítője váltott ki heves ellenérzést.<sup>26</sup> A későbbiekben aztán a kép a modern művészet egyik ikonjává vált, képzőművészi reflexiók és művészettörténeti kutatások tárgya lett.

Előhírnökét és ihletőjét a 19. század végi fotókísérletekben szokás felfedezni, elsősorban Eadweard Muybridge-nek a mozgás fázisait megörökítő, kronofotográfiai sorozataiban, melyek közt történetesen egy lépcsőn leereszkedő nőről készült képsor is van.<sup>27</sup> S nyilván nem véletlen az sem, hogy az egyik leghíresebb „Duchamp-hommage” szintén egy fotó: Eliot Elisofon 1952-ben a *Life* magazinban megjelent *Duchamp Descending a Staircase* című képe a lépcsőn lemenő festőről.<sup>28</sup> A fotó láthatólag egy egymás után többször exponált negatív előhívásával és nagyításával készült, ezzel Elisofon is egymást követő fázisok szimultán ábrázolásaként, nem elmosódott pillanatképként interpretálja a *Lépcsőn lemenő aktot*.

De bármennyi analógiát találunk is Duchamp festményéhez a fotóművészetben, a festmény semmiképp nem tekinthető valós tapasztalat(ok)/látvány(ok) „hű”, „fényképszerű” leképezésének. Duchamp képe nem a *lehető legjobban próbál referálni* a lépcsőn leereszkedés jelenségére (vagy: egy meztelen alak valamely lépcsőn való konkrét leereszkedésére), hanem *autonóm* festményként utal egy „reális” eseménysorra (mely akár a valóságban is lejátszódhatna). 1912-ben éppen ez váltja ki a kortársak felháborodását is: a kubista kiállítás rendezőinek az nem tetszik, hogy a festmény mennyire „képtelen” módon, „nem jól” ábrázolja tárgyát. (Miután a képet eredeti formájában vállalhatat-

lannak találják, a kiállítás szervezői részéről kompromisszumos javaslatként az is felmerül, hogy mindössze a kép címét kellene megváltoztatni. A címváltoztatástól tehát a kép máris *comme il faut* lenne.) Duchamp egyszerre rúgja fel a mimetikus festészet szabályait, s tartja fenn igényét egy időbeli eseményre mint referenciára – a festmény így a néző minden igyekezte ellenére sem redukálható pusztá jelre, képi reprezentációra. Az eredmény a mérsékelt mimetikus, mégis referáló kép – később a modern képzőművészet egyik alapvető alakzata.

A 20. század elején Duchamp természetesen nincs egyedül a tabudöntögetéssel. A *Lépcsőn lemenő akt* – néhányadmagával – az idő egységét előíró pontját rúgja fel egy mindaddig érvényben lévő, a korban viszont különböző pontjain sorra ki-kezdett íratlan szerződésnek. Az így létrejövő *szünkhronikus, szimultán, szünoptikus* vagy *kompletív*<sup>29</sup> ábrázolás egy képsíkon egy cselekmény több, nem egyidejű mozzanatát képezi le, s ezzel – Carrà realista futurista festményével ellentétben – a referencialitástól a referencia nélküliség, a mimézistől az autonóm vizualitás felé mozdul el.

## 8. Melyik folyó merre folyik?

Ahogy a valóságra referáló, mimetikus európai festészeti tradíció kezdeténél az idősíkok montázsra jött létre bizonyos kerámiaedények képfelületein annak a művészi törekvésnek a következtében, amely egy edényt akart a „szokásos módon”, absztrakt mintákkal és figurális mintákkal díszíteni, s ugyanakkor egy mítoszra, egy időben lezajló eseményre is referálni kívánt, úgy lép ki, ezen aktus tükörképeként, Duchamp és a futurizmus abból a sok száz éves tradícióból, mely szerint a festménynek valamely képzelt időpillanatban valamely képzelt megfigyelő egyetlen szeme előtt képzeletben feltároló látványt kell a festészet eszközeivel visszaadnia.

Persze kétszer nem lehet ugyanabba a folyóba lépni: Duchamp-mal az európai képzőművészet nem abba a mederbe ereszkedik vissza, ahonnan a Kr. e. 5. században kilépett. Sőt, talán a láb sem ugyanaz, amelyik ebbe a bizonyos nem-ugyanabba-a-folyóba lép: egészen más kérdések azok, melyekre *A lépcsőn lemenő akt*, s melyekre a Polyphemos-festő vázakepe feleletként értelmezhető. Mégis szembevetendő a megfelelés a két képcsoport, az ókori és a modern kori szimultán festmény keltette feszültség között: mindkettő időbeli eseményt rögzít, de erre való képtelenségével is tüntet. Engedi magát tárgyának temporalitása által irányítani, de nem adja fel saját vízióját – kitart az ábrázolás időtlensége, a kép képisége mellett.

