

Hagyományteremtő szándékkal indította útjára 2003 telén a Szépművészeti Múzeum Antik Gyűjteménye „Az évszak műtárgya” kamarakiállítás-sorozatot. A sorozat fő célja, hogy rendszeresen a közönség elé tárja a Gyűjteményben folyó munka eredményeit: egy-egy újonnan megszerzett, illetve restaurált művet, vagy olyanokat, amelyekről új és bemutatásra érdemes tudományos eredmények születtek.

A kiállítás-sorozat weboldala:
classics.mfab.hu/antik_gyujtemeny/evszak_mutargya

A groteszk arcai (és testei)

Mikhail Bahtyin, a 20. század kiemelkedő irodalomtudósa az emberi test ábrázolásának két alapvető típusát állította szembe egymással. Az egyik a klasszikus test, amely önmagába zárt tökéletesség, a másik a groteszk test, amely nyitott a külvilág felé, és azzal folyamatos keveredésben, kölcsönhatásban létezik. Nemcsak a külvilág hatol be a groteszk testbe (amiért ennek irodalmi ábrázolásainál olyan fontos az evés, ivás, szeretkezés), hanem a test is a külvilágba túlhangsúlyozott testrészeivel, mint a nagy orr, has, ülep, phallos vagy púp (1–4. kép). A klasszikus test időtlen, a groteszk test pusztuló és újjászülető. A klasszikus test zártóságából nem következik mozdulatlanság vagy statikus ábrázolás: a klasszikus test is a térben létezik, csak határai határozottan jelöltek. Míg ez a komolyság kultúrájához kapcsolódik, addig a nevetés kultúrájában a groteszk test uralkodik.

A groteszk mint esztétikai minőség megnevezése a 16. században született meg. Nevét az olasz *grotta* (‘barlang’) szóról kapta, mégpedig arról az ábrázolásmódról, amelyet Nero betemetett (és ezért barlangszerű) Róma városi palotájának freskóin figyeltek meg. Ezeken gyakran szinte egybefolyik az



1. kép



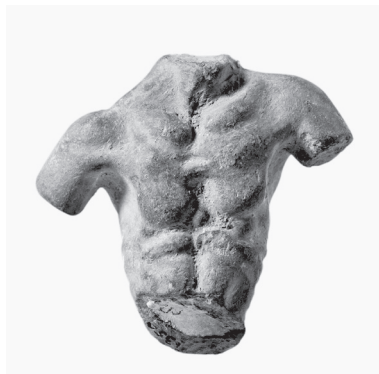
4. kép

emberi test a növényi ornamentelekkel, egymásba alakulnak át, összefonódnak a különböző eredetű elemek. Az emberi test klasszikus zártságát és integritását megkérdőjelező, bahtyini értelemben groteszk ábrázolásnak azonban a névadástól függetlenül is lényegében folyamatos volt a hagyománya az európai kultúrában az ókortól legalább a reneszánsz végéig. Így a kiállított, Leonardo da Vinci rajza után Wenzel Hollar (1607–1677) által készített rézkarc groteszk portréi (5. kép) ugyanúgy mutatják a korábban említett, túlhangsúlyozott, torz vonásokat, mint a hellénisztikus terrakották. Jacques Callot francia grafikusművész (1592–1635) rézkarc-sorozatának képein (6. kép) pedig a bahtyini groteszk felfogásmód legfontosabb közege: a karnevál, a vásár jelenetei elevenednek meg. A metszeteken a háttérben jelenik meg a vásártéri sokaság, és az előtérben szereplő párosok nekik mutatják be a *sfessania* nevű, a középkor végén kialakult táncot, amely eredetileg a keresztények és mórok harcát szimbolizálta. Ezek a vásári mutatványosok – a tollas kalapos, szűk ruhás „katonák” és a bő ruhás, hatalmas karimájú kalapot viselő „bohócok” – vehemens mozdulatokkal és obszcén gesztusokkal, gyakran testüket fájdalmasan kicsavarva provokálják egymást, karddal vagy éppen kobozzal „viaskodnak” a nézők szórakoztatására.

