

Nacsinák Gergely András

MADÁRTALANUL

KÉPZELT TEREK ÉS KÉPZELT MADARAK PAOLO UCCELLO
FESTÉSZETÉBEN

2020-03-03 | **ESSZÉ**



I.

Még Giorgio Vasari különös alakokat felvonultató tárlatában (*Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori ed architetti*: Firenze, 1550) is előkelő helyet mondhat magáénak a festő Paolo di Dono, már ami a különcségeket illeti. A róla szóló néhány oldalt bajos volna életrajznak titulálni, Vasari nem biográfiákat írt, hanem legendákat. Csak épp szentek helyett festőket, szobrászokat, építészeket szerepeltet, „ábrázolóművészeket”, ahogy ő mondja. És amikor erről a bizonyos Paolóról ír,

legendagyártási hajlama különösen szembeszökő. Mintha nem is egy tisztos firenzei iparos-mesterről mesélne, hanem egy szent balgatagról, akit olyannyira elbűvölt a festők újonnan felfedezett csodaszere, a perspektíva, hogy minden egyébről megfélekedett, saját józan eszét is beleértve. Bolond volt, kétségkívül. Egyszer túl sok sajtot evett, és rettegés fogta el, hogy maga is sajttá változik: páni rémületben száguldott végig Firenze utcáin, nagy nehezen sikerült csak megnyugtatni. Máskor ifjú felesége – a szó szoros értelmében *ifjú*, ötvenegynéhány évvel fiatalabb a festőnél – éjnek évadján az ágyba hívta őt, mire Paolo elragadtatottan kiáltott fel: „*Oh, che dolce cosa è questa prospettiva!*”. Ezt már csakugyan lehetetlen kimagyarázni, aki férfi ilyet mond, köztönivaló bolond, még ha firenzei és festő, akkor is. (Habár nem kizárható, hogy abban a pillanatban esetleg másféle perspektívákra gondolt.) Mi mással lehetne magyarázni, hogy valaki önszántából lecseréli jól csengő atyai nevét – *dono*, azaz „ajándék”, „fizetség” – méghozzá olyan szóra, ami mellesleg a helyi zsargonban többek közt „együgyűt” jelent? (Hogy első és sokkal konkrétabb jelentéséről – balfasz – ne is beszéljünk.) Mert ha a kollégák aggatnak rá gúnynevet, mint az szokásban volt (a *Hordócska* vagy a *Kétbalkezes*, azaz *Botticelli* és *Masaccio* jó példa erre), egyfajta tiszteletadásként is felfogható, de hogy valaki saját maga nevezze át magát... Pedig attól kezdve minden művét, ezeket a különös, másvilági színekben pompázó, és végtelenített terekbe álmodott képeket következetesen így szignálja: *Uccello* – a Madár.



Vasari afféle habókos szentferenci figuraként ábrázolja őt, aki nyakra-főre madarakat fest, mert – ágrólszakadt lévén – nem engedheti meg magának a fényűzést, hogy a piacon megvásárolja és hazavigye őket. Ez volna, Vasari szerint, művésznevének eredete. Csak épp a fennmaradt Uccello-képeken nincs nyoma egy fia madárnak sem. Kutyák, lovak, őzek még csak-csak felbukkannak a pázsiton, a fák sűrűjében vagy a csatatereken; egy édenkert-beli jeleneten még kíváncsian pislogó elefántot és majmokat is látni a tülekedő lábasjóságok mellett – de madár, az nincs egy sem. Még a paradicsomi fák gyümölcsöktől roskadó lombjai is üresek. Egyedül a Vízözönt ábrázoló freskón lehet kivenni huzamosabb keresgélés után két szárnyast: az egyik döglött, a másik meg, amelyiket Noé fogadja a bárkából kihajolva, úgyszólván elvész a szürke felhők között. De ez akkor is csak két madár. Tulajdonképpen csak másfél. Egy névhez nem éppen elegendő.