## Jegyzetek

1 „...sculptors of the early fifth century made a momentous decision in abandoning the absolute frontality of individual figures, and so opened up a new world of formal possibilities for their classical successors. The corresponding moment in painting comes a generation later, with the abandonment of the single base-line and the inception of the European idea of a picture as not only decoration of a surface but also a feigned window on the world. The surface decoration remains of course the most important thing. A picture *is* decoration of a surface, and the painter's first

concern (conscious or unconscious) must always be to organize a satisfying surface design.”

2 „Depuis la création de la perspective comme moyen pictural on n'avait trouvé dans l'Art, rien d'aussi important.

Notre époque est le temps où l'on a trouvé l'équivalence de ce moyen merveilleux.

Comme la perspective est un moyen de représenter les objets selon leur apparence visuelle, il y a dans le cubisme les moyens de construire le tableau en ne tenant compte des objets que comme élément et non au point de vue anecdotique. (...)



- Nous sommes à une époque de création artistique où l'on ne raconte plus des histoires plus ou moins agréablement mais où l'on crée des œuvres qui, en se détachant de la vie, y rentrent parce qu'elles ont une existence propre, en dehors de l'évocation ou de la reproduction des choses de la vie. Par là, l'Art d'aujourd'hui est un art de grande réalité. Mais il faut entendre réalité artistique et non réalisme; c'est le genre qui nous est le plus opposé."
- 3 „Die Problematik des kubistischen Bildes von Braque besteht (...) in einer notwendig kompromißhaften Versöhnung von partial wiedererkennendem gegenständlichem und gegenstandsfreiem Sehen. (...) Das autonome, ein autonom gewordenes Auge aktivierende Sehen ist nicht mehr identisch mit einem primär sehenden Gegenstandssehen. Gemessen an der Malerei Cézannes bedeutet dies einen logischen Schritt in der Entwicklung von einer noch gegenständlichen zur gegenstandslosen Malerei."
- 4 Kutatási módszertanának átfogó bemutatását lásd Robert 1919.
- 5 Robert 1881, 1–52. A „kompletives Verfahren” kifejezést Robert itt még nem használja, de a később e névvel jelölt típust már részletesen leírja.
- 6 A narratív képek értelmezésének történetéről Roberttől napjainkig lásd Stansbury-O'Donnell 1999.
- 7 Lásd Giuliani érdekes elemzését Poussin *Mannát gyűjtő zsidók* című képeről és annak recepciójáról, melyből kiderül, hogy a Poussint ért korabeli kritikák mind olyan értelmezéseken alapulnak, melyek a festményt pillanatképként fogják föl, s nem veszik észre, hogy Poussin a bibliai történet több fázisát sűrítette egyetlen képbe (Giuliani 2003, 30–34). Talán valamivel kevésbé meglepő, hogy a római korban (lásd Robert 1919, 171 skk.), majd később a középkorban is van hagyománya az ókorihoz hasonló komplettív ábrázolásnak. Utóbbinak egy szép példája a Salisbury katedrális (13. század) kápolnájában, az ún. Chapter House-ban található, bibliai történeteket ábrázoló fríz Noé bárkája jelenete. Végül 20. századi példaként említhetjük Réber László rajzát a lábukat lóbáló felnőttekről (Janikovszky 1985 [1965], 28).
- 8 Lásd például Aragon 1969 [1965]; Benjamin 1980 [1925]; Bloch 1989 [1935]; Eizenstein 1998 [1938].
- 9 Lásd erről Žmegač 1994.
- 10 Ugyanakkor az, hogy a modern néző így tekint az ókori szünkhronikus képre, egyáltalán nem evidens, s nem kizárólag vizuális vagy ábrázolástechnikai beidegződések következménye, hanem legalább ennyire egy történeti/kultúrtörténeti prekonceptióé is. Ha ugyanis ugyanaz a modern néző, aki a Polyphemos-történet szünoptikus ábrázolását rendkívül furcsának találja, Marc Chagall 1912-es *Kálvária* című festményével (más néven *Golgotha Christus gewidmet*, illetve legelső kiállításával *Konstrukció*) találja magát szembe, akkor ugyan meglepődhet azon, hogy a keresztre feszített Jézusnak csecsemőfeje van, de valószínűleg nem azt sejtí a jelenség hátterében, hogy a festő Jézus életét (születésétől kezdve feszítéséig) egyetlen képbe akarta sűríteni. Ez az értelmezés csak akkor kerülne előtérbe, ha a képnek például *Jézus élete* lenne a címe. Vagyis mintha az a körülmény, hogy az ókorból ránk maradt mitikus tárgyú festményeknek nincs címe, arra ösztönözne bennünket, hogy feltételezzük: a festő mindenekelőtt „magát a mítoszt”, a mitikus történetet festette meg. (Chagall festményéről, keletkezésének körülményeiről és lehetséges értelmezéséről lásd Amishai-Maisels 1995–1996.)
