

A PERSPEKTIVIKUS KÉPLÁTÁS ELLENTMONDÁSAI ÉS A KETTŐS KÉP

VÉGVÁRI LAJOS

„Minden világot alkotó művészet számára sorsdöntő jelentőségű kérdés, hogy a világot valóban mint egészet tükrözze vissza, hogy dialektikus egysége és sokrétűsége ne csak az ábrázolt tartalomban, hanem az ábrázoló formában is kifejezésre jusson; hogy a mű, amely azzal az igénnyel lép fel, hogy világ legyen, ne szorítkozzék sem egy tartalmitalig fetiszizált részletre, sem egy formáisan fetiszizált szemszögre.”

Lukács György¹

Alig van a XX. századdal foglalkozó művészettörténeti munka, amely ne idézné Cézanne-nak Emil Bernhardhoz intézett levelének (1904. ápr. 15.) bizonyos részleteit. „A természetben minden a gömb a kúp és a henger szerint modellálódik. Meg kell tanulni ezeket az egyszerű alakzatokat festeni, azután az ember mindent meg tud csinálni, amit akar ... A természetet a henger, a gömb, a kúp szerint kell kezelni, az egészet perspektívába helyezve, olyképp, hogy egy tárgy ... minden oldala egy középpont felé irányuljon. A horizonttal párhuzamos vonalak a kiterjedéseket adják ... a horizontra húzott függőlegesek adják a mélységet. Ugyanis a természet, nekünk embereknek inkább mélység (profondeur), mint felület ... Festeni nem csak annyi mint másolni a tárgyat, hanem annyi mint összhangot érezni számos összefüggés között.”²

Az idézetnek az a jelentősége, hogy elméleti vázlatát adja az európai képzőművészetben századokon át uralkodott látásmódnak. Alapfeltételt, posztulátumot, vagy mai szóhasználattal élve modellt rögzít.

A perspektivikus térmodell jelentősége messze túlhaladja eszközváltását, a látás olyan — a kamera obscura és a fotográfia módszereivel igazolt³ — alapkoordinátáinak tekinthető, amely nemcsak feloldotta a művészet és a tudomány közötti korábbi látásbeli ellentétet, hanem mint tudományosan használható felfedezés a technikai és tudományos szemléletben is helyet kapott.⁴ A perspektivikus térmodell bevezetésével a világlátás új periódusa vált lehetővé. Ebből a szemszögből nézve elmondható, hogy a reneszánsz képzőművészet

alkotásainak zöme és a kor tudományos eredményei egy töről fakadtak. Művészet és tudomány még sohasem hatották így át egymást. A művészi és a tudományos látás a reneszánsz idején csak hatásban különbözött egymástól, szándékaiban nem.

Leonardo ennek a szemléletnek a legpregnansabb kifejezője: Mint írásai tanítják⁵ azonos logikai módszereket alkalmazott a műalkotásban és a tudományban; rajzai a tudományos és a művészi szemlélet szintéziseként foghatók fel. A különbség csupán annyi, hogy művészetében a kitaláló szintézis, vagyis az érzelmi-tudati világgép dominál, míg tudományos és technikai működésében a feltalálásé, azaz a felismert jelenségek segítségével hasznossá tett valószínűságlátásé a döntő szó. „Kétoldali látásának”⁶ legszebb bizonyítékai találmányait ábrázoló rajzai, amelyek a kitaláló leleményének és a feltaláló célszerűségének a képelet segítségével realizált vizuális—funkcionális modelljei.⁷

Leonardo művészete a perspektivikus térlátás leghatalmasabb bizonyítéka. Ez a bizonyíték olyan egyértelmű, hogy évszázadokra minden műalkotás megbírálásának elemi tényezője lett. Az a kép, amely nem követte a perspektivikus térmodellt, nem számíthatott az európai kultúrán belül elismerésre. Többek között ez az oka annak, hogy a fennálló kereskedelmi kapcsolatok ellenére nem tanulmányozták a távolkeleti magaskultúrák Európába érkezett alkotásait.

Amit a kínai vagy az indiai kultúrából észrevettek és méltányoltak, az kizárólag a nem ábrázoló jellegűnek tartott ornamens; emiatt a távolkeleti alkotásokat az ipar- vagy díszítőművészet körébe sorolták. Hasonló vélemény terjedt el a bizánci magaskultúra teljesítményeiről is. Vasari⁸ *maniera greca*-nak nevezte a bizánci művészetet, s ez a megjelölés semmiképpen sem elismerő. A bizánci mozaikok itáliai műhelyeiben a reneszánsz óta végzett munkák különösképpen elárulják ennek a beállítottságnak az egyoldalúságát. Velencében a XVI. század óta készített mozaikok tervezőit annyira áthatotta a perspektivikus térmodell fölényének tudata, hogy munkáik tervezésénél nem vették tekintetbe a falborító kép sajátos funkcióit, sem az épület történeti hagyományát és különleges esztétikai követelményeit. Ugyanez mondható a Ravennai San Vitale főterének barokk korabeli kifestéséről. Mérheterlen magabiztossággal helyeztek illuzionisztikus-perspektivikus falképeket a bizánci építészeti formák és képek „megkoronázásaként” a kupolába.

Korunk megdöbbenéssel szemlélteti ezt a modernkori „barbárságot” ezt a megfellebbezhetetlen öntudatot, amely a művészet törekvéseit a technikai tudományokhoz hasonlóan egyenesvonalú fejlődésnek képzelte s ennek alapján könnyűszerrel „primitívnek” nevezte a régebbi kor alkotásait. Érdekes különbség, hogy a primitív jelző használata elterjedtebb a képzőművészet, mint az irodalom elméletében. Így van ez Hegelnél is, aki a nagy átalakulást kezdeményező XIX. század küszöbén írt Esztétikájában a képzőművészeti látás fokozati különbségeit is meghatározza.⁹

Nem tekinthető véletlennek, hogy értékrendszerének középpontjába a görög és a reneszánsz klasszicizmust állítja, s ebből a nézőpontból „az emberiesítésre és a természetességre való törekvésben Giotto még mindig egészben véve alacsony fokon állt meg.”¹⁰

Ebből az értékrendből kiindulva Hegel Michelangelot — zsenijének

elismerése mellett már nem tudja helyére tenni — Rubensről is csak általános-ságokat mond és Rembrandtot vagy Brueghelt meg sem említi, vagyis ebben a nagyszerű esztétikai munkában a klasszicizmus szemlélete uralkodik. A statika és a következetesen alkalmazott perspektivikus modell egyazon szemlélet eredménye. Ez a szemlélet addig volt érvényes, amíg a „világ” zárt volt és a reneszánsz humanizmus — mai nézőpontból — egyszerűnek ítéltető felfogása uralkodott.

A reneszánsz művészet szépsége és hatása abban állt, hogy áttekinthető és rendezett világában (ez a perspektivikus térmodell eredménye) az emberi eszmények mint valóságos földi tényezők szemlélhetőkké váltak. Ezt csodáljuk Leonardo Sziklás Madonnájában, vagy Raffaello Athéni iskolájában. A reneszánsz szemléletnek a XVI. sz. közepén bekövetkezett válsága az eszmények realizálásába vetett hit megrendülésével magyarázható.¹¹ A barokk az eszményeket az ellenreformáció követelésére — ismét az égbe helyezte. Ez az ég azonban nem a középkor mennyszága, hanem a perspektivikus vívmányoknak illuzionizmussá fejlesztett alkalmazásával kialakított látása. A perspektivikus modell a barokk illuzionizmusban az érzéki csalódás előidézésének és hitelesítésének eszközévé vált. A perspektivikus modell azonban a barokk képeken nem zavartalan, ügyes mesterségbeli fogások (pl. felhők, festett architektúrák, plein-air-szerű színhatások, szintárvlat) rafinált alkalmazásával emberi léptékétől fosztják meg a reneszánsz térmodellt. Az említett mesterségbeli fogások lehetővé tették a mélységi végtelen teljes illúziójának tökéletes megvalósulását. Ez a mélységbe irányuló, rohanó térmozgás magával ragadja a térben megjelenő alakokat is; feloldódik a látvány statikája.¹² A tér-törvény forgószele könnyű pihéként vonzza magához a gigászi alakokat. Ennek a szemléletnek mélyreható következményei vannak a képfomát illetőleg; lehetségesé válik az asszimetrikus, nyugtalan formátumú képszél. Hiszen a keret itt már csak határ, de nem lezárás. A reneszánsz képen a keret még a perspektivikus modell érvényességi körét jelöli,¹³ a kompozíció formái és szellemi határai minuciózus pontossággal kiszámítva egybeesnek. Kerettől keretig minden részlet szükséges és a képi logika el nem hanyagolható lépéseinek egymásba kapcsolódó sorozata.