Ez a kirívó madártalanság többeket gondolkodóba ejtett. Jóformán mindenki több madarat festett, mint a festő, akit Madárnak hívtak. Vagy Vasari téved, és nem ebben rejlik a név magyarázata.

a felszínről megszökve

Calvino egy miniesszéjében eljátszik a gondolattal, hogy a madarak egykor bizonyára ott voltak, csak valami okból szétrebbentek. „Ki ijeszthette el őket? Alighanem a katonák, akik lándzsákkal teszik járhatatlanná a levegő útjait, fegyverzetük csörömpölésével pedig elnémítják a trillát és csiripelést. A színes felszínről megszökve, ezek a madarak láthatatlanul ott rejtőznek és lebegnek a képkereteken túl. Csak a megfelelő pillanatra várnak, hogy visszatérjenek, és elfoglalják a vásznakat.” **[1]**

Calvino itt a híres San Romano-i csatajelenetről beszél, amit Uccello három változatban is megfestett, s amelyekben nemcsak az a közös, hogy éppen madarak nincsenek rajtuk – se hollók, se varjak, se keselyűk, a lakoma reményében baljós csapatokba verődő dögevők –, de halottak sem. Egyetlen egyet kivéve, jegyzi meg Calvino, bár elképzelhető, hogy ő is csak elájult. Se hullák, se madarak. Ezért is beszélhet így Gregory Corso a kép-ihlette versben:

*„Sose halnak ők meg azon a harcmezőn
s a farkasok árnya se szedi őket össze mint zsineg a
kévét a teljes látkörön csak várnak hogy befalják
mi a csatából marad...*

*Sose halnak meg, akik ily összefonódva küzdenek
lihegve lihegésbe szem a szembe dülled meghalni lehetetlen
moccani is fény nem üt át se buzogányos kar
nincs más csak paripát túlziháló paripa ragyogó pajzs a
pajzson egy sisakos szem pont-sugarától csillog valamennyi
ó de nehéz itt az összefont lándzsák közé zuhanni” **[2]***

Egy ütközet, amelyben épp meghalni lehetetlen – valami módon rokonnak tűnik az olyan madarak seregével, melyeknek ott kellene lenniük, de még sincsenek.

*



A rejtvény – mert valódi feladványról van szó – legszokványosabb megfejtése, hogy Vasari mesét mond. Belekezd abba a kvázi-szentéletrajzba, ami majd Giovanni Pascoli versében nyeri el végső alakját:

*„Paolo di Dono korán hazaért, de
a búzafűzért, melyen dolgozott
– kurtítva szépen – nem fejezte még be.
Falára pirókot festett legott,
mit meglátott, mikor Donatellóval
és Brunelleschivel találkozott.” [3]*

A szóbeszéd a festett, eredetiket helyettesítő madarokról Vasari képébe csodálatosképp beleillett. Talán nem is igen őriztek Uccellóról más emléket Firenzében, hiszen mindjárt az ő nemzedéke után sorban keltek föl a város felett olyan csillagok, melyek jócskán elhomályosították az ő különös, sápadt ragyogását. Háromnegyed évszázaddal Uccello halála után aligha tudhatta bárki, mi lehetett a ragadványnév eredete, amelyet ő oly büszkén viselt. Vasari magyarázata tehát jó eséllyel afféle reneszánsz városi legenda. „Paolo Uccello Vasari képzeletbeli menaszériájának egyik tagja. Olyasféle, mint a szintúgy furcsa és excentrikus Piero di Cosimo, aki madarak és vadak egész sorát rajzolja le, s aki maga is bestiális, afféle vadember, akárcsak a képeinek zord tájait benépesítő vademberek és -asszonyok. Uccello Leonardóra is emlékeztet, aki szintén kedvelte a madarakat, de míg Uccello birtokolni kívánta őket, Leonardo azért vásárolt madarakat, hogy kalitkájukból kiengedve visszaadhassa nekik a szabadságot.” **[4]** Ám legyen. De ha lemondunk Vasari jóindulatú magyarázatáról, és nem keresünk madarakat ott, ahol nincsenek, még mindig marad a kérdés: mi okból adta át helyét az *Ajándék (vagy a Jövedelem) a Madárnak?* Elég lett volna a névhez az a megszállottság, amit Vasari, majd később *Imaginárius Életrajzainak* egyikében Marcel Schwob tulajdonít a festőnek, aki oly igen elmélyed perspektivikus stúdiumaiban, hogy még a halált sem veszi észre? Talán. De éppen, mert nem lehet tudni semmi biztosat, nincs akadálya, hogy a találgatások sorát mi is kiegészítsük a magunk javaslatával.