- 11 Valamely cselekmény ábrázolásában képi és szöveges elbeszélés között akkor is jelentős különbség van, ha a festő csak egyetlen mozzanatot ábrázol (lásd erről Lessing klasszikus elemzését: Lessing 1999 [1766], illetve a lessingi koncepció egy korszerűsített változatát Giuliani idézett könyvének elején). Ennél fogva már az az egyetlen esemény sem ábrázolható egy „egyidejű” festményen, ahogy Odysseus és társai kiszúrják Polyphemos szemét. A pillanatkép is csak egy jellemző mozzanat („az Odysseus és társai által tartott dorong hegye Polyphemos szemében van”) által,
- pars pro toto* tud egy-egy cselekményt megjeleníteni. Míg azonban az utóbbi reprezentációs mód („a dorong Polyphemos szemében van” → „Polyphemos szemét kiszúrták egy doronggal”) azon az áron, hogy a cselekmény időbeli lefolyásának ábrázolásáról lemond, alkalmazkodik a kép egységes nézőpontjának és idejének követelményéhez, a komplettív kép éppen ellenkezőleg: a kép egységes idejéről „mond le”, vagy helyesebben: nem tart igényt rá.
- 12 Annak, hogy a szünkhronikus képeket a tudomány jellemzően egy történetre (valamely mítoszvariánusra) próbálja visszavezetni, s a nem történeteszerű elemeket figyelmen kívül hagyja, egyik oka lehet az a Panofsky-féle ikonológiai módszer, mely már kidolgozása pillanatában alkalmatlan volt a legújabb (értsd: Panofskyval kortárs) festészet leírására és értelmezésére. Bár Panofsky elméletének a 20. század második felében jó néhány neves kritikusa akadt – például Max Imdahl vagy Thomas Mitchell személyében –, az ikonológia mint műelemzési paradigma tekintélye a művészettörténetesek körében máig nem csökkent. S ugyan a Panofsky iránti töretlen lelkesedés sok szempontból érthető, az ikonológiai szemlélettel mégis túl sokszor jár együtt a képek (mindenfajta kép!) szövegre redukálásának, fordításának, visszavezetésének kényesere.
- 13 Bol 2005.
- 14 Bol leírásának egyetlen újdonsága éppen ez. A képzőművészetben lezajló váltást ugyanis ő is ugyanúgy írja le, ahogy azt a művészettörténetben már hosszú évtizedek óta szokás (lásd pl. Robertson 1975). Ez az újítás azonban, melynek értelmében Bol ezt a művészettörténeti folyamatot a történetileg változó valóságkonceptióra (*Wirklichkeitskonzeption*), illetve emberi tudatra (*Kognition*) vezeti vissza, egyben elméletének legkétségtesebb pontja is.
- 15 Ettől függetlenül lehet párhuzamot is vonni archaikus képzőművészet és irodalom között. Hasonlóságként az eposz állandó formulákból kiinduló felépítését, valamint azokat az epikus jelzőket szokás említeni, melyekkel a költő újra és újra jellemzi hőstét, annak ellenére, hogy bizonyos szituációkban ezek kevésbé jellemzőek: Achilles akkor is gyors lábú, amikor ki sem mozdul a sátrából. Lásd pl. Hampe 1952.
- 16 Ugyanezt a történetet azonban úgy is ábrázolják, hogy – legalábbis az egyik lehetséges értelmezésben – Odysseus kétszer szerepel a képen: ahogy felizzítja a bot végét, s ahogy Polyphemos szemébe szúrja. Louvre Oinochoe F 342, Kr. e. 500 körül. Lásd erről Froning 1988.
- 17 A középkori művészet (késő) antik előzményeinek kérdéséhez lásd Jaś Elsner könyvének „Between Mimesis and Divine Power. Visuality in the Greco-Roman World” című fejezetét: Elsner 2007, 1–26.
- 18 Könyvében a szerző ezt a problémát egy bekezdéssel elintézi, mondván, hogy a középkor esetében a klasszikus korban lejátszódtott folyamat ellenkezőjét kell feltételeznünk, aminek részletekbe menő vizsgálata azonban meghaladja értekezésének kereteit (Bol 2005, 6). Bol azonban ezzel egy olyan kérdés vizsgálatát „halasztja későbbre”, mely legfőbb tézisének megdöntésével fenyeget.
- 19 Lásd erről Goodman 1976 [1968].
- 20 A narratív képek történetének bemutatásánál Giuliani és Junker is abból a premisszából indul ki, hogy a szöveg „tud valamit”, amit a kép nem. – Giuliani „Handicap”-ról beszél, melyet a képzőművészetnek valamilyen „stratégiával” „ki kell egyenlíteni”, Junker szerint pedig a mítoszok ábrázolására törekvő képzőművészet előbb-utóbb mindig szembesül a maga korlátaival („Beschrenkungen”), s a Kr. e. 6. századtól ezeket próbálja minél „kijebb tolni” („möglich weit hinauszuschieben”). – Ezért aztán szerintük a képzőművészetnek folyton nagyon kapaszkodnia kell, ha történetet akar bemutatni, hiszen az irodalom ugyanezt a feladatot nála tökéletesebben tudja megoldani. Ha azonban ezt a premisszát elfogadjuk, rögtön elvesz annak lehetősége, hogy ténylegesen egyenrangúként kezeljük a narratív szöveget és a narratív

