

A láthatatlan ikonológiája

Művészettörténeti körökben már-már megdicsőült közhelynek számít, hogy a modernizmus térhódításával – különös tekintettel az absztrakcióra – a művek ikonológiai értelmezésének befellegzett. Az efféle kijelentés még századik hallásra is meggyőzőnek hat, hiszen az ikonológia hagyományosan mindenekelőtt a műalkotás ábrázoltjainak szimbolikus, allegorikus és szellemtörténeti értelmezése.

A mikor a művész önkéntesen lemond az ábrázolásról – mint ahogy ez az absztrakt művészet különféle irányzataiban történt –, tényleg értelmesnek tűnik a kérdés, hogy ilyen körülmények között vajon mi a fenét ikonológiázhat még a műtörténész. S valóban, már-már úgy látszott, hogy e tudós diszciplína végképp arra szorítkozik, amire eredetileg ki lett találva: a régi szép vallási témájú figurális művészet értelmezésére.

Mindezt figyelembe véve valóságos dada-gesztusként hat, hogy egy zürichi tudós, név szerint *Beat Wyss*, nemrégiben kidolgozta az absztrakt művészet, vagy ahogy ő fogalmaz, a „láthatatlan ikonológiáját”. Könyve *Mitológia és felvilágosodás – A modernizmus titkos tanításai* címmel jelent meg a bochumi Ruhr-Universität Jahresring című sorozatának negyedik köteteként, s már első felütésre kiderül, hogy nem viccről van szó. Akár csak egykor *Panofskyék*, Wyss is hiszi és vallja, hogy a művek értelmezésének kulcsa, kánonja és zsinórmértéke az adott korszak elolvasott könyveiben keresendő. Ám míg Panofsky a művészet ábrázoltjára összpontosított, azt hozta összefüggésbe az elolvasott szövegekkel, Wyss valamivel szélesebb értelemben fogja fel az ikonológiai módszert. A szövegekben nem illusztrálásra váró nyersanyagot lát, hanem a kor esztétikai mentalitásának dokumentumát, bár nélkülözhetetlen dokumentumát. Egy atommodellt ugyanis a művész nem ábrázol – érvel Wyss, méghozzá okosan –, hanem azzal a modellel rokon módon formál.

A szerző apró, ám egyáltalán nem mellékes revíziója főleg a megváltozott körülményekkel magyarázható. A reneszánsz idején például a képek értelmezési szövegkörnyezetét mindenekelőtt a szent könyvek, *Ficino Platón*-fordításai, *Lucretius* írásai és hasonlók jelentették. Wyss szerint az efféle háttérkörülmények az absztrakt művészet esetében is megvannak és hasznosíthatók. Azzal a különbséggel persze, hogy a huszadik századi formabontók olvasmányai nem kötelezően a *Biblia* vagy Platón voltak, hanem inkább a természettudományi, a filozófiai és a misztikus irodalom ilyen vagy olyan egyvelege.

Wyss mindebből elsősorban a misztikus és okkultista olvasmányokra összpontosít, azok hatását igyekszik tetten érni az absztrakt művészetben. Teszi ezt két rendkívül fontos okból. Egyrészt, mint azt meggyőzően sikerült bizonyítania, a klasszikus modernizmus számos őriása a misztikus és okkultista szellemi háttér figyelembevétel nélkül értelmetlen, pontosabban: félreértett. A másik ok az előbbivel szorosan összefügg: a századeleji modernizmus háború utáni recepcióját olyannyira a felvilágosodás kilúgozott szelleme hatotta át, hogy a félreértésre igen tömegesen sor is került.

De nézzük miről is van konkrétan szó. Az okkultizmus és a misztika, legalábbis abban a formában, ahogy a 19. század végén, a 20. század elején valóságos divatjelenséggé vált, felvirágzott, az uralkodó fejlődéelméletekkel, egyáltalán, a felvilágosodás szellemével

szöges ellentétben álló eszmék igencsak eklektikus egyvelege: a tökéletesség intuitív úton történő keresése, törekvés az istenséggel való egyesülésre, a külső és a belső, az univerzális és az individuális, a makrokozmosz és a mikrokozmosz azonosítása, miközben – s ez rendkívül lényeges – a racionális gondolkodás fölösleges kerülőútnak bizonyult. Az okkultizmus különféle formái – alkímia, kabbalizmus, gnózis, rózsakeresztesesség stb. – épp tudománytalan és rációellenes voltak, köszönhetően válhattak már a 19. századi költészetben a művészszerp egyik központi metaforájává (gondoljunk csak *Baudelaire-re* és *Rimbaud-ra*).

Wyss nem állít forradalmi újdonságot, amikor felhívja a figyelmet, hogy a modern festők közül is sokan bizonyíthatóan azonosultak a szóban forgó antiracionalista eszmékkel.

*A könyv szerzőjének
válaszkísérletét röviden úgy
foglalhatjuk össze,
hogy megvalósult a prognózis,
amit Adorno és Horkheimer
A felvilágosodás dialektikája
című közös művükben
fogalmaztak meg:
a felvilágosodás önnön ellen-
tétébe, a mítoszba fordult át.
A mítosznak pedig közismerten
megvan az a tulajdonsága, hogy
mindazt, ami nem illik bele,
kiveti magából vagy elfojtja.
Wyss az utóbbi kifejezést
használja, de nem moralizáló-
lélektani mellékszövegével, hanem
a foucauld-i értelemben, vagyis
elfojtáson racionalizálást ért.*

Még hozzá nem is akárcik: a posztimpreszionisták és a szürrealisták többsége, a Nabis csoport számos tagja, *Kupka, Kandinszkij, Klee, Malevics, Mondrian* – hogy csak néhányat emeljünk ki az imponálás névsorból. Hogyan lehetséges, hogy ezeket az alkotókat mégis annak a gigantikus szellemi-művészeti projektumnak az építői között tartják számon, aminek neve modernizmus, s amely zömmel és azt az utat járta, amit az okkultista és misztikus tanok – e mesterek fő inspirálói – kerülendőnek ítélték?

