

Horváth - Szópe : A jel tudománya

II Schapiro : A vizuális művészetel szemiotikai jelölés

M. Schapiro (1904—), aki a Columbia Egyetemen (USA) a szépművészetek és az archeológia professzora és ahhoz a nagy generációhoz tartozik, amelynek R. Jakobson is tagja, ebben a tanulmányában szemantikai kérdéseket vizsgál a festői műfajok körében. Azok a szemantikai problémák, amelyekre kitér, a képek nem-mimetikus elemeivel foglalkoznak. Ezek lényegében azonosak a Frege-szövegben megismert értelem kategóriája alá vonható jelenségekkel.

Forrás: M. Schapiro: *On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs.* — *Semiotica.* 1969:3. 223—242. old.

A képjel nem-mimetikus elemeivel akarok foglalkozni, és azzal a szereppel, amelyet ezek a jel létrehozásában töltenek be. Nem világos, hogy az ilyen elemek mennyire önkényesek és milyen mértékben rejlenek benne a képalkotás és érzékelés feltételeiben. Némely közülük — mint a keret — a történetileg kialakult, rendkívül változó forma. Noha nyilvánvalóan konvencionális jellegűek, a kép megértéséhez nem kell őket megtanulnunk, mégis szert tehetnek szemantikai értékre [...]

Az előre előkészített, sima felület csak az emberi fejlődés kései szakaszában jelent meg: a neolitikus és bronzkori csiszolt eszközök, a fazekasság és az összeilleszthető elemekkel dolgozó építkezés megjelenése idején. Lehetséges, hogy akkor tűnt fel, amikor ezeket a megformált termékeket jelhordozó tárgyként kezdték alkalmazni. A teremtő képzelet felismerte, hogy ezek alapfelület értékével rendelkeznek, és idővel a lesimított és szimmetrikus fenntartó eszközökre kerülő írásnak és képeknek megfelelően szabályos irányítottságot, elhelyezést és csoportosítást adtak, összhangban a szomszédos részek kapcsolatos díszítésének szerepét betöltő tárgyformájával. Az előkészített képfelület lezárásával és elsimításával, sőt gyakran a háttér jellegzetes színével, a kép saját tere tette szert, ellentétben a történelem előtti falfestményekkel és domborművekkel, amelyeknek még meg kellett birkóznuk a zavaró véletlenszerűségeivel és szabálytalanságaival annak az alapnak, amelynek a jelnél nem kevésbé volt kifejező hatása, és ily módon behatolhatott a jelbe. Az újonnan nyert simaság és lezárás tette később lehetővé a képsík átlátszóságát, mely nélkül a háromdimenziós teret nem lehetett volna sikerrel ábrázolni.¹

Az alapnak ez az új értelmezése azt jelenti, hogy az ábrázoló művész megkülönböztetett síkot (vagy szabályosan görbülő felszínt) hoz létre, amelynek megmunkált tárgy lesimított szélei alkotják a határait.

A vízszintes határok mindenekelőtt segítő alapvonalat jelentenek, melyek az alakokat egymáshoz kötik és párhuzamos csíkokra osztják a felületet, kiemelve, hogy a terület tengelyei a képen látható stabilitás és mozgás koordinátái.

Nem tudjuk, mikor vezették be a képmezőnek ezt az elrendezését; a kutatók kevés figyelmet szenteltek ennek a művészet történetében lényegbevágó változásnak, mely egész képalkotó tevékenységünk szempontjából alapvető, a fényképet, a filmet és a televízió képernyőjét is beleértve. Mikor a gyerekrajzokon a képalkotás legkezdetlegesebb folyamatait keressük, elfeledkezünk arról, hogy ezek a négyszögletes, sima papírlapra, gyakran különböző színekkel készített rajzok hosszú kulturális örökség eredményeit viselik magukon, mint ahogy a gyerekek egyszerű beszéde is — a gügyögő szakasz elmúltával — már kialakult hangrendszer és mondatszerkesztés elemeit tartalmazza. E rajzok formái hamarosan több fontos tekintetben a mesterséges négyszög alakú területhez alkalmazkodnak, a háttér térbeli kitöltése már látott képeket tükröz, színválasztásuk a felnőtt színpalettáját tételezi fel, a színárnyalatoknak olyan rendszerét, amely az ábrázolás terén szerzett hosszú tapasztalat eredménye [...]

A legrégebb — gondozatlan és határolatlan — képmezők jellege nem pusztán a múlthoz tartozó ősi jelenség. Noha egyrészt természetesnek véljük, hogy a kép számára a világos érzékelés szükséges feltételeként sima és körülhatárolt alapot hozzunk létre, ugyanakkor arról sem szabad megfeledkeznünk, hogy mindmáig továbbra is használjuk az alap kezdetlegesebb formáját. Az egyiptomi Hierakonpolisz falfestményeinek (i.e. 3500 körül) elszórt, lezáratlan csoportjai a korai kőkorszak barlangképeit és sziklaképeit idézik, és sok primitív nép továbbra is gondozatlan, lezáratlan felületekre rajzolja vagy karcolja a képeit. A régi római épületek spontán faliképei ebben a tekintetben nem különböznek mai párjaiktól, a festő egyik esetben sem törődik a bitorolt területtel, sőt azzal sem, hogy oda esetleg már korábban is festettek képet. De a képmező sokszor még értékes tárgyként nagy becsben tartott művek esetében sem mindig sértetlen. Kínában, hol a festészet tisztelettel övezett művészet volt, a kép tulajdonosa nem ha-