- képet (ami egyébként mind Giulianinak, mind Junkernek fontos lenne, hiszen mindketten a képet alsóbbrendűnek tekintő, szövegközpontú megközelítésekkel szemben akarnak alternatívát kínálni), s arra jutunk, hogy a kép azt a tökéletességet szeretné elérni a narratíva ábrázolásában, amely a szövegek számára már eleve adott. Vö. Giuliani 2003, 159; Junker 2005, 89.
- 21 Nem hinném, hogy e két folyamat közt ok-okozati viszonyt tudnánk felállítani. Az archaikus típusú és a perspektivikus ábrázolásmód egyaránt alkalmas egyedi dolgok vagy éppen történetek leképezésére. A referencia megválasztása nem determinálja a képzőművészeti formát, tehát a választott tárgy nem lehet szigorú értelemben *oka* egy új képalkotási eljárásnak. Egy adott kultúra gondolkodása, világszemlélete, művészete egyaránt folyamatos átalakulásban van, egymásra hat és impulzusokat kap más kultúráktól. Ezért szerintem az ilyen változások még kisebb intervallumokban, egyes problémák által meghatározottnak tűnő „szekvenciák” esetében sem foghatók fel teleologikusan. (A szekvencia-elméletet kidolgozó Kubler egy-egy művészi probléma „megoldási sorát” tartotta a művészettörténet által vizsgálendő egységnek. Nála e szekvenciák egy-egy teleologikus folyamat eredményeként jönnek létre, melynek során a művészek az adott probléma minél jobb megoldásán „dolgoznak”. Nagyon hasonlít ez a Junker és Giuliani által a narratív képekről mondottakra, erről lásd az előző jegyzetet. Vö. Kubler 1992 [1962].)
- 22 Lásd Boehm 2000 [1992], Boehm 2005 [1991], illetve Imdahl 1996 [1974].
- 23 Picasso nőportréiból bő válogatás található itt: <http://bjws.blogspot.hu/2011/06/evolution-of-womens-portraits-by.html>.
- 24 A 21. századi fotóművészetben a *camera tossing* már önálló műfajként is megjelent, lásd elsősorban Ryan Gallagher munkáit: <http://cameratoss.blogspot.hu/>. A technika lényege, hogy a fényképezőgépet a fotós adott expozíciós időre állítva (fjeldobja), majd elkapja. Nem a fotográfus választja ki tehát a környező valóságból a látványt, melyet meg akar örökíteni, hanem nagyrészt a véletlen (illetve más értelmezésben: a fizika mozgástörvényeinek összessége) alakítja ki a képet.
- 25 A gondolatmenet szempontjából nem szükségszerű, hogy épp Carrà és Duchamp festményéről beszéljek, a két képet egy-egy képcsoport reprezentatív darabjaként választottam. Hasonló következtetésekre lehetne jutni más futuristák képei kapcsán, lásd pl. Balla: *Egy kutya dinamizmusa; Fecskék röpte; Egy lány az erkélyen*; Boccioni: *A focista dinamizmusa; Lándzsások támadása* stb.
- 26 Roosevelttel reakcióját Heinz Herbert Mann nyomán idézi Schuster 2008.
- 27 Lásd <http://www.youtube.com/watch?v=I6fmqT02mEY>.
- 28 Lásd <http://mrjuanps.wordpress.com/2012/10/11/compilation-1-elisofon-eliot-marcel-duchamp-descending-a-staircase/>.
- 29 Duchamp festménye felfogható lenne a Robert által „krónikás stílusnak” („Chroniken-Stil”) nevezett folyamatos képi elbeszélés-ként (*narratio continua*) is, amennyiben egymást követő momentumokat ábrázol egymás mellett. Azonban egy ilyen értelmezés és kategorizálás ellen szól, hogy itt a „fázisképek” nem választhatók szét: lényegileg egy egységet, egyetlen kompozíciót alkotnak. Ezért a *Lépcsőn lemenő akt*, bár narrációs technikáját tekintve talán krónikaszerű, *mint kép* mégis inkább egy szünkhronikus vázáképre hasonlít.