*

Ha hetvenöt év múltán Firenzében sem lehetett tudni semmi *biztosat*, hogyan lehetne *bármit* mondani hat és fél század távlatából, innen, az Alpok túlfeléről? Biztosan nem sokkal többet, mint amit maguk a képek mondanak. Holtak nélkül, madarak nélkül. Faggassuk ki akkor a képeket.

Más, korabeli festőknél, talán az egy Fra Angelicót kivéve, és nála sem mindig, az ábrázolt alakok belakják a számukra rendelt teret. Uccellónál nem. Nála a teret képtelenség „kitölteni”: mintha a tér mindig kissé önálló maradna, egy lépés távolságot tartva az eseményektől. *Távolabb*. Erről lehet szó. Uccello minden képén eléri, hogy a látottak valahogy *távol* legyenek. Messze – még akkor is, ha zsúfolásig

telt a kép, egymásnak rontó seregekkel, lándzsák és kopják, és szablyák erdejével – akkor a dúsan virágzó rózsabokrok ajándékozzák meg a képet a valószínűtlenség enyhe szédületével. Vagy az *Éjjeli vadászat* ébenrengetegében elvesző, pirosba-kékbe öltöztetett, apró bábfigurák – legyenek bármennyien, és legyenek akármi leleményesen fölfegyverezve – a föléljük magasodó erdő akkor is hatalmasabb, akkor is hallgatóbb; elnyel minden kurjantást, ha mégoly hangos is, és minden mozgást, legyen az bármilyen gyors. Igen, erről lehet szó: Uccello figurái többnyire kétdimenziósak, akár egy árnyszínház papírmasé alakjai, és ezen az sem változtat valami sokat, ha épp rövidülésben látszanak – akkor is csak statiszták maradnak egy színpadon, amely *maga* a kiterjedés.



Fessen bármit, bibliai világteremtést vagy -pusztulást, kegyes vagy épp kegyetlen legendákat, minden és mindenki közjáték marad egy térben, amely mindannyiuknál inkább jelenvaló, és minden élönél erőteljesebben létező. Nem, nem is pusztán „színpad”, melyen Alberti szisztematikus festészeti tankönyvének szellemében a történet (*istoria*) el kell helyezni, s amely végül is a kép létének egyetlen értelme – Uccellónál úgy tűnik, a kép értelme *arrébb* van: a benépesíthetetlen ürességben. Intenzitása pedig épp ebben az ürességében rejlik, amely különös módon megmarad akkor is, ha lakják, cselekszenek, születnek és meghalnak benne. Ez pedig csak úgy lehet, hogy szemben azzal, amire Alberti és vele az új perspektivisták egész nemzedéke használja a teret, tudniillik természeti jelenségként és tartályként, Uccellónál a tér túlmutat önmagán: metafizikai értelemmel telítődik. Mégpedig annak köszönhetően, hogy – újabb paradoxon – legyen bármilyen behatárolt, lényegileg mégis megmarad végtelennek. Van, ahol ez a végtelenség akadálytalanul kibontakozhat, mint a Noé-falképeken. És van, ahol embrionális alakjában szunnyad, mint a *Szerzetesek élete*-ciklusban.