bozott a fennkölt tájkép kitöltetlen háttérére versben vagy prózában megjegyzést írni, pecsétjét pedig a kép felületének kellős közepére nyomni. A kép alapját aligha vélték magához a jelhez tartozónak, az alakot és az alapot a szem nem látta szétválaszthatatlan egységnek. A hozzáértő az üres alapot és a széleket nem tekintette a csodált festmény igazi részeinek, mint ahogyan az olvasó a könyv széleit és a szövegközi üres helyeket megjegyzésekre használhatja fel. Nyilvánvaló, hogy az egész benyomása a látási módtól függ, mely pedig változhatik. Azt a kínai művészt, aki a legkisebb ecsetvonás görbületére és helyére is érzékeny volt, cseppet sem zavarta az eredeti műre utólag odabiggyesztett írás és pecsét. Éppúgy nem látta őket a festmény részének, mint ahogyan számunkra a művész kézjegye, a tájkép alsó felén, nem az ábrázolt tér első részébe helyezett tárgy. A királyok és istenek ábrázolt testére még az asszírok is ráírták, pedig ők már előkészítették és elhatárolták az alapot.

Korunk művészei fordított sorrendben és más indítékoktól vezelve megőrzik a papíron vagy vásznon azokat a korábbi vonalakat és színárnyalatokat, amelyeket a festés folyamata során alkalmaztak. Az előkészítő és gyakran kísérleti formák közül legalább némelyeket a kép véglegesen látható és szerves részeivé tesznek, ezek a művet létrehozó művészi tevékenység jeleiként tartanak igényt az értékelésre. Meg kell értenünk, hogy itt más cél vezet a művészt, mint a prehisztorikus művészetben, amikor képet képre rajzoltak, de érdemes megjegyeznünk, hogy teljesen más kiindulópontból elért hasonló vizuális hatás forrásáról van szó. Semmi kételyem sincs afelől, hogy a modern szokás arra készíti bennünket: a prehisztorikus művekben a kollektív palimpszesztusz* szép példáit lássuk.

A modern művészet, a reneszánsz óta, míg egyrészt a kép szigorúbb egységére törekszik — olyan egységre, amely magában foglalja az alak és az alap kitöltetlen formáinak összjátékát —, másrészt a szándékos töredékre, vázlatra, az olyan befejezetlen munkára is kínál pél-

* A *palimpszesztus* egyszer már használt papirusz vagy pergamen, ahol az eltávolított eredeti írás helyére új szöveget írtak. — *A szerk.*

dákat, amelyet befejezetlenségéért értékelünk, sőt arra is, hogy a területnek csak kis részét festették ki, tekintet nélkül a környező ürességre.

Az is lehetséges, hogy az előkészítetlen alap a prehisztórikus művész számára pozitív jelentéssel bírt, de ez a gondolat szükségszerűen hipotézis marad. El lehet képzelni, hogy a művész a kép alapjának őseredetű durvaságát a sziklával vagy barlanggal való azonosulásra használja fel. Egy modern művészt, Juan Mirót — aki feltehetően ismeri szülőhazája, az általa olyannyira kedvelt Katalónia régi sziklaképeit — vonzotta az időtálló szikla szabálytalan felszíne, és alapként használta fel a helyszínen megtervezett jelszerű elvont formák festésekor. Mások kavicsokra és természeti vagy mesterséges tárgyak talált maradványaira festettek, az alap szabálytalanságait, a tárgy külsejét az összhatás részeként használva ki. A magam részéről mégis úgy hiszem, hogy a prehisztórikus művészet esetében erről nem lehet beszélni: ott a felület semleges volt, még nem meghatározó módon viselte magán a képet.

Az előkészített alap mellett a szabályos szélet és a keretet is a kép lényeges jellegzetességeként szoktuk meg. Általában nem gondolunk arra, hogy a keret igen kései találmány. Előbb a négyszögletes terület szalagokra osztották, s a vízszinteseket, mint az alakokat összekötő és kiegészítő alapvonalakat vagy csíkokat vizuálisan jobban hangsúlyozták a sík különálló, függőleges éleinél. Nyilvánvalóan legfőljebb az i. e. 2. évezred végén merült fel először a képet körülvevő összefüggő keret, a városfalszerű egynemű körülzárás gondolata. A kiálló és a képet távlatlaltal lezáró keret a képsíkot mélységbe helyezi, segítségével mélyül a rátekintés, mintha ablakkereten és üvegen keresztül pillantanánk a térbe. A keret ily módon inkább a szemlélőnek, mint a keretbe, illetőleg keret mögé zárt illuzórius háromdimenziós világnak a teréhez tartozik. A figyelem fölkeltésének és összpontosításának a szemlélő és a kép közé iktatott eszköze. De a keret a kép megformálásában is részt vehet, és nemcsak a hangsúlyozott formája keltette ellentétek és megfelelések következtében — ez különösen az épületszobrászatban fontos —, hanem a modern stílusokban oly módon is, hogy előtérben levő tárgyakat kettészeli azt az illúziót keltve, hogy a szemlélő közlelről, oldalról nyíláson keresztül nézi őket. Ezeknek a tárgyaknak a ketté-

vágásával a keret látszólag egy rajta túl terjedő ábrázoló teret keresztez. Degas és Toulouse-Lautrec mesterei voltak az ilyen képalkotásnak.