A klasszikus modernizmus misztikus-okkultista alapjainak ilyen értelemben vett elfojtására Wyss szerint a második világháborút követő időszakban került sor, amikor ezt a rendkívül tarka művészeti örökséget formalista újraértelmezésnek vetették alá. Ráadásul lélektanilag érthető is, hogy miért. A szóban forgó misztikus-okkultista tanok, melyekre számos kiemelkedő művész támaszkodott, bizony leginkább tartalmazták az üdvö-

zülés valamilyen ígérését is. Ilyesmiről pedig az emberek, közvetlenül a háború után, nemigen akartak hallani. Ráadásul a klasszikus modernizmus nemegyszer magáévá tett bizonyos üdvtanokat, melyek a fasizmusban is megtalálhatók: mindenekelőtt a háromszori megváltás gondolatát és a „Harmadik Birodalom” toposzát. Ha mindehhez hozzávesszük, hogy gnosztikus számítások a világvéget eléggé egyértelműen az 1950-es évekre jövendőlték, talán méginkább érthető a korabeli közvélemény viszolygása az efféle „kellemetlen tanoktól”.

De akármekkora empátiával közelítsük is meg ezt a bizonyos „elfojtási” folyamatot, a végeredményt mégiscsak igen durva hamisításnak kell tekintetnünk. Szellemi gyökereitől megfosztva a klasszikus modernizmus már nem az, ami korábban volt. Wyss számára az a legfeltűnőbb, hogy az egykori messianisztikus vágyakból és patetikus megváltási szándékokból – melyek különösen az avantgárdot hatották át igen mélyen – pusztán esztétikai élmény lett. A művek befogadása individualizálódott és szubjektívizálódott: az univerzalist, az egyetemest, a külső és a belső szükségyszerűséget megrohmozó *Kandinszkij* és *Klee* művészete például érdekes lelki diagrammá, majd hogyanem a *Roschach*-teszt ikertestvérvé degradálódott. De a legnagyobb méltánytalanság bizonyára a neo-

plaszticizmus megteremtőjét, Piet Mondriant érte. Barátja, *Albert van Biel* közlése szerint a holland mester már a század legelején kapcsolatba került a teozófiával, 1909-ben pedig be is lépett a Holland Teozófus Társaságba. Szemtanúk szerint műtermében *Helena Blavatski*, ismert teozófus fényképe függött a falon, könyvtára pedig sohasem állt három-négy könyvnél többől, ezek is teozófiai írások voltak. Hagyatékában csak *Rudolf Steiner*, *Krishnamurti* és *Schoenmaekers* munkáit találták. Mondrian már 1908 márciusában meghallgatta Steiner egyik előadását, majd Neoplaszticizmus a festészetben című írását a következő sorok kíséretében küldte el az előadónak: „Véleményem szerint a neoplaszticizmus nemsokára az igazi antropozófusok és teozófusok művészete lesz.”

Az ember úgy képzelné, hogy az efféle adatok és persze Mondrian szóbeli megnyilatkozásai legalább irányt adnak a művek értelmezéséhez. De, különösen a már említett elfojtási hullám óta, mégsem ez történik. Hiába hangoztatta a művész szóban és írásban, hogy az ő munkái nem egyszerű táblaképek, melyek a lakás díszítése vagy a szem gyönyörködtetése céljából lógnak a falon, hanem valami egészen mások: az ég és a föld harcának színterei, az egyetemes harmónia megtestesülései, az embernek a világmindenségben elfoglalandó helyének és szerepének modelljei, utópikus vázlatai. Mindezek ellenére léten-nyomon olyan értelmezésekbe botlunk, melyek szerint a képeken látható mértani alakzatok „tulajdonképpen nem mások”, mint raszterek, a technikai racionalitás allegóriái. Legutóbb *Otto Piene*, az egykori Zero csoport vezéregyénisége, tekintélyes amerikai professzor hozakodott elő egy ilyesfajta interpretációval, a holland művészt téve felelőssé a szisztematikusan-matematikai struktúrák kialakulásáért, melyek azután az úgynevezett digitális képek megvalósulásához vezettek. „A felnagyított pixel-struktúrák – írja Piene – megdöbbentően hasonlítanak Mondrian és Malevics képeihez.”

Otto Piene értelmezése körülbelül annyi igazságot tartalmaz, mintha azt mondanánk, hogy *Leonardo* Madonna harmadmagával című képén a főalak tulajdonképpen nem más, mint az a bizonyos riszálós, ordenaré énekesnő, akinek neve – le lehet ellenőrizni – megdöbbentően hasonlít a Szent Szűzéhez. Hogy ilyesmit ne nagyon lehessen mondani, arról többek között az ikonográfia és az ikonológia gondoskodik. Arról pedig, hogy a közelmúlt művészetével, a klasszikus modernizmussal kapcsolatban se lehessen hasonló baromságokat állítani, *Beat Wyss* fiatal diszciplínája, a *láthatatlan ikonológiája* hivatott gondoskodni.

Sajnos, igen nagy szükség van rá.