Szóval a tér, végtelenségéből következően, bármi történjék benne és bárhányan népesítsék be egy adott pontját, akkor is „üres” marad, és ez az üresség a látványt hihetetlenül felfokozza – hasonló jelenséget ismerünk a távol-keleti tekercképekről, csak épp ott a „semmi” még esszenciálisabb alakjában nyilatkozik meg. Uccellóból sem lesz sosem japán festő, mert figurái cselekszenek, nem szemlélődnek, a tett pedig állítás, változás – de álljunk csak meg, és nézzük meg alaposabban: vajon a képek szereplői igazán cselekvők?

síkba-börtönzött lény

Nekem sokkal inkább úgy tűnik, csak elszenvedik a történéseket. Legyen szó vízözönről, az ember teremtéséről, vagy a szentelt ostya csodájának legendájáról, az ember mindenütt passzív fél,

akivel megtörténnek a dolgok, az élet üzelmei éppúgy, mint a sokféle halálok. Cselekedni egyedül az Isten cselekszik: mintha ez valamiképpen az ő kiváltsága volna. Mint ahogy, ha figyelmesen végigpillantunk a képeken – itt, az Alpokon túl, jó eséllyel: ha végiglapozzuk őket – *kiterjedése* is egyedül Őneki van. A többi mind: csak félig-formált, félig síkba-börtönzött lény, színpompás, nyüzsgő lehetőség. Isteni az, ami

valós, aminek kiterjedése van – vagy, ha pontosabban akarunk fogalmazni, ami természetfeletti, és ami természetfeletti, az részesül a tér, a kiterjedés ajándékában. Szent György – londoni – képén a szörnyeteg és a szent. Noét ábrázoló képén a felhőkben megjelenő Atyaisten és a végtelenbe vesző bárka. Tehát az isteni jelenlét *kiterjedés*: aktív és határtalan. És Uccello képein pontosan ugyanezt tudja a tér is. A tér tehát: Isten metaforája. És minden jel arra vall, hogy végül nem a tér olvasztja magába az istenit, vagyis nem lesz belőle panteizmus, hanem ellenkezőleg.

Képi metafora, természetesen. Uccello nemzedéke kezdi ismét következetesen használni és kihasználni a perspektivikus ábrázolást. Ki mire. De talán egyedül Uccello használja arra, hogy Istent sejtse vele. A perspektíva megszállott kutatója, pletykálták róla, de ki vette észre, hogy a vallásos áhítat nem a szerkesztésnek szól, hanem a végtelenben tükröződő Istennek? Általában a perspektivikus ábrázolás egy képi „dobozt” hoz létre, felületekké tördelve a távolságot, de Uccellónál mintha nem egészen erről volna szó. Nézzük – lapozzuk – végig a képeket: a tér mindig valami titokzatos jelentés hordozója, a benne feszülő távlat felfoghatatlan, és arra is ítéltetik, hogy az maradjon: titokzatos és kimondhatatlan. Csak éppen – ugyanakkor – nyílt is. Nem felhő takarja az istenit, nem a sötétség rejti el, hanem feltárja magát, és épp e feltárulkozásban lesz nyilvánvalóvá megközelíthetlensége. A kimondással a kimondhatatlanság. Ez a Nicolaus Cusanus-féle *coincidentia oppositorum*-elv, csak képben fogalmazva: Uccello feltehetőleg ismerte Cusanust, legalábbis ugyanakkor ugyanazon körökben mozogtak. És Uccello filozofikus festő: sokak szerint sokkal inkább filozófus, mint festő. Alakjai szemlátomást esetlenebbek, mint nem egy, könnyebb ecsettel dolgozó kortársáé. Valahogy úgy szokták ezt művészettörténeti szempontból megfogalmazni – árnyaltabban persze, de a lényeg ez –, hogy Uccello gótikus festőnek már túl reneszánsz, de reneszánsz mesternek még kissé gótikus.