Ezzel függ össze az a modern gyakorlat, hogy a négyszög alakú kép keret vagy margó nélkül egyszerűen levágottnak látszik. Ez a példa hozzásegít bennünket a keret másik szerepének megértéséhez. Az ilyen — a könyvek és képcsújságok fényképillusztációinál is megszokott — levágás részletszerűséget, töredékességet, esetlegességet emeli ki a képben, még akkor is, ha annak fő tárgya a középpontba került. Azt a látszatot kelti, hogy a képet nagyobb egészről önkényesen szakították ki és váratlanul a néző látóterébe hozták. A levágottnak kép mintha pillanatnyi ránézésre, s nem hosszas szemlélésre készítené a nézőt. Ezzel a típussal összehasonlítva a bekeretezett kép formálisan előkészítettnek, teljesebbnek, a saját világában létezőnek tűnik.

Újabban a képeket teljesen keret nélkül állítják ki. A keret nélküli modern kép bizonyos értelemben megmagyarázza, milyen szerepet töltött be a keret a régebbi művészetben. A keretet el lehetett hagyni, amint a kép már nem térbeliséget ábrázolt, és inkább a nem-mimetikus foltok kifejező és formai sajátosságai, semmint ezeknek a foltoknak jelekké alakítása vált céljává. Míg egykor a kép visszahúzódott a bekeretezett térbe, addig most a vászon teljes jogú tárgyként emelkedik ki a falból, érzékelhetően megfestett felületként, függetlenül attól, hogy elvont-e a témája, vagy hangsúlyozottan síkbeli ábrázolást nyújt-e, amely különben a kiemelt vonalak és ecsetvonások vagy a kiválasztott formák és színek rendkívüli önkényessége folytán a művész tevékenységére irányítja a figyelmet. Igaz, a keret hiánya még az új művészetben sem általános, noha összhangban van a modern festészet itt említett szemléletével. De azok a falécek vagy fémdarabok, amelyek sok képet körülvesznek, már nem azonosak azokkal a szembetűnő és gazdagon díszített körülzárásokkal, amelyek egykor a képen utánczótt tér mélységét hangsúlyozták és az aranyozott forma révén a műalkotás becsét sugallták. Ezek a vékony és szerény szélek gyakran egy síkban vannak a vászonnal, és egyszerűségükkel azt sejtetik, hogy a művészet gyakorlásában minden tisztelet az őszinteségnek és a becsületnek jár. Keret nélkül a kép teljesebben és szerényebben a művész alkotásává válik.

A keret nélküli festménynek a modern szobrászatban a talapzat nélküli szobor felel meg, amelyet vagy felfüggesztenek vagy közvetlenül a földre helyeznek.

Az az elképzelésünk, amely szerint a keret szabályos határvonal, amely az ábrázolás síkját elkülöníti a környező felületektől, nem alkalmazható minden keretre. Vannak képek és domborművek, melyeknél a kép alkotóelemei a kereten is folytatódnak, mintha a keret is a háttér részét képezné és az alakok mögötti illuzórius térben helyezkednék el. Az ilyen keret gyakran kifejezőeszközzé válik; a mozgó alak tevékenységét ki lehet emelni, mintegy a mozgás korlátozatlanságára célozva, ha ez a mozgás a kereten is folytatódik. Ebben az esetben a keret inkább a kép virtuális teréhez, mint az anyagi felülethez tartozik, a konvenció inkább a kép, mint a néző vagy az eszköz terében játszik szerepet. A középkorban gyakori a keretnek ilyesféle áthágása, de például már a klasszikus művészetben is lehet találkozni. A keret ilyenkor körülzárás helyett a kép festészeti környezetévé válik. A vele ellentétes eszköz is érthető lesz, hiszen így is lehet hangsúlyozni az alak mozgását: a meghajlított, a kép síkjába forduló keret összesűríti vagy egymásba gabalyítja az alakokat (a *souillaci trumeau**, az *Imago Hominis* az *Echternachi Evangeliárumban*** Párizs, Nemzeti Könyvtár, 9389 sz. latin kézirat).

A keret és a képsík művészi viszonyának változatai közül még egyet kell megemlíteni, amely hasonlóképpen érdekes: előfordul, hogy a keret a tárgy körvonalait követő szabálytalan forma. Nem a kép eszközzellegű összetevőjének, az alapnak eleve létező eleme, hanem utólagos munka eredményeként a kép tartalmához igazodik. Először a kép készül el, a keretet utólag alakítják hozzá. A keret inkább a jelek formáját hangsúlyozza, ahelyett, hogy körülzárná azt a területet, amelyre a jelek kerültek. Mint amikor az alak áttöri a keretet, a kép

* *Souillac* francia helységnév. A *trumeau*-nak nincs magyar neve. Román kori templomok ajtajának elválasztó oszlopa, amely díszesen faragott. — *A szerk.*

** Díszes kivitelű és kötésű könyv, amely a misén felolvasásra kerülő evangéliumi részleteket tartalmazza. — *A szerk.*

által a keretre kényszerített módosulások itt is a jel függetlenségét és energiáját hangsúlyozzák.