Ez az ábrázolási hagyomány azonban a 18. század végére megváltozik: a romantikus groteszk – az európai kultúra újkori elkomolyodásával összefüggésben – már elveszítette felszabadító, egyetemes kinevető jellegét, és komor, fenyegető, ijesztő lett. A klasszika archeológiában a szó a romantikus groteszk je-



8. kép



10. kép



5. kép

lentésben vált általánossá (minthogy a tudományág kialakulása is erre a korszakra tehető). Már nem azt nevezik groteszknak, ami nevetséges, vidám (ezt inkább karikatúrának), csak ami egyszerűen torz vagy rút.

A görög művészet hellénisztikus korszakában (Kr. e. 3–1. század) a test groteszk ábrázolása korábban soha nem látott jelentőséget kapott. Ez a realiztikus részletekben vájkáló irányzat olyan korábbi ikonográfiai típusokkal kapcsolódott össze, mint a pocakos Silénoszé (7. kép) vagy az emberi test



6. kép

integritását megkérdőjelező satyrosé: mindkettő a komolyság világát eleve felforgató Dionysos szférájába tartozik. Már a hellénisztikus kor előtt is voltak a görög művészetben olyan ábrázolások, amelyek a klasszikus, ideális emberi test helyett, illetve azzal szemben torz, abnormális alakokat jelenítettek meg. Kr. e. 630 körül jelentek meg azok a korinthusi feketealakos vázák, amelyek kitömött ruhájú táncosokat vagy mulatózókat ábrázolnak. Az alakok jelentős hasonlóságot mutatnak az ókomédia (Kr. e. 486 – 400 k.) színészeivel, akiket számos későbbi, 4. századi dél-itáliai vázán is megőrkítettek: kitömött, rövid chitont, nagyméretű phallost, valamint groteszk, torz maszkot viseltek. A kitömött mulatózók egyes későbbi képviselőinél, amelyeket a Kr. e. 6. század közepe után már ritkán ábrázoltak, megjelenik ez a phallikus aspektus is, ám a komikus maszk ekkor még hiányzik. A korai karikatúrák másik jelentős csoportja a boiótiai Thébai közelében található Kabeirionból került elő. A külsőre Dionysoshoz hasonló Kabeiros és a pohárnok fiúként ábrázolt Pais („a Fiú”) szentélyében számos olyan figurális díszítésű, feketealakos – a Kr. e. 5. század második és a 4. század első felében készült – ivóedényt találtak, amelyeken pocakos, karikírozott arcvonásokkal és nagy phallosszal ábrázolt szereplők, továbbá pigmeusok és lakomázók tűnnek fel. A jól azonosítható mitológiai jelenetek paródiái közt Odysseust több darab is megőrkíti.