Munkáin kétségkívül többet nyom a latban az élénk színek ritmusa, mint a látványhűség, szereplőinek arcvonásaiban pedig a katedrálisok kőalakjainak szenttelensége és merev nyugalma köszön vissza. Mindez a gótika visszfénye. És hát a megbocsáthatatlan bűn: az arany. Itt-ott még él vele, noha Alberti a *De Pitturá*ban, amely sokáig afféle zsinórmértéknek számít, hogy csak a legnagyobbak, mint Leonardo merészelnek vitába szállni vele, szóval Alberti alaposan leszedi a keresztvizet a régiekről az aranyháltér és aranyfüst használata miatt. Ám legyen, írja, a képkereken még megbocsátható, elvégre jót tesz a kész mű értékének, hanem egyebütt, a kép terében, az ilyesmi szakmai nonszensz. Uccello meg, ha szégyellősen is, de használja. Az arany ugyanis a képi metafizika eszköze, az ikonfestészethez hasonlóan az itáliai *duecentó*ban is a természetihez képest magasabb rendű jelenlét jelzésére hivatott: olyan fényként utal Istenre, amely nem természeti jelenség, nem is a kép terében keletkező, fiktív megvilágítás eredménye, hanem változatlan, és a

színekhez képest egészen más minőségű elem. Csakhogy a *trecentótól* az ilyen nyílt teologizálás kezdett szalonképtelenné válni. A fény természeti jelenséggé sápad, amelynek hatásait nem külön anyaggal, csakis a festékekkel, a színek és árnyékolás mesterfogásaival lehet érzékeltetni. Az aranyfüggöny aztán a *quattrocentó*ban végképp felgördül, és mögötte feltárul a tér, amelynek a fények váltakozó játéka is részét képezi. Hanem az aranyfüsttel együtt az isteni jelenlét is szertefoszlik, az ábrázolt figurák pedig magukra maradnak a térrel. Az időről nem is beszélve. Mert ha nem az öröklét aranyfénye jár át mindent, a helyén megjelenik egy mozgékony árnyék: a mindig múlni kész idő. S ami a közös e kettőben – hogy mérhető. A megtapasztalt tér éppúgy, mint a megtapasztalt idő. A világ egy *hely* lesz, nem állapot, pontosan azonosítható térbeli és időbeli koordinátákkal: ezért mozdulnak meg a reneszánsz képek, ezért lesz fókuszpontjuk, Alberti kánonjának megfelelően, az *istoria*. Mert a mozgásban, cselekvésben, történésben forr össze tér és idő. Fokozatosan kibontakozik – szó szerint a szemünk előtt – egy mérhető univerzum: a kérdés már csak az, hogy ez a mérhetőség az *egészre* vonatkoztatható, vagy csak bizonyos meghatározott aspektusaira? Vajon az égvilágon minden ugyanazon törvények hatálya alá esik, vagy nyílnak még kapuk másfelé, más terekbe, más viszonyrendszerekbe, ahol más szabályok jutnak érvényre? A matematika nyelve, amellyel leírható ez a látott és időben-térben mérhető világ, egyetemes nyelv-e, és amennyiben az, vajon a természet vagy Isten beszél általa?

Áll-e még, és ha igen, milyen viszonyban áll az érzékelhető világ a Mérhetetlennel?

II.

A középkori filozófia antik mesterétől, a nagy Arisztotelésztől egyebek közt a *végtelen* fogalmával szembeni irtózást is megörökölte. Ugyanez volt a helyzet egyébként a semmivel, avagy az *ürességgel* is. Arisztotelész mindkét elgondolást enyhén szólva fenntartásokkal kezelte, de míg a vákuum létét kerekperccel tagadta, a végtelent tekintve már engedékenyebbnek mutatkozott: elképzelhetőnek tartotta a *potenciális végtelent* (egy sorozatot, például a számokét, mely egy további szám hozzáadásával mindig növelhető, vagy éppen a végtelenségig osztható, de mindig *lehetőség*), de nem tudott kibékülni az *aktuális végtelen* feltételezésével. A görög gondolat számára