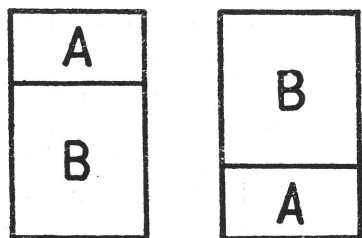
Ezek a művek mindazt mutatják, hogy bár a szigorúan lezáró négy-szög alakú keret természetesnek tűnik, és azért, hogy a képet elkülönítse, az érthetőséget szolgálja, a keret felhasználásának csak egyik lehetőségét valósítja meg. Ez a forma megváltoztatható, mégpedig éppen ellenkező hatások érdekében, amelyek ugyancsak kielégítenek valamely igényt vagy elképzelést. Mindegyik típus felfogható az elrendezés és a kifejezés eszközeként, de egyikük sem szükségszerű vagy egyetemes. Azt bizonyítják, hogy a művész szabadon, önkényesen, alkotó módon, sikerrel eltérhet attól, ami első pillanatra az ábrázolásnak a dolgok természetéből következő, változatlan, eleve feltételének tűnt.

De térjünk vissza az alapnak mint síknak a sajátosságaihoz. Noha az előkészítetlen felületet „semlegesnek” neveztem, meg kell jegyezni, hogy az alakot körülvevő befestetlen, üres terület még az alkalomszerű, lezáratlan ábrázolásoknál sem egészen mentes a kifejezőerőtől. Képzelnünk csak el egy lerajzolt alakot egyrészt egy természetkőnek azon az oldalán, melynek szélei szorosan a test két oldalán húzódnak, másrészt pedig nagyobb, de ugyancsak szabálytalan felületen. Az első esetben az alak megnyúlnak és görcsösen merevnek fog tűnni, míg a másik esetben a nagyobb tér több szabadságot biztosít a mozgásnak és a test potenciális tevékenységét sejteti. Az alakokat körülvevő teret szükségképpen nemcsak alapként látjuk — a „Gestalt” (alak) pszichológia értelmezése szerint —, hanem egyúttal az a benyomásunk, hogy ez a tér hozzátartozik a testhez, egyike a test tulajdonságainak. Az esztétikai tekintet a testet, sőt bármely tárgyat úgy látja, hogy a körülötte levő üres teret létezési területté változtatja. A környező űr még nyilvánvalóbban vesz részt a testről alkotott képjel létrehozásában több alak esetében, mert az őket elválasztó közeg a testnek és az ürességnek bizonyos ritmusát eredményezi, és éppúgy meghatározza a bensőség, a közelség, illetőleg az elszigeteltség hatását, mint a valóságban létező embercsoport tagjait elválasztó tér.

A képsík éppúgy tér szerepét viszi, a lappangó kifejező jelleg életre keltésével a nyomtatott vagy festett nyelvi jelek esetében. A könyv

címlapján vagy a hirdetésen a hangsúlyozottabb szavakat nemcsak felnagyítják, hanem gyakran külön is választják és a széleken nyitottabb alapra helyezik.

Világos, hogy a képsíknak vannak olyan helyi tulajdonságai, amelyek befolyásolják az embert a jel felfogásában. A legnyilvánvalóbb a kifejező minőség eltérése a széles és a keskeny, a fent és a lent, a bal és a jobb, a központ és a szélek, a sarkok és a tér többi része között. Ahol a képsík körülhatárolatlan — mint a barlangfestmények vagy a sziklákra és nagy falfelületekre készített bekeretezetlen képek esetében —, ott mi magunk állítjuk a képet látóterünk középpontjába; a lezárt képsík esetében a határvonal vagy a keret előre meghatározza a középpontot, és az egyedülálló alakot részben a képsíkban elfoglalt helye is jellemzi. Egészen más a jelentősége a szemünkben, ha középpüthelyezkedik el, mintha az egyik oldalon, még akkor is, ha ez utóbbi esetben valamely kisebb részlet kiegyensúlyozza a nagy ürességet. A vizuális feszültség megmarad, az alak rendellenesnek, kimozdítottnak tűnik, sőt szellemi feszültséget árul el. Lehetséges, hogy ez a megjelenés a kifejezés szándékos célja, mint Munch egyik arcképén, ahol a magába forduló emberalak kissé az üres tér oldalán áll. A hatást erősíti, hogy az alak önmagára erőltetett testtartása a kép több más elemével együtt a visszavonuló tűnődés benyomását kelti. Ismeretes,



hogy az érzelmileg kiegyensúlyozatlan gyerekek gyakran rajzolnak a képsík oldalára.

A fent és a lent értéke alighanem összefügg a testtartásunkkal, a nehezkedés törvényével és talán még a földről és az égről szerzett vizuális élményünkkel is. A kettő különbségét olyan megfordíthatatlan egésszel

lehet illusztrálni, amelynek egymásra helyezett elemei nem egyforma méretűek (lásd az ábrát).