Tehát nem tartható véletlennek a piramidális (tévesen háromszögű) kompozíció kialakítása a reneszánsz idején. A görög timpanon harmonikus lezáró formáját Leonardo téri formává, piramissá fejlesztette. Ez a kompozicionális piramis harmonikus és logikai rendbe hangolja a főmotívumokat, rávezet az elgondolás formai-tartalmi viszonylataira. A piramist megkoronázó figura nemcsak eszmei, kompozicionális és a geometriai középpont, hanem a mélységi kiterjedéssel arányba állított függőleges irányú háromdimenziós alakzat. Vagyis a reneszánsz klasszicizmus nem geometriai hanem eszmei, vilásképi természetű. Szinte feleslegesnek látszó kiegészítés annak megállapítása, hogy ez a piramidális forma mint síkidom harmonizál a befoglaló négyszögletű képmezővel.

A barokk mélységi illúziót keltő perspektivikus kúpja nem folytatása, hanem egyoldalú újraalkotása ennek a bámulatosan kiszámított geometriai és arányrendszernek. Lényegében hasonló állapítható meg a barokk másik kom-

pozíciós sémájáról, az átlós elrendezésről. Nemcsak az illuzionisztikus képről, de az átlós kompozícióról is elmondható, hogy bennük elhanyagolható, teljesen hangsúlytalan részletek is halmozódnak. Ezeknek az a szerepük, hogy a fölébük rendelt motívumokat kiugrassák, vagy olyan bizonytalan térrészletet hozzanak létre, amelyben a téri illuzionizmus szívó-mozgató hatása kellően érvényesül. Ilyen körülmények között pl. egy barokk festményen az alakok egymás mögötti távolsága nem mindig határozható meg, sőt a művész célja éppen ennek a téri meghatározatlanságnak a szuggerálása. A reneszánsz áttekinthető tere itt részleteiben áttekinthetetlené válik, illúzióvá alakul.

Ha most eltekintünk a stílári és tartalmi különbségektől, ugyanezt állapíthatjuk meg az impresszionista képek teréről is. Az impresszionista téralakítás, bár látszólag nem hivatkozik a perspektivikus modellre, valójában éppúgy alakítva-megszüntette figyelembe veszi azt, miként a barokk. Az impresszionista tér is tagolaltan, részleteiben indeterminált és ennek alapján rá is kiterjeszhető az az állítás, hogy képszélnék éppúgy nincs kompozicionális fontossága, mint a barokkban. Valóban, az impresszionista kép — nem kompozíció, hanem kivágás, vagyis a törvényszerű helyett az esetlegest keresi.¹⁵ Az esetleges — bármily rafináltan alkalmazzák is — gondoljunk Manet Söröző képeire, vagy Degas hangverseny és balett tárgyú alkotásaira, a valóságtól való direkt (vagyis nem alakított) ihletés bizonyítéka. Lényegében ez volt a barokk illuzionista mesterek célkitűzése, s ez jellemző az impresszionizmus örökösére, a fotográfiára is.

Megállapítható, hogy illuzionizmus, mint a mélységi dinamizmus eszköze, bizonytalanra de legalább is másodrendű fontosságúvá teszi a képszeleket, mivel a figyelmet a mélységi dinamizmus, az átélés s az ezzel együttjáró időbeliség érzékelésére akarja irányítani. Ebben a világképben a mozgás, mint a mélység — élmény fokozásának eszköze — egyszermind a perspektivikus modell racionális ritmusának feloldója — kiemelkedő fontosságra tesz szert, a téri bizonytalanság az idő élményét sugallja. Erről a következőkben lesz szó.

Most azt a tényt kell hangsúlyoznunk, hogy a tér jelentése a képzőművészetben kimeríthetetlen. Ám kimeríthetlensége ellenére is ábrázolásának és alkalmazásának variációs lehetőségei jól kimért határok között bonyolódnak le. *Ströker, Elisabeth*¹⁶ vizsgálódásai filozófiai méltóságot adtak eddigi, főleg tapasztalati alapokon nyugvó ismereteinknek. Ő különböztetett meg először határozottan a tárgylátáson alapuló vagyis a térfoglalás észlelésével megelégedő naiv szemléletet és a tudatos térlátást, amely az Alberti féle „*costruzione legittima*”¹⁷ alapján geometrikus logikai szerkezetbe rendszerezi a térben helyetfoglaló tárgyakat. A perspektivikus térszerkesztés óriási előnye a tárgyak közötti léptékviszony objektív-tudományos rendszerbe foglalása, ez nemcsak a tapasztalatnak megfelelő (és a távolság növekedésének függvényeképp fellépő) méretviszonyokat szabályozza — sokszor meglepő módon — hanem a méretcsökkenés dinamizmusával sajátos mélységi ritmust visz a képbe.¹⁸

Már a reneszánsz óta megfigyelhetők a perspektivikus tér „mechanizmusa” túlzott objektivitása elleni tiltakozások. Michelangelo tudatosan „elkövetett” távlati és térábrázolási hibáit sajátos képi hangsúlyozókat kereső szubjektivitása indokolja. Hasonló megoldások fordulnak elő a tudományos iskolázott-

ságú Leonardónál vagy a harmóniát mindenek fölébe helyező Raffaellónál. Ebben a vonatkozásban a velencei festők megoldásai egyenesen szabadságnak tűnnek: ami a legjobb bizonyíték arra, hogy bár a reneszánsz a perspektívát feltaláló művészeti korszak klasszicista felfogásának megfelelő objektív és átfogó téri ábrázolási rendszert alakított ki, mégis a reneszánsz, mint alkotó szemlélet a művészi képzeletet és a személyes hangon való kifejezést előbbrevalonak tekintette a tudományos eszközökkel dokumentált hitelénél.

Még fokozottabban áll ez a németalföldi festőkre, akik a kép jellegének megfelelő egyszeri és egyedi térszemléletre törekedtek. Mielőtt konkrétan megvizsgáljuk ezt a problémát, időzzünk el egy kis Adógaras című Masaccio falképnel. Ez a kompozíció még az Alberti féle térábrázolási módszer kialakítása előtt jött létre, tehát első hallásra idézése nem jogosult. Mégis a kép közepén elhelyezkedő gyűrűformára szerkesztett csoport olyan ésszerű téri kapcsolódásokat, összefonódó, teret szuggeráló kubusokat, a perspektivikus ábrázolás elveivel rokon tér-teremtő formákat nyújt, amelyeket Ucello tudatos perspektivikus szerkezetei csak finomítottak, de meg nem cáfoltak.¹⁹

Masaccio képén azonban két olyan motívum is van, mely a főcsoport téri szerkezetével semmiképpen sem egyeztethető össze, s ezeket mint „naiv”, „régies” megoldásokat szokás értékelni. A két motívum a főcsoporttal egy térben lejátszódó epizód jelenet: balról Szent Péter kifogja a halat, jobbról kifizeti a vámosnak a díjat. Könnyű volna ezt a más-más időpontban lejátszódó megoldást úgy felfogni mint a szárnyasoltárokból átörökölt módszer maradványát és ennek megfelelően a freskót két függőleges vonallal három önálló részre osztani. Ám az egységes és tagolatlan tájképi tér ezt a szemléletet nem engedi meg. Különben is a szárnyasoltár — festésnek a trecentóból hagyományozott törvényei szerint minden egyes képtáblának külön tere van.