a szépség lehatárolt, befejezett, egész: a tökéletesség végességet jelent, a végtelenség pedig nyitottság, még-nem-befejezettség, tehát semmiképpen nem végleges. Az isteni végtelenség gondolata (az Egynek és a Végtelennek az összekapcsolásával) majd csak Plótinosznál és a neoplatonikusoknál kerül előtérbe, és hamar utat talál a keresztény bölcseletbe. A keleti keresztény teológiában a végtelenség Isten egyik meghatározó – negatív – attribútumaként szerepel, de hangsúlyosan inkább csak az *apofatikusnak* nevezett teológiában van jelen, amely a fogalmakon, és nyelvi-mentális konvenciókon átlépve igyekszik megragadni az istenséget. Ez azonban Platón, jobban mondva Plótinosz öröksége, amely Bizáncban mindig intenzívebb hatású, mint az arisztotelészi hagyomány.



Nyugaton azonban sokáig Arisztotelész számított „a Filozófusnak”, és az ő nyomdokain haladó teológia is gondosan ügyelt arra, hogy az elgondolható (potenciális) és az elgondolhatatlan (aktuális) végtelen megkülönböztetését fenntartsa: az első a világra, a második az Istenre vonatkozik. Ahogy a matematikai sorozat végtelenségét nem lehet átvinni Istenre, úgy az isteni, abszolút kategóriákat

(mint az időtlenség vagy végtelenség) sem tanácsos a világra alkalmazni. A skolasztika, a pozitív megfogalmazások, tételek és axiómák híveként a misztikus teológia negációit és paradoxonjait, ha csak lehet, megkülönböztetésekre épülő kijelentésekre cseréli. Duns Scotus és az Aquinói azon megoldás mellett tesznek hitet, hogy mivel lényeg és létezés (*essentia* és *existentia*) egyedül az istenség esetében megfeleltethetők egymásnak, egyedül Istenről jelenthető ki, hogy ténylegesen is végtelen (és nem csak „esszenciálisan”), míg a létezők esetében, minthogy nem részesülnek az isteni lényegből, ez a kettő külön áll, így a teremtett dolgok szükségképpen végesek is. És a kettő közt átjárás nincsen.

Hogy esetleg a világ végtelen is lehet, s hogy annak éppúgy része az úr, az üresség, mint a létezők, csak jóval később merült fel: a reneszánsz bölcselet kénytelen volt újra számot vetni e két lehetetlen fogalommal, az ürességgel és végtelenséggel, vagyis alapjaiban kellett újragondolnia a *teret*; nem utolsósorban a perspektíváról elmélkedésnek köszönhetően.

*

A perspektíva eredetileg nem is festészeti, hanem optikai terminus.

És mint optikai terminus, közvetlen kapcsolatban áll a megismeréssel, vagyis a tudással és a tudhatóval. „*Perspicere*” annyit tesz, mint „keresztüllátni valamin”, azaz tisztán látni. Amin pedig tisztán és zavartalanul keresztüllátunk, az a tér. Ha tér és fény természetét felderítjük, biztosabb alapokra tehetünk szert a megismerés természetét és lehetőségeit illetően is.

a *látás* megbízhatósága

Egy vizuális meghatározottságú gondolkodási hagyományban ugyanis, mint a görög és középkori bölcselet fősodra, ahol a megismerés (a fizikai ismeret éppúgy, mint a metafizikai) alapvetően a látással asszociálódik, a szó szoros értelmében létkérdés a *látás* megbízhatósága. Legyen modern ismeretelméletünk bármily elvont, a nyelvünkben továbbra is élő *tudás* mint *fény* metafora mindmáig vizuális jelleggel