Noha mindkét négyszög ugyanabból a két részből áll, a fölül kis *A* alul nagy *B* mint egész határozottan nem ugyanaz, mint az alul kis *A*

felül nagy *B*. Az összetétel nem cserélhető fel, mint ahogyan ezt a homlokzatot megtervező építészek jól tudják. Ugyanez a hatás áll fenn magányos elemeknél is: Juan Gris, a kubista festő megállapította, hogy egy sárga foltnak más vizuális súlya van, ha ugyanannak a képsíknak a felső, illetőleg alsó részére helyezük. Kétségtelen, hogy a művészek alkotásukat gyakran úgy szemlélik meg, hogy feje tetejére állítják a képet, mert így tudják kifürkészni a formák és színek viszonyait, egyensúlyát és összhangját, függetlenül az ábrázolt tárgytól. De ez nem több, mint kísérleti elvonatkoztatás a kép egyik aspektusától; a kép egységét végül is megfelelő mimetikus (vagy nem-mimetikus) összefüggéseiben állapítják meg. Az is igaz viszont, hogy napjaink absztrakt festői új lehetőségeket fedeznek fel ilyen megfordítással, sőt, az is előfordul, hogy így jutnak el kedvelt formájukhoz. Fernand Léger olyan kép létrehozását tűzte ki célul a figurális festészet elé, amelyet a tengelye körül megforgatva minden helyzetben lehet nézni. Ez a gondolat ösztönözte azokat a képeit, amelyeken bűvárokat és úszókat felülről ábrázolt. Nyilvánvaló, hogy a padlómozaik tág teret ad e gondolat megvalósításának.

A mozgásábrázolás a képsík különböző tengelyeinek és irányainak minősége tekintetében nagyobb teret biztosít az ösztönös megérzés számára. Többet élünk a vízszintes, mint a függőleges kiterjedésben, így azután nem meglepő, ha ugyanolyan hosszú vízszintes és függőleges vonal közül az előbbi rövidebbnek látszik. A mindennapi életben anizotropikus* teret élünk át, még akkor is, ha a fizikai tárgyak egymáshoz való alkalmazása következtében megtanuljuk azt, hogyan alkalmazzuk az objektív és egységes tér méretarányait.

Mozgó alakok és egymást követő események ábrázolásakor a kép egymás fölé helyezett sávokra terjedhet ki, amelyeket írott szöveghez hasonlóan kell elolvasnunk. Bizonyos képek esetében tehát uralkodó irányról beszélhetünk, még akkor is, ha egyidejűleg, egészként állnak előttünk.

* Vagyis nem izotropikus; az *izotróp* jelentése: a tér minden irányában egyenlő (fizikai) tulajdonságú. — *A szerk.*

Az irányítottság önmagában nem konvencionális jellegű, hanem az ábrázolt dolgok tranzitív természetéből és abból a feladatból következik, hogy időbeli elrendezést térbeli elrendezésként fejezzünk ki. Az egymást követő és összefüggő jelenetek irányultsága az irány megválasztását teszi lehetővé. Noha idővel konvencióvá válik, nem önkényes ez a választás, mert esetenként a választott irányban technikai vagy művészi problémák szerencsés megoldását ismerhetjük fel. A balról jobbra, jobbról balra, sőt felülről lefelé haladást a festészetben a fejlődés kezdeti szakaszán valószínűleg éppúgy megszabták a képek adott feltételei, a technika és az uralkodó művészi tartalom, mint az írás esetében. Vannak esetek, ahol a balirányúság, illetőleg a jobbírányúság ugyanannál az elbeszélő festménysorozatnál, egymás mellett található meg, s a jeleneteket építészeti szimmetriához vagy liturgiai helyhez viszonyítja. Erre példák a ravennai S. Apollinaire Nuovo két középhajójában látható mozaikok, ahol a körmenet résztvevői a templom keleti vége felé haladnak, míg a fölöttük elhelyezett evangéliumi jeleneteket keletről nyugatra haladva kell nézni. A jobbírányúság, illetőleg balirányúság mindkét sorozatnál azonos célt szolgál és mellékértelmük is egy.

Olyan ábrázolásra is akad példa, ahol a jobb irányú első sort balfelé haladó második követi (a Bécsi Genézis).

Kevésbé konvencionális jellegű a felülről lefelé haladás hosszú vízszintes irányú jelenetsor esetében. Ugyanez a rendezőelv érvényesül a vízszintes irányú írás lefelé olvashatóságában, amelyet élesen el kell választanunk a kínai és japán írás függőleges rendjétől és egyes, az i.sz. VI. századnál későbbi képek függőleges irányú görög és latin felirataitól. Az egymásra helyezett képek esetében a lefelé haladás nem tekinthető kizárólagos szabálynak. Középkori templomkapuk szobraitra lehet hivatkozni, ahol az elbeszélő eseménysor az alsó mezőktől indul és felfelé tart (Moissac, Verona). Némelykor a tartalom indokolja ezt az elrendezést, így például ha az utolsó jelenet a tetőpont — mint Krisztus életének képi ábrázolásakor —, nyilvánvalóan ez kerül a legmagasabb pontra. Arra is hivatkozhatunk, hogy a függőleges vonalakat és oszlopokat felfelé irányulóknak látjuk.