Nem mond ellent ennek az a jelenség, hogy pl. a genti oltáron a széttagolt táblákból egységes tér áll elő, vagy hogy Geertgen prágai szárnyasoltárán egy lovag képe az oldalszárnyon látható paizson tükröződik. Ezek a megoldások ugyanis már a quattrocentóra jellemzőek, tehát csak a forma régies, a szemlélet újfajta.

Masaccio Adógarasának tere egységes, a három jelenet egyszerre játszódik le benne. A három hangulati csoportra bontott képfelület mint kompozicionális és látványbeli egység jelentkezik a térben. Ez a tér eléggé kiterjedt ahhoz, hogy a csoportokat magába tudja fogadni, de nem szerkesztett abban a mértékben, hogy kizárná az egységes részek önállóságát, megakadályozná, hogy a néző időrendi egymásutánba szedje a jeleneteket. A cselekvések sorrendjének a mellőzése azzal indokolható, hogy Masaccio fő és mellékcselekvéseket, eszmét szuggeráló allegóriát és az eszmét realizáló epizódokat kívánt megkülönböztetni.

Masaccio — aki a Brancacci kápolnában levő egyéb műveinek tanúsága szerint — ösztönös biztonsággal ábrázolt perspektivikus tereket, az Adógaras esetében ezt a készségét feláldozta egy másfajta koncepció érdekében: Csak így, a bizonytalanul kirajzolt tér segítségével volt képes arra, hogy egy művön belül különböző időbeli epizódokat összefüggő egységbe tudjon foglalni. A perspektivikus ábrázolás szükségét bizonyító mester így vált egyik legfonto-

sabb művében a perspektivikus ábrázolásmód következetes alkalmazásának ellenzőjévé: nem csak Michelangelo, de Greco, Velazquez, majd a XX. századi törekvések előzményévé. Éppen e meggyőződésünk alapján igaztalannak tartjuk azokat a műteremszagú véleményeket, melyek szerint Masaccio több évszázadra terjedő tévútra vezette az európai festészetet.

Hasonló váddal lehetne illetni nagy kortársát Jan van Eycket is. Eyck a közhit szerint „tapasztalati” módszerrel (bár „tapasztalati” jellegét a magunk részéről némi fenntartással fogadjuk el) szintén megteremtője a perspektivikus térábrázolásnak. A különbség közte és Masaccio között elenyésző.

Jan van Eyck — mint két vizsgálendő műve bizonyítja —, éppúgy tisztában volt a perspektivikus térábrázolás e módszerének bizonyos egyoldalúságaival, mint Masaccio. Az egyik ilyen bizonyíték az Arnolfini házaspár.²⁰ A perspektivikus térszerkezet előterében elhelyezett házaspár némileg síkszerűen, — el-lentmondásosan — jelenkezik az illuzionisztikus módszerrel ábrázolt szoba mélysége előtt. Szükség volt tehát egy olyan motívumra, amely feloldja az ábrázolás kettősségét és összebékíti egymással a sík és térhatású elemeket. Ezt a szerepet tölti be a domború tükör, amelynek a mondottakon kívül még további fontos funkciója van. A domború tükör²¹ mint a világegész szimbóluma a gótikából kapott örökség: a teljesség és az átfogás eszköze. Am ez a tükör, éppen domborúsága miatt mint második térrendszer funkcionál.²² Meredek perspektívája lehetővé teszi nemcsak a szoba képének újbóli átfogását (az előttünk nem látható homlokzati fallal és az ajtó belépőkkel együtt és ilyen módon bezárja a festmény terét), hanem — s az legalább ilyen fontos — egy másik perspektivikus rendszert képviselve feloldja a nézet egyoldalúságát, merevségét. Közismert, hogy minden látószög-változás a perspektivikus rendszerben, minden módosulás a nézőpontban nemcsak másfajta teret, de másfajta hangulati elemet is invokál.

Az Arnolfini házaspár képe reprezentatív (egyések szerint mennyegzői kép) felsorakoztatás: a meghitt családi otthon világából fogadásra rendezetten állnak elének az alakok. A tükörkép nemcsak az otthont, a házaspárt mutatja be más szemszögből, hanem egy új viszonylattal, a külvilág betörésével, a vendég érkezésével, a találkozás pillanatával gazdagítja a kompozíciót. Hogy közérthetőbb példára hivatkozzunk, Manet Folies-Bergere bárjának tükörképe nemcsak a közepén elhelyezett nőalak szituációját, hanem egész magatartását magyarázza, indokolja és elmélyíti szépséges-fájdalmas magányát.²³

Hitünk szerint nem túlzás ha ezt a megoldást kettős képnek nevezzük.²⁴ Létrejöttét az a körülmény magyarázza, hogy a régi mesterek sem voltak mindig saját ábrázolásbeli szemléletük foglyai: időnként bátran kitekintettek zártnak és befejezettnek tűnő világukból és egy-egy gesztusukkal értésünkre adják, hogy ők is láttak olyan problémákat, amiket mi mint a magunk korának meglepő vívmányait magasztalunk. Jan van Eyck éppúgy tisztában volt a perspektivikus rendszer fogyatékoságaival, valamint a többnézetűség alkalmazásának előnyeivel, akárcsak Masaccio az Adógarasban.

Vizsgáljunk meg egy másik Eyck képet: a Rolin kancellár madonnáját, amely szerintem ennek a „szabálytalan” szemléletnek új aspektusát mutatja meg.²⁵

A Rolin kancellár madonnája a transzcendentális és a földi világ találkozását ábrázolja — a földi realitás szemszögéből nézve. A nagyhatalmú, parancsoláshoz és döntésekhez szokott kancellár még imádkozás közben is fensőbb-séges. Az előtte realizálódó túlvilági jelenségeket a hivatásából fakadó szórakozottsággal már-már kérelmező ügyfélnek látja. A madonna zavartan lesüti a szemét a vizsgálódó nagyúr átható tekintete előtt, s mintegy pajzsul maga elé tartja áldásosztó isteni gyermekét. Majd a néző számára — aki a kancellár szemszögéből láthatja a szituációt — egy új motívum, a madonna feje feletti korona villan fel. Mintha elmozdulna a kép; a szituáció változatlan, de hirtelen minden motívum új értelmet kap. Az összefüggések átrendeződnek, az égből angyalok jönnek és koronát készülnék a madonna fejére helyezni.

Hogy lehetséges ez: hiszen a korona az előbb is ott volt, a néző is látta, de jelentősége és fontossága csak azután lesz világos, hogy megismertük a kancellár személyiségét. A néző megdöbbenten észleli a koronát, de nem kisebb a saját benső tartamának változása miatti megdöbbenése: a kép teljes észrevevése és az első megpillantása között nem csupán a szokásos öntudatlan idő múlt el, hanem a kép belső cselekménye, változásai következtében sajátos, mérhető, a tapasztalatnak megfelelő időélménye is keletkezett a nézőben. Ezek a konkrét cselekvés-fázisok a kép elsajátításához szükséges időt mintegy kimérték és ritmizálták: a néző ideje és a kép ideje (!) egybeesik és egymást áthatva realitássá, a kép lényegi tartalmi elemévé válnak.²⁶

A mű kimeríthetetlennek tűnik, mert a korona fényességére az árkádívek között feltűnő napsütéses táj rimel. Ennek észlelése viszont ismét az előtér félhomályos terére irányítja a figyelmet. A kétfajta megvilágítás, a kétfajta tér, a külső és a belső tér tudatosítására serkent. A tájképi részlet elmélyíti a realitás-élményt, a korona glória-szerű ragyogása a transzcendencia újbóli észlelését inspirálja. Ám éppen a korona égi fénye és gazdagsága hangsúlyozza a madonna földi asszony voltát.