ruházza fel a megértést („rávilágítunk a problémára”, „sötétben tapogatózunk”, „belátunk bizonyos igazságokat” és így tovább). A középkori arab tudomány és természetfilozófia azonban (amelynek nyelvi metaforikája sejtetőleg más) megkérdőjelezi ezt az analógiát: a megfigyelés nem feltétlenül biztos alap. A bagdadi és damaszkuszi obszervatóriumok csillagászai pedig alá is támasztják a látás és tudás közti különbségtételt, a korábbiaknál pontosabb eredményekre jutva az észlelés torzulásaival kalkulálva. Vajon pontosan ott vannak-e a csillagok, ahol látszanak? Nem kell-e a távolsággal, mint tényezővel számolni? A 10. századi Kairóban tevékenykedő matematikus és fizikus, Alhazen (Ibn al-Haiszam) optikai és geometriai tárgyú munkái, elsősorban a *Kitab al-Manazir*, amelyet *De Aspectibus* címmel fordítanak latinra a 12. században, korigálják Ptolemaiosz távolsággal és a távolság érzékelésével kapcsolatos megfigyeléseit. A tapasztalásba belekalkulálják a teret, amellyel kapcsolatban épp a csillagászati spekulációk nyomán merült fel annak lehetősége, hogy esetleg nem véges – hiszen voltaképp lehet akár határtalan is. És akkor nem zárt univerzumban élünk, hanem olyanban, amely a végtelenre tárul.

Akárhogy is, a perspektíva optikai jelenségből fokozatosan a fizika és a geometria körébe sorolódik, és a matematikus és filozófus Biagio da Parma munkáiban, aki sokat tesz Alhazen nézeteinek népszerűsítéséért Nyugaton, már így is jelenik meg. Ő az, aki firenzei éveiben Brunelleschivel – és közvetve így a 15. század eleji itáliai festők egész nemzedékével – megismerteti a perspektíva csillagok közt fogant tudományát.

*



Vajon a valóságot kiszámoljuk, vagy megpillantjuk? A kérdés a nyugati gondolkodás kontextusában továbbgondolva a személytelen és személyes problémájába fut: vajon a tudomány és (természet)filozófia az, amely érvényesebb leírást nyújt a valóságról (amely számol), vagy a teológia és misztika (amely lát) szerez közvetlenebb ismeretet róla? Tapasztalat és számolás, látás és matematika a csillagászatban kerül először közvetlen kapcsolatba egymással. Aztán, a reneszánsz festőknek köszönhetően, a festészetben. A perspektívával való kísérletezés éppen ez: a kiszámolt világot egyeztetni a látottal. (A reneszánsz Firenze nemcsak képzőművészeti és bölcséleti, hanem térképészeti központ is.) Az új ábrázolásmód célja a tér és a testek és a fény törvényszerűségeit megragadva, és azt egyfajta vizuális keretként használva mondani el a természetben *belül* a személyest, a történést, az Alberti-féle *istoriát*. Alberti először számol, csak aztán fest, és ezt tanácsolja mindenkinek. És alighanem mivel a *percpectiva* foglalt, mint optikai terminus, amikor a kép létrehozásával kapcsolatosan beszélnek a perspektíváról, *commensuratiót* mondanak, amelynek jelentése: „arányítás”, „összemérés”. A dolgok arányítása egymáshoz, a térben felvett biztos pontok és felállított keretek segítségével az önmagában megálló világ látványát hozza létre, amelynek origója a megfigyelő-tapasztaló személy. Akihez képest látszik a valóság, és akinek szempontja releváns a jelenségek értelmezésekor. A teremtett lény

az abszolút nézőpont birtokosa lesz, amit eladdig, legalábbis elméletben, az Istennek tartottak fent. Ráadásul a megbízhatóbb számolás, a tisztább geometria érdekében Alberti egyetlen, mozdulatlanul figyelő szemmel kalkulál, ami ugyan természeti képtelenség – hiszen soha nem *így* nézünk –, de jól mutatja, hogy a természethűség ebben a felfogásban valójában nem az, aminek látszik, hanem épp ellenkezőleg: absztrakció. És mint ilyen, előbb-utóbb metafizikához vezet.