Az irány kérdése egyetlen magányos alak esetében is felmerülhet, különösen, ha az alakot oldalnézetből látjuk, függetlenül attól, vajon nyugalomban ábrázolták-e vagy tevékenység közben. Ismert példa az egyiptomi domborművek és festmények járó emberalakja. A körüljárható szobroknál az alak mindig a bal lábát teszi előre, a szabály olyannyira szigorú, hogy ez a testtartás alighanem konvencionális jelentésű lehetett. Nem tudom, hogy az első lépéssel kapcsolatos bona indokolta-e vagy természetes beállítottság, hogy a bal lábra esett a választás. A festményeken és a domborműveken viszont mindig az oldalról nézett test irányulásán múlt, hogy melyik lábat helyezték előre: ha a figura jobbfelé nézett, a bal lábával, ha balra tekintett, a jobb lábával lépett előre. Mindkét esetben a néző szemszögéből a távolabbi láb hivatott a mozgás hatását kelteni. Ezt az elvet összhangba lehet hozni a szobrokra jellemző szabállyal is, ha fölteszük, hogy a szoboralakot jobbfelől képzeltek el: mivel jobbfelé halad, tehát a bal lába mint távolabbi lába, kerül előre.²

Az irányító kontextustól független, magányos álló figuránál a balról készített oldalnézetet élettani tény indokolja. A fej balról készített oldalnézete feltehetően azért gyakoribb, mert az ember jobb keze és csuklója könnyebben fordul befelé, azaz balfelé, mint ahogyan az a kör szabadkézzel rajzolásakor is megfigyelhető: a jobbkezések többnyire az óramutató irányával ellenkező, a balkezések azzal megegyező irányban rajzolják a kört (lásd Zazzo munkáját a gyerekrajzokról).

Gyakran azonban belső összefüggés határozza meg az oldalnézetből rajzolt portré irányát; a modell arcának egyik oldalán valamely jellegzetesség elegendő indok arra, hogy korlátozza a választást. Mikor a művész szabadon választja meg az arc helyzetét, az adott helyzetben valamilyen konkrét érték szabja meg a választását.

A jobb és bal irány konvencionális, természetes, szabadon választott és önkényes használatára vonatkozó megjegyzéseink súlyosabb kérdéshez vezetnek: vajon az érzékelési sík jobb és bal oldala alapvetően eltérő minőségű-e? A kérdés szakirodalma tekintélyes: némely szerzők azt állítják, hogy a nem hasonló tulajdonságok és a két oldal fölcserélhetetlensége biológiai meghatározottság és a szervezet aszim-

metriájából, illetőleg a kezek munkamegosztásából következnek; mások az olvasó és író ember kulturális szokásaival, valamint a megszokott térbeli tájékozódással hozzák összefüggésbe. Adott uralkodó tartalom is megszabhatja a bal és a jobb irány szerepét a képeken. Hiányzik még olyan összehasonlító kísérleti vizsgálat, mely a képek megfordítása által kiváltott válaszokat a különböző kultúrákban tanulmányozná, közülük is elsősorban az olyanokban, ahol más irányban halad az írás.

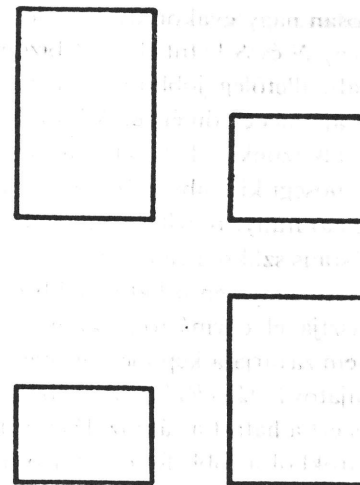
A szemiotika nem hanyagolhatja el azt a tényt, hogy a bal és a jobb már magukban a jelölt tárgyakban is élesen különválnak. Mindenki tudja, hogy rendkívül fontosak a rítusban és a mágiában, amelyek hatással voltak e két szó jelentésére, arra, hogy a mindennapi beszédben a jó és a rossz, a hibátlan és a félresikerült, a szabályos és a szabálytalan a jobb és a bal metaforikus kiterjesztésének vehető. Az a tény azonban, hogy az istenség vagy az uralkodó jobb oldala a képen és a szertartáson általában — noha nem egyetemesen — kitüntetést jelent, azt eredményezi, hogy az előnyben részesített értékek a néző szemével nézve a képfelület bal oldalán találhatóak. A képsíknak — akár a tükörben látott önmagunknak — a megfordítottsága jól példázza azt az ellentmondást, mely a képsíkot meghatározó struktúra — akár a dolgok természetéből fakadjon, akár mesterségesen előidézett hatás eredménye — és az ábrázolt tárgyak struktúrája között létrejöhet. A középkorban vita tárgya volt: mi is a jelentősége annak, hogy a régi római mozaikokon Péter és Pál Krisztusnak balján vagy jobbán foglal helyet (Peter Damian). Ahol hiányzik a központi alak, akihez a jobb- és bal oldalt viszonyítani lehet, a néző jobb és bal oldala a tükrözés okozta megfordítás nélkül, közvetlenül határozza meg a kép jobb, illetőleg bal oldalát, úgy, ahogyan a való életben. A képsík részei mindkét lehetséges esetben lehetséges jelek, de a képsík megfordítható, összhangba hozható az ábrázolt tárgyakkal vagy a kép környezetével kapcsolatos értékrenddel.