Ez a reális-profán szituáció a kancellárra tereli a tekintetet, a kancellár mögött pedig ismét a ragyogó tájkép tűnik fel, mint valami glóriaféle: ellensúly a madonna koronájával szemben. A kancellár alakja összeköti a külső és a belső teret, így fejeződik ki hatalmának egyetemessége. Vele szembeállítva a madonna hatalma azonban transzcendentális, ezért koronája — egy másik világ üzenete — csak a szoba félhomályában villódzhat. Így és itt változhat át a kancellár a korábbi képek alárendelt donátor figurájából a mű legfontosabb alakjává, főszemélyévé. Az ő alakja nemcsak a földi és transzcendentális világot köti össze, hanem az ő látásmódja — a reális, gyakorlati látás — az a transzponáló elv, amely a különböző világokat, jellegeket és cselekvéseket homogéné alakítja.

A középkori képek ember-isten, test-lélek dualizmusa Jan van Eyck képén feloldódik a realitás mindent tárgyiasító, kézzelfoghatóvá alakító győzelmében.²⁷ A dolgok fontosságrendje a középkorhoz képest nem csak visszájára fordul, hanem értelmét is veszti. A transzcendentalitás nem fér el a képben, csupán utalás formájában érintik az ikonográfiai konvenciók. A témából és a nézőben élő vallásos hagyományból következőleg azonban teljesen mégsem

zárható ki, csupán arról van szó, hogy a realitás teljessége nem segítette elő az ellentétes elv érvényesülését.

A reneszánszra jellemző térábrázolási elvek diadalát reprezentálja ez a kép, ám a transzcendenciának az a kis maradéka, amelyre ikonográfiailag utal; elegendő arra, hogy a homogeneitás tökéletes megvalósulását megakadályozza. A tartalmi-eszmei ellentmondás tulajdonképpen nem is volna észlelhető, ha egy másik ellentmondás, a képen jelentkező kétféle tér — másfajta — ellentmondása nem fokozná fel ezt a kontrasztot. A homogeneitásra való törekvésből fakadó ellentmondás ez. Jan van Eyck művészi nagyságából következik, hogy képe minden részének értelmet tulajdonít; így válik a tájképi rész az objektív valóságábrázolási igény alkalmává, az interieur világa pedig közvetlen és átvitt értelemben is a bensőnek, a hangulati elemnek a megvalósításává.

Végeredményben ezen a képen a transzcendencia elve az objektív és a szubjektív, másképpen mondva a külső világ és az ember benső világának, pontosabban az ember és környezete szétválaszthatatlan együttesének kifejezőjévé vált. Az objektív — reális és a szubjektív — hangulati egységre való törekvés a kép tartalmát gazdagítja és egyben más síkon az ellentétek dialektikáját hozza létre. Természetesen csupán abban az esetben, midőn nagy művész tűzi ki maga elé a feladatot. Csak ő láthatja át azokat a következményeket, amelyeket bizonyos feladatok megvalósítására szükségképpen hoz magával. Jelen esetben ez a belső és a külső világ ellentéte a kép egységében. Ennek eredményeképp a korábban leírtak alapján az idő múlásának érzékeltetésére, sőt a transzcendens létezésének az idő szférájába való bevonulása.

Olyan komplex jelenség ez, amelyet két összehasonlítás segítségével tudatosíthatunk. Az egyik példa Carlo Crivelli képe: Angyali üdvözet Szt. Emidiussal²⁸ — amelyben minden tér-rész egyértékű minden részlet egyszerre történik, minden rangsorolás kizárólag a geometrikus perspektíva automatizmussá váló ütemezéséből következik, — tehát nem az esztétikai minősítés elve működik itt. A másik Teodora császárné mozaikja Ravennában. A második példánk azt bizonyítja, hogy a középkori kép nem ismeri el a térbeli különbséget, csupán hieratikus — potenciális megkülönböztetést végez; ebből következik, hogy nem ismeri az idő elvet sem: itt minden a tértelen örökkévalóságban történik, illetve mivel történés idő nélkül nincs, helyesebb azt mondani, hogy a kép a tér-idő kategóriáján kívül létezik.

Masaccio, vagy Jan van Eyck előbb megismertetett megoldásai nem egyedülállóak. Minden olyan képzőművésznek szembe kellett néznie hasonló problémákkal, aki a reneszánsz konvencióktól eltérő különleges és ismételtetlen feladat megvalósítására törekedett. Ebből a szempontból nézve is egyedülálló érdekességű Giorgione Tempesta című festménye.

Mellőzve az ikonográfiai problémákat,²⁹ a kép felépítésének páratlan jellegzetességét kell tudatosítanunk. Az előtér: a férfi és a nő világa furcsa, fülledt, majdnem hogy derengésszerű és időtlen lét benyomását kelti. Az uralkodó tónusok a barnás földszínek, a vegetatív létezés misztikus időtlen jellegét hangsúlyozzák. A háttér tájképe a villámfénnyel és a házakon felcsillanó reflexekkel a tudatos lét fájdalmas-múlékony káprázatát villantják a képbe. Lehetetlen észre nem venni, hogy jellegében két egymástól eltérő világ találkozik a Tem-

pestán: s ez a találkozás élesen kirajzolódó vonalakkal válik el egymástól. A fák markáns lombsziluetdje tölti be az elhatárolás és elkülönítés funkcióját. Jan van Eyck képeiről ismerős elvek hatnak itt: az időtlen és a pillanatnyi talál egymásra. Ám a motívumok értékrendje fordított, a háttér, mely Jan van Eycknél a létezés folyamatosságát reprezentálja, Giorgionénál az észlelés villanásnyi tartalmát közli. Ezzel szemben a férfi-nő ellentét az időnkívüli létezés asszociációját kelti. Eyck képén a pillanatnyi szituáció és a tájképi háttér hatásukban azonos értékűek és nem keltik az idő különböző kategóriájának tudomásulvételére ösztönző képzeteket. Ezzel szemben Giorgione képén az idő két abszolútuma: a pillanatnyi és a végtelen jelentkezik egymással szembeállítva, de egymástól el nem szakítva. A kép legsajátosabb hatáseleme az idők — formák egyszerre való jelentkezése: a legrövidebb véges és az örökké ismétlődő és éppen ezért tagolatlan végtelen egymásmellé állítása.

A két egymástól markánsan elkülönülő térrészlet tehát Giorgione képén az idők egymásmellé rendelésének, szembesítésének eszköze. A tér különbségeivel, elsősorban a megvilágítás egymástól eltérő jellegével a szokástól eltérően nem a mélységi kiterjedések kapnak erőteljesebb hangsúlyt: ellenkezőleg, a látvány paradox módon a tértelesség képzetét inspirálta. Pedig a művész látáshoz mindent megtett hogy egyes képi elemek, — mint például a férfi alak mögött levő rom, a híd, a vízparton álló házak — szabályos téralkotó sorrendbe kapcsolódjanak. A képet mélységi irányban kettészelő nagy világítási különbségek azonban ezt a téri letapogatást eleve kizárják. A kép két része — a téralkotó logika törvényeit megszegve — nem találkozik egymással, sőt a két rész összeilleszkedésénél sajátos téri bizonytalanságot, elmosódottságot észlelhetünk.

Ez a bizonytalanság magára a kép formátumára kihat, a festmény szélei szinte lezáratlanok, a képzelet mintegy folytatni tudja őket. Olyan sajátosság ez, amely ellentétes a reneszánsz kép sajátos törvényszerűségével. Ez a törvényszerűség a tér megragadhatóságának és folyamatosságának posztulátumán alapszik. Szükségszerű megállapítani, hogy a Tempesta nem barokk kép, s hiba lenne a XVII. századra utaló motívumokat vagy látásmódot keresni benne.