Az ókori művészeti groteszk par excellence műfaja azonban a hellénisztikus agyag kispasztika. A terrakották zöme fejtördék; a szobrok nyakrésze ugyanis a földre kerülve könnyen sérülhetett, de az illegálisan kiasott leletekről is gyakran letörték a „szebb”, ezért könnyebben eladható fejet, a testet pedig kidobták. A groteszk ellentmondásosságát tökéletesen kifejezik a Bahtyin által is említett állapotos öregasszony-szobrocskák: az élete végéhez közelítő testben egyszerre egy megszületendő új test jelenléte is felsejlik. A kiállításban szereplő vénaszszonyalak (8. kép) még ruháját is felhúzza; a feltáruuló test az öregség helyett sokkal inkább a termékenység szimbóluma. A jellemzően klasszicista beállítottságú ókortudomány sokféleképpen próbálta magyarázni ezeknek a tárgyaknak a létét. Indoklásra szorult, hogy az ideális szépséget megalkotó görögök vajon miért is készítettek szobrokat csúnya emberi testekről. Miért nem volt jó az idealizált, zárt, szép test? Kinek volt szüksége nyomorékok, betegek, törpék szobrára? Egy elmélet szerint a testi torzulások ábrázolása (9–11. kép) orvosok tanítását szolgálta oktatási segédeszközként; mások szerint betegek fogadalmi ajándékaival van dolgunk, amelyeket Asklépios szentélyében helyezhettek el, gyógyulásért könyörögve. A törpék, nyomorékok egy része láthatóan táncol, ami lehet a nagyváros életének realista ábrázolása (utcai szórakoztatók, koldusok), vagy éppen valamilyen ünnephez, rítushoz, tehát a kultusz szférájához is kapcsolhatja a szobrocskákat – a többi alak fején is megjelenő koszorút szintén erre utaló jelnek tartják (12–13. kép). A kiállított kora császárkori bronz törpe (14. kép) azonban valószínűleg nem hétköznapi alak, sokkal inkább a pigmeusok mitikus, Afrikában élő népének tagja lehet, akiket már az archaikus kortól legtöbbször a darvakkal vívott csatájuk közben ábrázoltak. A bronzszobrocska két átfúrt kezében – a harcias póz alapján – eredetileg fegyvert, baljában talán pajzsot tarthatott. Az eltúlzott, karikírozott jelleg a színháznak is sajátja. A maszk (15. kép) hatása hasonló lehet, mint az eleve torz fejé (18. kép); egyes maszk nélküli, de termé-



12. kép



14. kép

szetellenesen ágáló szobrokban *mimos*-színészeket lehet sejtetni. Ennek a klasszikus korban kialakuló drámai műfajnak a szereplői ugyanis hétköznapi ruhában és maszk nélkül léptek föl, így saját grimaszoló arcukat láthatta a közönség. Az is le-

hetséges, hogy a terrakották egy része színészportré vagy egy jellegzetes színpadi figura mása volt, amit színházi szuvenírként adtak el. De az ókori színház világa is sokkal több, mint profán szórakoztatóipar, hiszen eleve része volt a kultusz szférájának. A sírmellékletként talált groteszk szobrok köre is összefügghet Dionysos-szal, hiszen bizonyos, a klasszikus korig visszavezethető misztériumkultuszok beavatottjai számára ez az istenalak – az orphikus mitológiában leírt elpusztuló, majd újjáéledő Dionysos – ígért halál utáni boldogságot. A temetőkből és a lakóházakból előkerült példányokról egyaránt feltételezhető, hogy bajelhárító amulettként szolgáltak. Ennek bizonyítéka a több szobrocskán is megfigyelhető függesztő gyűrű vagy furat – hiszen a rútság maga is elijesztheti az ártó erőket.

Hajdu Péter és Süvegh Eszter

Az itt nem szereplő, a szövegben sorszámmal hivatkozott képek megtekinthetők az Antik Gyűjtemény honlapján:
http://www2.szepmuveszeti.hu/antik_gyujtemeny/eos/hu/az_evszak_mutargya_-_leprellok



15. kép



18. kép

További irodalom

- Bahtyin, Mihail M. 1982. *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. Ford. Könczöl Csaba. Budapest.
- Burn, Lucilla 2004. *Hellenistic Art: from Alexander the Great to Augustus*. London, 72–78: „Genre Figures and Grotesques”.
- Kayser, Wolfgang 1957. *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Oldenburg–Hamburg.
- Török László 1995. *Hellenistic and Roman Terracottas from Egypt*. Roma (további irodalommal).
- Uhlenbrock, Jaimee P. 1990. *The Coroplast's Art: Greek Terracottas of the Hellenistic World*. New York, 72–80: „East Greek Coroplastic Centers in the Hellenistic Period”.
- Posner, Donald 1977. „Jacques Callot and the Dances Called slessania”: *The Art Bulletin* 59/2, 203–216.

Az évszak műtárgya – 2013. nyár
 Szépművészeti Múzeum
 Reneszánsz Csarnok
 2013. június 25. – 2013. szeptember 8.

A fotókat Mátyus László készítette.

A kiállítás a Napfolt Kft.
 támogatásával valósult meg.