A képsík oldalainak aszimmetriáját a képeknek és épületeknek egy másik tulajdonságával is illusztrálhatjuk. Ha magas és alacsony formát párosítunk egymással (mint az ábrán), a megfordítás észrevehe-

tően változtat a megjelenésükön. A korábban szemügyre vett függőlegesen egymásra illesztett négyszögekhez hasonlóan, az egyik oldalon felrajzolt csoportosítás nem cserélhető fel a túlsó oldalra került megfordításával. Az „A és B” összefüggésben — feltevéve, hogy az elemek méretben, alakban vagy színben különböznek egymástól — az „és” járulékos hozzátoldást, nem összekötést jelöl; a képsíkon elfoglalt hely ezt a viszonyt fejezi ki, mint ahogyan az *Apa és fiú* párosításának van olyan jellege, ami hiányzik a *Fiú és apa* párosításból.

Miután tudomást vettünk erről a különbségről, fölmerül a kérdés: vajon a látómező egyik oldalának elsődlegessége eleve adott-e, vagy sem. Aszimmetriát mutató figurális vagy tájképek esetében befolyással van a kifejezésre, ha a kép egyik oldala sűrűbb vagy több tevékenységet ábrázol; a megfordítás ilyenkor zavarhatja az összhatást, s nem pusztán ismerős és szokásos forma megfordítása okozta megdöbbenésről van szó. Mindazonáltal hozzá kell tennünk, hogy korunkban néhány jó művész — a korai fametszőkhöz hasonlóan — nem törődik azzal, hogy egy maratott lemez kinyomtatásakor az aszimmetrikus kompozíció a visszájára fordul, és nem gondoltak arra, hogy megelőzzék azt a lemez fordított megrajzolásával. Picasso számára gyakran az is közömbös, hogy aláírása fordítva kerül a sokszorosított példányra. Ily módon a művész a spontaneitást hangsúlyozza, annál is szívesebben, mivel napjainkban a rajz vagy metszet értékét már nem annyira a részlet kidolgozottsága és az egyensúly finomsága adja, mint inkább energikus szabadsága és meglepetésszerű formái. Gondosan megkomponált festmény esetében a művész aligha békülne ki az efféle megfordítással.

(Itt jegyezhetjük meg, hogy a gyerekek vagy a kézírásban nem túlsá-



gosan nagy gyakorlattal rendelkező felnőttek gyakran megfordítják a nagy *N* és *S* betűt. Ez azt bizonyítja, hogy az aszimmetrikus egészek bal-, illetve jobbirányúságának érzékelése kifinomultságra vall és elsajátítás eredménye. A kora középkori latin feliratokban is gyakran találkozunk e két betű megfordításával. A két átlós irány közötti minőségi különbség szemlátomást nem elegendő ahhoz, hogy a megfelelő irányt rögzítsük magunkban, hanem még motorikus begyakorlásra is szükség van hozzá.)

Amennyiben a bal és jobb oldalt valóban minőségi különbség választja el egymástól, akkor hogyan magyarazzuk, hogy a művészt nem zavarja a kép megfordítása? Bizonyos kontextusokban a művész sajátos hatás elérése érdekében választhatja a várttal ellentétes oldalt, és ezt a hatást az ábrázolás tartalma is megerősítheti. Mivel a bal alsó sarokból a jobb felsőbe tartó átlót felfelé, a fordítottját pedig lefelé tartónak látjuk, az a művész, aki a bal felső sarokból a jobb alsóba tartó meredeken felfelé haladó embereket ábrázol, azt hangsúlyozza, hogy a fölfelé mászás görcsös erőfeszítést kíván. Megfordítva, a kompozíciót gyengítjük, vagy leromboljuk a hatást. Ugyanakkor ily módon a képben új tulajdonságok jelenhetnek meg, amelyek vonzóknak tűnhetnek mind a művész, mind a nézők számára.

A képsík jellemző tulajdonságai — az előkészített felszín, a határok, az elhelyezések és irányok — számbavétele után a kifejező tényezők sorában a képjel formátumával kell foglalkoznunk.

Formátumon a képmező alakját, arányait, uralkodó tengelyeit és méretét értem. Az arányoknak és a képmező alakjának a rendkívül bonyolult és külön tanulmányt igénylő kérdését mellőzve, a képsík méretére térek át.