A Tempesta illuzionizmusa, amelyet a képszélek sajátos elmosódottsága és vibráló pillanatnyisága idéz elő nem stílárius, hanem magatartásbeli tendencia következménye. Ez az illuzionizmus a rádöbbenés és a felismerés emlékező-idező-egybeeső tevékenységét indítja el, vagyis éppen ellentéte a barokk illuziót realizáló törekvésének. A barokk az időtlent változtatja pillanattá, míg a Tempesta a jelent helyezi az időnkívüliségbe, a valóságot változtatja látomássá. Az idők segítségülhívásával a teret rombolja szét; ily módon a látványt gondolati képpé „ideogrammává” formálja. Giorgione képén tetőpontjára ér az a törekvés, amely Giovanni Bellini egyes allegóriáiban már jól kimutatható.

A továbbiak érdekében szükséges néhány megfontolást megismételni. A klasszikus alkotások statikusok, ami azt jelenti, hogy a térben való jelenlétük az örökkévalóság, a változtathatatlanosság benyomását kelti. Az ilyen művek mozdulatlanok, mint Platon ideái, vagyis a mozdulatlansághoz az időtlenesség társul. Úgy is mondhatnók, hogy az abszolút térbeliség felfalja, megsemmi-

síti az időt. Ez az időnkívüliség abban az esetben is létrejön, ha a többidejű cselekményeket a tér segítségével egyidejűvé változtatja a művész. Ilyen felfogást tapasztalhatunk a reneszánsz képeken.

A reneszánsz alkotás ugyanis térben és időben egyidejű: Ez a sajátosság, amely több mint formai jellegzetesség, a klasszicizáló reneszánsz alkotásoknak a klasszikus görög alkotásokkal való rokonságának alapja. Mindez nem azt jelenti, hogy a klasszikus reneszánsz alkotások lemondtak volna a végtelenről, vagy a mozgások ábrázolásáról, hanem azt, hogy a reneszánsz alkotás olyan geometriai idomhoz hasonlítható, amelynek bármely pontjáról indulunk is el, úgy érkezőnk vissza a kiinduló ponthoz, hogy közben nem vetődik fel bennünk az idő múlása, vagy a kép szemlélésre fordított szubjektív időnek (a tartamnak) az észlelése. Ilyen alkotások pl. Raffaello Athéni iskolája vagy portréi, Leonardo Mona Lisá-ja, sőt még a mozgások és lelkiállapotok ábrázolásában olyan kimeríthetetlenül gazdag Utolsó vacsorája is. Modern példa Cézanne művészete, amely feloldja a naturalizmus (eseményt, időt kikapcsoló) egyoldalúságát.³¹

Ezekben az alkotásokban megjelenített folyamatok abszolút módon egyidejűek, az eszme síkjára transzponált képelemek, — a tér, a mozdulatok és idő — statikusak. Az ilyenfajta hatások elérésében nagy szerepe van az ún. centrális kompozíciónak, de ez a fajta komponálási mód egyáltalán nem ok, hanem okozat, a tér—idő szimmetria megvalósításának következménye. Hangsúlyoznunk kell azonban, hogy nem minden centrális kompozíció okvetlenül egyidejű, (pl. Rembrandt: Éjjeli őrjárat), s arra is rá kell mutatnunk, hogy nem csak a centrális kompozíció segítségével lehetséges ilyen fajta szándékot megvalósítani (pl. a Parthenon fríze).

A terek és idők párhuzamosságára, sőt egymáshoz viszonyított eltolódottságára klasszikus példa Greco: Orgaz gróf temetése c. kompozíciója. Csábító feladat volna a kép összes problémáját komplex módon elemezni; vizsgáldásunk szempontjából azonban néhány alapkérdés kiragadása is elegendő. Az egyik probléma a reális „földi” és az irreális „mennyei” tér egy felületbe való egyesítésének feladata. Az alsó szférában elhelyezett temetési csoport ábrázolásánál ezért Greco lemondott a perspektivikus úton előállítható térről, amit úgy ért el, hogy a modern képkivágás előfutáraként a képkerettel elmettse az alakok lábát és ezzel kiküszöböli a szilárd talajt, mint a távlat megvalósításának alapvető eszközét.³² A tér csak az alakok egymáshoz való viszonyulásából sejtethető; helyesebb tehát az egyes szereplők plaszticitásáról és atmoszférájáról beszélnünk, semmint reneszánsz értelemben vett perspektíváról.

Az irreális tér érzékeltetése céljából Greco perspektivikus eszközöket alkalmaz. Közülük talán legfontosabb az a térlátás, ami a fényképészetben használt ún. nagylátászögű objektívokat jellemzi. (Ennek az objektívnek az a sajátossága, hogy a tapasztalati perspektívával szemben rohamos léptékű perspektivikus zsugorítást eredményez). Ezáltal az előtérben levő alak aránytalanul nagy, míg a tőle nem nagy távolságban elhelyezkedő mögöttes figura már szokatlanul kisebb. Greco képének másik sajátossága, hogy a párhuzamosok a kép felületén belül „metsződnek”, vagyis a végtelen a képen valósul meg. Természetesen a reneszánsz geometriában is a képen metsződnek a párhuzamosok, de az ún. klasszikus tér kialakítása érdekében ügyes fogással ezt a pontot el-

leplezik. Ellenben Greco képén — úgy érzi a szerző — a metszőpont mögött még egy másfajta tér kezdődik, az istenség végtelen, határtalan tere. A végtelen Greco képén sem pontként jelentkezik, hanem Jézus alakjával fejeződik ki, tehát a végtelenséget kifejező pont isten-szimbólummá válik. Ez az isten-alakban kifejezett metszési pont egyben a kép formai és mozgásbeli végpontja.

Az „égi” nyugvóponttal szemben áll a földi nyugvópont, a temetésen résztvevők csoportja. Innen indul el a kép eseménye, amely kétféle, de egyidejű mozgással kezdődik. Az egyik mozgás a gróf tetemének ravatalra helyezése, a másik a grófra mutató gyermek, valamint az égi szférába tekintő diakonus. A kép mozgása a drapériát tartó angyallal, majd a jobb oldalon felhőszerűen kiterülő nagy drapériában — amely a gróf lelkét Mária felé lendíti — folytatódik. Mária kissé előrehajló alakja és Jézus ítélkező jobbja a mozgás-sorozat befejezője. A valóságos térből tehát az irreális térbe vezet a kép motivikus mozgása. Ez a mozgás nem egyetlen örök érvényű pillanatot jelenít meg: hangsúlyozottan szakaszos, tagolt, vagyis az időtartam és történet különböző idejűségét hangsúlyozó mozgások rendszere ez a kép. Erre a megoldásra azért volt szüksége Grecónak, hogy a földi léptékből és a földi időből a végtelen térbe és időbe való átváltást a néző valóságos élményévé tegye.³³

Greco megoldása előkészítője és egyben analógiája a barokk világszínháznak, amelynek célja a tér és idő fázisainak tudatos hangsúlyozásával előidézett „szent látványosság”.