a végtelen kozmosz

Már csak Cusanusra várunk, hogy leírjon egy univerzumot, amelyben minden nézőpont relatív, tehát egyenlően indokolt vagy épp indokolatlan, s amely olyan, akár egy gömb, amelynek

középpontja mindenütt van, kerülete pedig sehol. És Cusanus nem is váratott magára sokáig, hogy Isten végtelenségét az univerzum határtalanságával kapcsolja össze, egyik tükrében szemlélve a másikat. Vannak, akik szerint Uccello Cusanus portróját festette meg a Noé-jelenetek egyik alakjában. Talán tisztelete jeléül. Talán azért, hogy így jelezze: Cusanus szabadította rá a világra a térben végtelen kozmosz gondolatát, mely roppant méreteinek erejénél fogva éppúgy eltörli a semmi kis létezőket, akár a Vízözön.

III.

Nagyjából 1400-ig, írja Daniel Arasse, az európai festészet „nem a mértani perspektíva alapján szervezett térrel, hanem az emlékezet terével áll kapcsolatban”. A belső térrel vagy belső terekkel tehát. *Emlékezés* is, persze, de nem csak az. Az arany időtlenség háttere előtt kirajzolódó alakok a lélek állapotait, teológiai koncepciókat, régvolt és eljövendő, lehetséges történeteket sűrítnek magukba. Olyan világokat, amelyeknek nincs külső határuk, és tapasztalatokat, amelyek nem illeszthetők egységes vonatkoztatási rendszerbe. Legalábbis nem magától értetődően. A perspektíva tere és vele a perspektivikus szemlélet márpedig mindkettőt megkívánja. Ha csak az ábrázolható, ami a látottat tükrözi – bizonyos objektív szabályok alkalmazásával –, akkor Uccello lehetetlen figura, lehetetlen célokkal. Ő ugyanis pont ellenkezőleg használja a perspektívát: nem a mérhető kifejezésére, hanem hogy a végtelennel

találkozzék. Habókos alak, ugyebár, mindent fordítva csinál: más festőknél előfordul, hogy míg a szereplők aprólékosan kidolgozottak, az arc, a haj, a ruha minden részlete mesteri, a háttér – a *tér* – sematikus marad.

Uccellónál, mondani is felesleges, épp ellenkezőleg. Uccello szemében a két tér: a belső és a külső, az „emlékezés tere” és a fizikai tér közé nemigen lehet határt vonni. Ezért is kissé látomás marad minden, amit csinál. Mindkét territórium, a szellemé és a természeté is végtelen, csak másképpen. A perspektíva, a *dolce prospettiva* nem a határok, hanem a határtalan tudománya, azért is kimeríthetetlen. Nem maradiságból – tudatosan tartja meg és hozza át a gótikából ezt a fajta álomszerűséget, a befelé is látó tekintetet, a lélek térségeinek vizsgálatát. És ugyanilyen tudatossággal keveri ezt az új látásmód mérhető, szerkeszthető tereivel. Visszacsempészi a látásba a Mérhetetlent, ahogy a vászonra csempészi vissza az aranyat. Ügyesen. Észrevétlenül. Így lesz a képeinek valami esetlen, suta bája. Valami félelmes fensége.

*

És hogy mi köze mindennek a kiinduló kérdéshez. A madártalansághoz.

Nos, a madár, mint tudjuk, eléggé esetlenül mozog a földön. De szárnyra kap, és övé a tér. Felcsap az égbe, és hamarosan elveszítjük a szemünk elől.

Övé a végtelenség.

1. Italo Calvino, *The Birds of Paolo Uccello*, ↑
2. Eörsi István fordítása ↑
3. Berczeli A. Károly fordítása. ↑
4. Barolsky, Paul, *A Brief History of the Artist from God to Picasso*, Pennsylvania State University, 2010, p. 65. ↑

kép | Paolo Uccello művei, wikiart.org