Az ábrázolás mérete különböző indítékokra vezethető vissza: vagy külső fizikai követelményre vagy az ábrázolt tárgy tulajdonságára. A hatalmas szobrok, életnagyságnál nagyobb festett emberalakok az ábrázolt téma nagyságát jelentik, az apró formátum a bensőséget, a törékenyet, a dédelgettetet fejezheti ki. De a méret eszközként azt a célt is szolgálhatja, hogy a jelet messziről is láthassák, függetlenül a tartalom értékétől — gondoljunk csak a filmvászonra vagy a modern

hirdetések óriási jeleire. Másrészt a jel túlzott kicsinységét gazdaságosság vagy könnyen kezelhetőség is indokolhatja. (A méretnek ezek a különböző szerepei körülbelül a hangerőnek és időtartamnak a beszédben betöltött funkciójához hasonlíthatók.) Nyilvánvaló, hogy e két funkció összefügg egymással: a hatalmas szobor mindkét célt szolgálja. Mindenesetre a látható jelek esetében a feltételeknek két sorát különböztethetjük meg: egyrészt az érték és a láthatóság szerepével, másrészt a képmezőnek és a kép különböző összetevőinek az általuk jelentett valódi tárgyakhoz és egymáshoz viszonyított méretével kell számolnunk. A mű hosszú képtekercshez hasonlóan nagyméretű lehet, mert sok átlagos nagyságú tárgyat ábrázol, de lehet miniatürszerűen kicsi is, a korlátozott téren belül, az alakok különböző értékét nagyságbeli különbségükkel juttatva kifejezésre [...]

Nyilvánvaló tehát, hogy a rendszeresen felhasznált méret a képsík részeinek az értékrendszerbe sorolt emberalakok helyzetének együttműködője. Némely — tartalmi rendszereken alapuló — ábrázoló rendszerek esetében a képsík különböző helyeinek megkülönböztető értéke és az eltérő nagyság erősíti egymást. Az a tény, hogy a jel terének itt említett tulajdonságai konvencionális jellegűek és különösen a vallásos művészetet jellemzik, korántsem azt jelenti, hogy a képsík egyes részeinek jelentősége és a különböző nagyságok önkényesek. Ez a tér vitális értékeinek intuitív érzékelésén alapszik, amit a valóságban tapasztalunk. A képfelületnek ezek a tulajdonságai a hierarchikusan tagolt tartalom hatására a kifejezés szempontjából lényegessé válnak, és a művész ennek megfelelően használja fel, illetve fejleszti tovább őket. Megfelelő tartalom napjainkban a képfelület terének hasonló felhasználására készítetné a művészeket. Tegyük fel, hogy a politikai hierarchia tagjainak egyenkénti fényképeit egyszerű négyszög alakú képsíkra kell felragasztani. Nem kételkedem benne, hogy néhány tervező újra rátalálna a középkori elrendezésre: az alapítót középre helyezné, a főbb tanítványokat köré, a kevésbé jelentős embereket pedig a hátramaradó területre, viszonylagos fontosságuk szerint felülre vagy alulra.

Természetesnek vennék, hogy a fényképek a középponttól fokozatosan kisebbek.

A jel és az ábrázolt tárgy méretének viszonyát a perspektíva bevezetése változtatta meg. Akár a tapasztalás távlatáról (Észak-Európa), akár szigorúan mértani síkba vetítésről (Olaszország) legyen is szó, az eredmény mindenképpen ugyanaz. A XV. század után a megfestett természeti vagy emberi tárgy méretének és tényleges nagyságának a viszonya a képsíktól való távolságtól függ. A középkori gyakorlattal ellentétben a távlat a képsíkra vetített természetes nagyságokat egységes skálának rendelte alá. Azt hihetnénk, hogy ez az emberinek a lértékelését jelentette, valójában azonban éppen ellenkezőleg: a vallásos képnek és a természetfölötti alakoknak további humanizálásához vezetett. A nagyságot, a társadalmi és szellemi fontosságot új eszközökkel: jelvényekkel, ruházattal, testhelyzettel, megvilágítással és elhelyezéssel juttatták kifejezésre. A távlatrendszer alapján a legnagyobb emberalak az előtérben elhelyezett mellékszereplő lehet, míg a legnemesebb személyek egészen kicsinek tűnhetnek. Ez éppen fordítottja a képtári használásában addig uralkodó szokásnak, mely szerint a hatalmas egyéniséget gyakran a kisebb alakok fölé emelt nagyméretű emberalakként ábrázolták.

Általában úgy vélik, hogy a hierarchikus és a mértani optikai rendszer egyaránt önkényes távlat, mivel mindkettőt konvenciók uralják. Ha mindkétféle képet perspektivikusnak nevezzük, akkor megfedkezünk arról a tényről, hogy a nagyságok skálája csak másodikon mutat vizuális értelemben vett távlatot. Az első esetben csak metaforikus értelemben lehet távlatról beszélni, hiszen az ilyen ábrázolás a valóságos tárgyakkal mind látszólagos, mind állandó méretét elhanyagolja és olyan konvencionális nagyságrendben helyezi őket, mely a tárgyak hatalmát és szellemi rangját tükrözi. A második rendszer-nél viszont a tárgyak olyan nagyok, amilyenek a háromdimenziós térben a szemlélő adott távolságról látja őket, s ez a megfelelés nem önkényes; a képzetlen néző is könnyen megérti, mivel ugyanaz a kulcsa, mint amit ő a mindennapi vizuális életben használ. Az értékrendbe soroló képen az alakok szerepe szabja meg nagyságukat, s

bizonyos értelemben ez valóban konvenció eredménye, de ez a konvenció a tulajdonságok és nagyságok fokozatainak természetes összetársítására vezethető vissza. Ha Sándort Nagyként említjük és katonáinál nagyobbak ábrázoljuk, konvenciót követünk, de a képzetlet ezt természetesnek és magától értetődőnek találja. [...]