## Bibliográfia

- Amishai-Maisels, Ziva 1995–1996. „Chagall’s Dedicated to Christ: Sources and Meanings”: *Jewish Art* 21/22, 68–94.
- Aragon, Louis 1969 [1965]. *A kollázs*. Ford. Bajomi Lázár Andre. Budapest.
- Benjamin, Walter 1980 [1925]. „A német szomorújáték eredete”: *Angelus Novus*. Budapest.
- Bloch, Ernst 1989 [1935]. *Korunk öröksége*. Gondolat, Budapest.
- Boehm, Gottfried 2000 [1992]. „Látás. Hermeneutikai reflexiók”: *Vulgo* 2000/1–2, 218–231 [1992].
- Boehm, Gottfried 2005 [1991]. *Paul Cézanne: Montagne Saint-Victoire. Válogatott művészeti írárok*. Budapest.
- Bol, Cornelis 2005. *Frühgriechische Bilder und die Entstehung der Klassik. Perspektive, Kognition und Wirklichkeit*. München.
- Eizenstein, Szergej 1998 [1938]. „Montázs”: *Válogatott tanulmányok*. Áron, Budapest, 151–184.
- Elsner, Jaś 2007. *Roman Eyes. Visuality and Subjectivity in Art and Text*. Princeton.
- Froning, Heide 1988. „Anfänge der kontinuierlichen Bilderzählung in der griechischen Kunst”: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 103, 169–199.
- Giuliani, Luca 2003. *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst*. München.
- Goodman, Nelson 1976 [1968]. „Reality Remade”: *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis/Cambridge.
- Hampe, Roland 1952. *Die Gleichnisse Homers und die Bildkunst seiner Zeit*. Tübingen.
- Imdahl, Max 1996 [1974]. „Cézanne – Braque – Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen”: *Gesammelte Schriften Band 3*. Frankfurt am Main, 303–380.
- Imdahl, Max 1997 [1994]. „Ikonika”: *Kép, fenomen, valóság*. Szerk. Bacsó Béla. Budapest, 254–273.
- Janikovszky Éva 1985 [1965]: *Ha én felnőttné volnék*. Réber László rajzaival. Budapest.
- Junker, Klaus 2005. *Griechische Mythenbilder: Eine Einführung in ihre Interpretation*. Stuttgart.
- Kubler, George 1992 [1962]. *Az idő formája. Megjegyzések a tárgyak történetéről*. Ford. Szilágyi Péter és Jávora Andrea. Budapest.
- Lessing, Ephraim Gotthold 1999 [1766]. „Laokoön”: *Laokoön. Hamburgi Dramaturgia*. Budapest, 7–150.
- Robert, Carl 1881. *Bild und Lied. Archäologische Beiträge zur Geschichte der griechischen Heldensage*. Berlin.
- Robert, Carl 1919. *Archäologische Hermeneutik. Einleitung zur Deutung klassischer Bildwerke*. Berlin.
- Stansbury-O’Donnell, Mark 1999. *Pictorial Narrative in Ancient Greek Art*. Cambridge.
- Schuster, Uli 2008. „Marcel Duchamp: Nu descendant un escalier – Bildanalyse”: <http://www.lpg.musin.de/kusem/lk/gym8/b/sequb.htm>.
- Žmegač, Viktor 1994. „Montage/Collage”: D. Borchmeyer – V. Žmegač (szerk.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Tübingen, 286–291.