Különös fontosságra tesz szert a két tér és két látvány összekapcsolására irányuló törekvés a XVII. század festőinél. A probléma leginkább Velazquez foglalkoztatja. Fiatalkori műve a Krisztus Mária és Márta házában, a festői térkapcsolás (montázs) egyik érdekes és nagyhatású példája. A szomorú hangvételű konyha-interieur ablakán át egy másik térbe látni, amelynek jóval festőibb, fénylőbb színekkel előadott világában Jézus és a két bibliai nőalak jelenik meg. Ez a megoldás a testi és a lelki szükséglet ellentétét szimbolizálja a bibliai példázat szellemében. A Jézus jelenet ugyanis nemcsak önálló képszerű vízióként tűnik fel a képen, de időbeli eltolódást, különbséget is sejtet. (Ezt az élményünket a bal oldalon látható öregasszony noszogató mozdulata hitelesíti.) Hasonló megoldás Velazquez *Las Meninas* c. képén ismétlődik: a festmény közepén elhelyezett tükörben látható királyi pár és a tőlük jobbra álló figura a nyitott ajtóban zárt, saját terű képként vagyis festői montázsselekként is fel fogható.³⁴

Érdekes megfigyelni, hogy ez a probléma a XVII. századi holland festményeken is felbukkan. Velazquez Mária és Márta képével rokon Rembrandt fiatalkori *Emmausz*-festménye, bár itt a sötét alaptónus következtében a kettőzött jelleg nem nyilvánvaló. Viszont egészen Velazquez felfogásának felel meg Vermeer néhány képe, de különösen a *Delfti utca*: a festmény közepén látható kis udvar, önálló képként hat. Vermeer festménye világosan utal ennek a képtípusnak az őisére, azokra a reneszánsz portrékra, amelyeknek háttérében — rendszerint egy ablak segítségével — kilátás nyílik valamely tájrészletre. Ezt a szemléletet fejleszti tovább Pieter de Hooch a kép főteréből nyitott többretegű interieur-vedutáival.

A két önálló, saját terű kép egyesítésének másik módja a gótikus hagyományból alakult ki. Ezt a megoldást többszintű képnek nevezhetjük. Témánk

szempontjából csak a reneszánsz festményeket vehetjük figyelembe, mivel a nem perspektivikus térrendszerű alkotásoknál ez a megoldás nem jelent különös problémát. A többszintű kép klasszikus megoldásait Raffaellónál találhatjuk meg: korai, Perugino felfogását követő alkotásai dekoratív tendenciájúak; emiatt a kettős tér megjelenítését mint festői feladatot ki tudta küszöbölni. Más a helyzet azonban a *Disputa c. freskóján*, ahol az égi és a földi tér azonos elvű megjelenítése során egyben e terek jellegének különbségeit, a szellemi szférák egymástól elhatárolódó világát is ki akarta fejezni.³⁵ A *Disputa* statikus szintelrendezésével szemben új elemet képvisel a Transzfiguráció organikusabb többszintűsége. Ezt a felfogást követi Tiziano: *Krisztus az olajfák hegyén c.*³⁶ kompozíciója és a hatása alatt keletkezett hasonló témájú Greco festmény (Bpest, Szépművészeti Múzeum). Ez a kompozíciós forma általánossá vált a barokkban: Tintoretto *Scuola di san Rocco-beli Jézus születése*,³⁷ Zurbarán *Aquinói Szt. Tamás Apotheozisa c. festményei*³⁸ a legfontosabb állomásai ennek a megoldási formának.

A találmányra felsorolt példák bizonyítékok arra, hogy a Masaccio és Jan van Eyck által olyan világosan megérzett problémák tovább gyűrűznek és mindvégig ébrentartják a perspektivikus térábrázolás ellentmondásaiból fakadó gondolatokat.

E gondolatkör szempontjából a *Tempesta* fontosságát nem lehet eléggé hangsúlyozni, még abban az esetben is, ha csak feltehető, semmint bizonyítható, hogy Velazquez a festői realizmus továbbfejlesztője látta volna a *Tempesta*t. Viszont római tartózkodása idején behatóan tanulmányozta Raffaello műveit, így nyilvánvalóan a Stanzák freskóit is. Témánk szempontjából a *Borgo égése*³⁹ c. falfestmény különösképpen figyelemreméltó. Raffaellónak ez a kissé zavaros, Michelangelo hatásokkal küszködő kompozíciója olyan téri megoldással kísérletezik, amelynek nyomai jól kiolvashatók Velazquez egyik főművéből, a *Szövönők*ből.

Raffaello falfestményének előterében a tűzoltás és a menekülés epizódja mellett a segélykérők csoportja dominál: A kétségbeesett és füledt hangulattal szemben a háttérben megnyitott második tér a pápai csodatevés atmoszféráját közvetíti. A sötét és világos, a zűrzavar és a nyugalom ellentéte a *Tempesta*-hoz hasonló kettősséget szemlélteti.

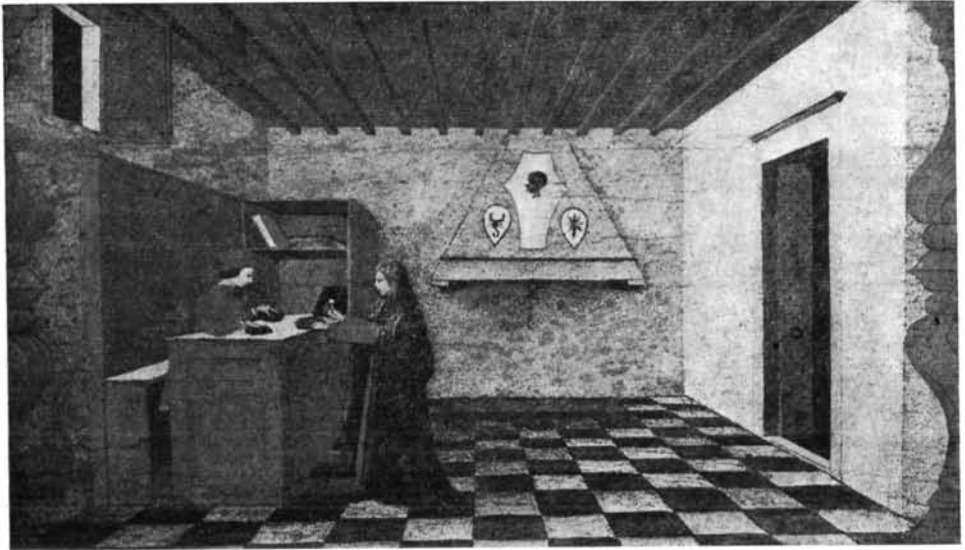
Velazquez „*Szövönői*” ennek a gondolatnak formai tekintetben leegyszerűsített, de esztétikai értékét tekintve gazdagabb és sokoldalúbb továbbfejlesztése. Az előtér forró atmoszférája felfokozza a munkásnők mozgásának illúzióját, míg a háttér lezáró faliszőnyeg és annak nézői a plain-air hatású atmoszférában mintegy megdicsőülnek, a szépség tünékeny látomásává válnak. Mi más ez, mint a *Tempesta*-ban felvetett gondolatok újraélesztése és a mozgás segítségével való fokozása. A mozgás illúziójának ez a tökéletes megragadása tovább bonyolítja a képet: az itt és most a művészet örökkévalóságának látomásával kerül szembesítésre. Úgy vélem, hogy Velazqueznek a mi felfogásunkhoz hasonló sejtelmei lehettek az időről.

A kettős képtípusnak egy másik változata előfordul a művészettörténetben: Több olyan festményt ismerünk, ahol egy látszólag szabályszerű kompozíció geometriai középpontjában vagy annak közelében egy másik — beillesztett — látvány kap helyet. Valószínű, hogy ez a törekvés összefügg a kép cent-

rumában elhelyezett tükör ikonográfiájával: Jan van Eyck Rolin kancellárt ábrázoló művének elemzésekor már érintettem ezt a problémát:⁴⁰ ott azonban a beillesztett látkép — éppúgy, mint sok más hasonló művész (flémallei-mester, Weyden stb.) esetében⁴¹ — reálisan indokolt az ablak alkalmazásával. Megvilágosodik azonban problémánk arculata, ha olyan képet tanulmányozunk, mint Mantegna Parnasszusa⁴². Ezen a festményen valószínűleg esztétikai szempont — a könnyedség és az elegancia — megvalósulásának vágya indokolja, hogy a kép középpontját betöltő sziklát a művész üregesnek ábrázolja. Ám a szabályszerű formához közelítő üreg önálló tájkép beillesztését teszi lehetővé. A művész szándéka félreérthetetlen: második képet helyezni a festménybe. Ez a tendencia Mantegnánál több ízben is megfigyelhető, talán a legmarkánsabban a Mária halála c. kompozícióján.

A probléma mint Mantegna példája mutatja, tehát már a reneszánsz művészetben is jelen van. Elképzelhető, hogy megoldásának csúcspontja Leonardo „Anghiari csata” kartonjában található meg. A ránkmaradt sajátkezű rajzok⁴³ azonban kizárólag tanulmányok, vagyis még támpontot sem adnak az elveszett mű teljes megoldásának elképzelésére. Két dokumentum segítségével azonban mégis valószínűsíthetjük Leonardo elképzeléseit. Az egyik a Sziklás Madonna, amelynek mindkét változatában⁴⁴ fontos kompozíciós elem a főmotívum zárt világából való kitekintés egy másik „eszményi” világra. Konkrétabb karakterű a másik dokumentum Rubens Amazon-csata⁴⁵ c. festménye. Ez a mű számos olyan elemet tartalmaz, amely megegyezik a flamand mesternek az „Anghiari csata” középrészéről készült másolatával.⁴⁶ Rubens képe ugyancsak hídra helyezi a csatázók főcsoportját mint Leonardo, ezáltal lehetősége nyílik a hídról való lezuhanás, a patakba való merülés mozzanatainak ábrázolására. Ilyen módon a mozgások gyűrűszerű kompozícióba való összefogására is módot talál. Ez a gyűrű az egymásrohanás, a lehullás, a vízbeesés és a vízből a harc színhelyére való visszatérés mozgásfázisait pompás ritmusba kapcsolja össze. Örök és csillapíthatatlan körforgás illúzióit keltve fokozza a csata elkeseredettségét. Ez a körforgás egy olyan téri gyűrűt alkot amely lehetővé teszi a mélységbe való perspektivikus kitekintés vagyis egy önálló képrészlet kibontását. Tehát Rubens a képsíkkal párhuzamos főkompozíciót egy mélységi hatásra épített másik képelemmel szembesíti. Ez az a megoldás forma, amely Rubens alkotásának kiemelkedő szerepet ad vizsgáldásunk során említett képek között.

A képből való centrális helyzetű kitekintés fontos eleme marad a későbbi korszakok művészetének is. Nemcsak a barokk és a rokokó tájképfestői alkalmazták szívesen, de a biedermeier naturalizmus egyik kedvelt és rendszerint érzelmes jellegű megoldási formája lesz. Sőt olyan puritán naturalista, mint Théodore Rousseau is szívesen él vele.⁴⁷ Ez a kompozíciós forma új jelentőségre tesz szert Cézanne művészetében. Szférikus térlátású ábrázolásmódja mintegy magától értetődően bukkant rá erre — a 19. században már esztétikailag kompromittálnak tekinthető — kompozíciós sémára. Egyik főműve, az élete végén festett ún. Nagy fürdőzők egyértelmű bizonyíték erre.⁴⁸ A tájnak — centrális helyzete következtében — az alakokkal szinte egyenértékű hangsúlya már magában rejti azokat az elveket és elképzeléseket is, amelyek a kubizmus majd a montázs megjelenéséhez vezetnek.⁴⁹



1. kép. Uccello: Az ostya meggyalázása



2. kép. Leonardo da Vinci: Háromkirályok



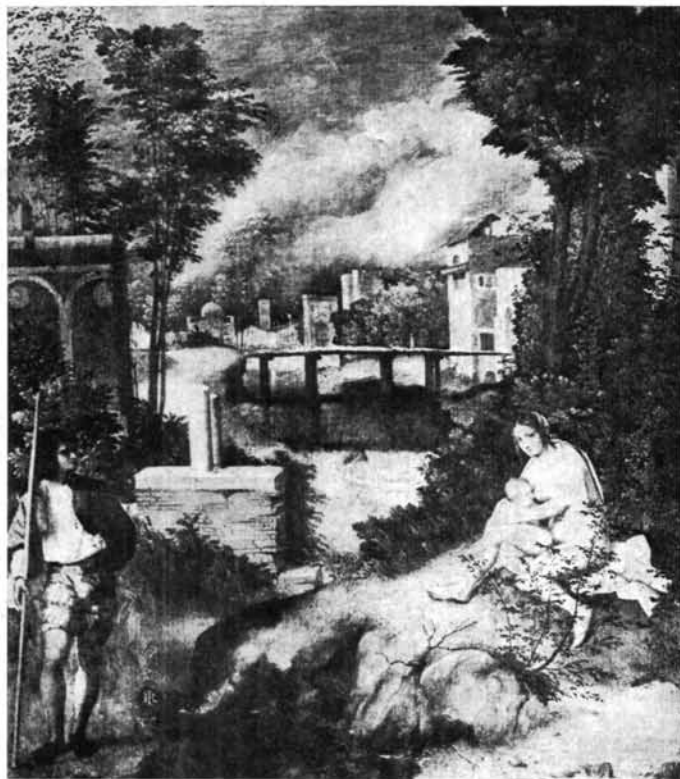
3. kép. Masaccio:
Adógaras



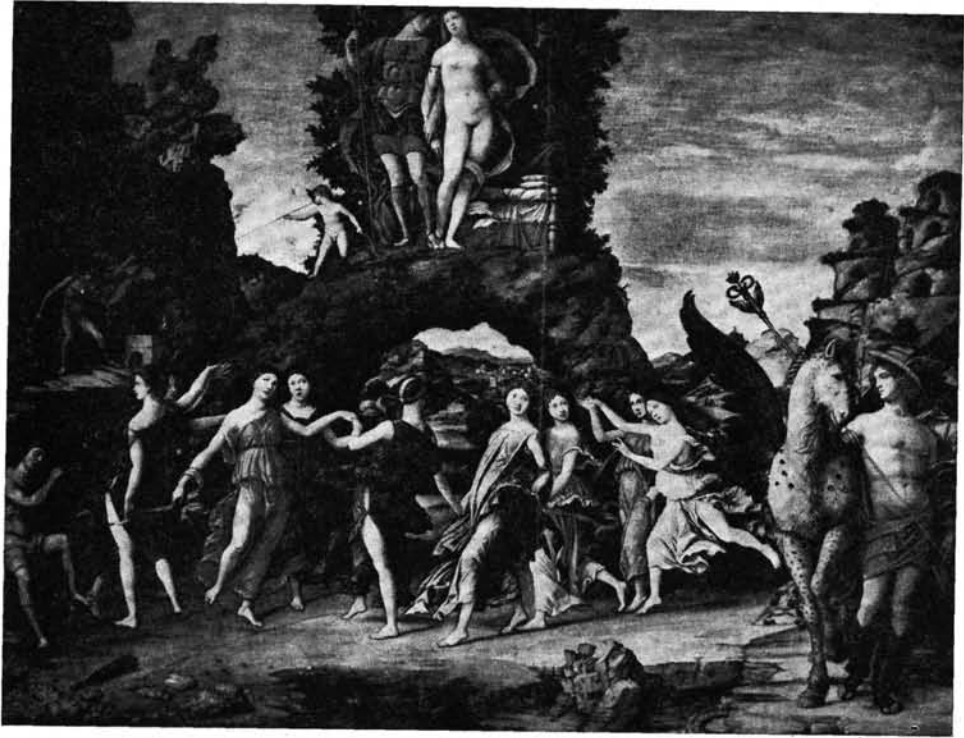
4. kép. Jan van Eyck: Az
Arnolfini házaspár



5. kép. Jan van Eyck: Rolin kancellár madonnája



6. kép. Giorgione: A vihar



7. kép. Mantegna: Mars és Venus



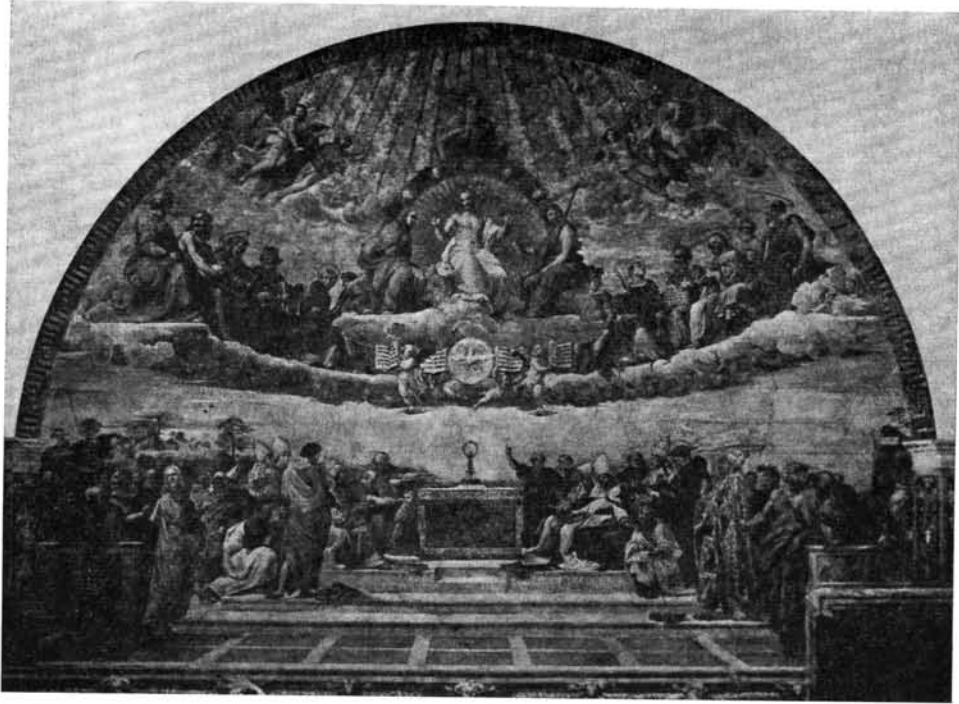
8. kép. Rubens: Amazonok csatája



9. kép. Tiziano: Mária mennybemenetele



10. kép. Zurbarán: Aquinoi Szt. Tamás



11. kép. Raffaello: „Disputa”



12. kép. Tintoretto: A pásztorok imádása



13. kép. Greco: Orgaz gróf temetése



14. kép. Velazquez: Krisztus Mária és Márta házában



15. kép. Velazquez: Szövőnők



16. kép. Cézanne: „Nagy” fürdőzők

JEGYZETEK

1. *Lukács György*: Az esztétikum sajátossága. I. Bp., 1965. 665.
2. *Cézanne*: Correspondance. Paris, 1937.
3. A probléma részletes elemzését nyújtja *Pollock*: Pictural history of photographie. München, 1966.
4. *Krocsák Emil*: Térábrázolás. Bp., é. n.
5. *Leonardo*: Válogatott írásai Bp., 1952.
6. A kifejezést Thomas Mann vezette be az esztétikai irodalomba. Lásd *Mann, Th.*: Goethe und Tolstoi, Schiller und Dostojewsky c. tanulmányát.
7. A milánói Poldi Pezzoli Múzeumban bemutatásra kerültek a mester rajzai alapján a 20. században elkészített szerkezetek.
8. *Milanési*: Le opere di G. Vasari I—IX. Firenze, 1878—81.
9. *Hegel*: Esztétika. I. kötet, Bp. 1952.
10. *Hegel* i. m. III. kötet. Bp., 1956.
11. *Hauser, Arnold*: Der Manierismus. München, 1964.
12. Szinte iskolapéldaszerű Pozzo: Loyolai szent Ignác megdicsőülése c. freskója a római San Ignazio templom hajójának mennyezetén.
13. *Ortega y Gasset*: Elmélkedések a keretről, a Szerelem c. tanulmánykötetben. Bp. 1947.
14. *Wölflin*: Renaissance und Barock. München, 1888.
15. A kivágásról *Végyvári Lajos*: Fetis vagy génusz? Fotóművészet, 1968. I—IV. szám.
16. *Ströker, Elisabeth*: Philosophie der Kunst. Bonn, 1962.; továbbá *Francastel, Pierre*: Művészet és társadalom. Bp., 1972.
17. Alberti szerkesztési módszeréről lásd *Krocsák* i. m.
18. A probléma tanulmányozásához kiváló magyar nyelvű irodalom: *Boskovits M.*: A festői perspektíva kialakulása és szerepe a XV. századi itáliai művészetelméletben. Építés és Közlekedéstudományi Közlemények. Bp., 1963. 501—542. Átfogóbb jellegű perspektívatörténeti munka: *Boskovits M.*: A perspektívakutatás kérdése a művészettörténeti irodalomban. Művészettörténeti Értesítő, Bp., 1960. 177—191.
19. *Krocsák* i. m.; *Boskovits* i. m.
20. A tükör alattfiszigno, „Johannes de Eyck fuit hic”, 1434, London National Gallery.
21. A tükör, tükrözés szimbolikája Nicolas de Beauvais 13. századi filozófus munkássága óta általánossá vált a gótikában. Az ő nyomán szokás a gótikus katedrálisról, mint a „világ négyes tükréről” beszélni.
22. A tükör művészettörténeti jelentőségét részletesen elemzi *Németh Lajos* Derkovits Három nemzedéke című művéről írt tanulmányában. Acta Historiae Artium, 1960.
23. *Végyvári Lajos*: Manet. Bp., 1958.
24. „Image en image”, problémája egyre több művészettörténeti vizsgálat tárgya lesz.
25. 1440 körül, Parizs Louvre.
26. *Bergson*: Idő és szabadság. Bp., 1908.
27. *Dworak, Max*: Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. I. Wien, 1928.
28. Ezen a képen a perspektívikus ábrázolás nem lényegi elem, csak divatszzerű külsőség.
29. A Giorgione irodalomról és a művek értelmezéséről átfogó képet ad a Collezione Rizzoli Giorgione kötete. Milano, 1970.
30. *Guerry, Lilian*: Cézanne et l'expression de l'espace. Paris, 1950.
31. *Riegl, Alois*: Das niederlandische Gruppenportrait Wien, 1902.
32. *Dworak, Max*: Kunstgeschichte als geistesgeschichte. Wien, 1924.
33. A kettős perspektíváról lásd *Krocsák* i. m.
34. *Justi*: Velazquez und sein Jahrhundert. Bonn, 1888.
35. A kompozíció előképe a mennyei Jeruzsálemet ábrázoló 4. századi mozaik, a római Santa Pudenziana templomban, amelynek restaurálásában Raffaello is részt vett.
36. A kép előzményei Mantegna és Giovanni Bellini hasonló témájú alkotásai.
37. Ezt a művet minden valószínűség szerint Greco is láthatta és így Michelangelo Utolsó ítélete mellett az egyik előképe „Orgaz gróf temetése” c. főművének.
38. A kép Zurbarán egyéb alkotásaihoz képest szokatlanul bonyolult, lehetséges, hogy Greco hatására, erről azonban nincs adatunk.
39. A stanzák freskóorozatának egyik későbbi képe, a Stanza del incendio-ban.
40. *Németh Lajos* i. m.
41. Pl. a Flémalle-i oltár: a Madonna a gyermekkel c. képen —, Weyden megoldásai közül a Szent Lukács festi a madonnát (Münchenben és Leningrádban) a legszembevetőbb.

42. Párizs, Louvre; A kép Venus és Mars dicsőítése.
43. Legnagyobb részük a Windsori kódexben.
44. Az egyik példány a Louvre-ben, a másik a Londoni National Gallery-ben.
45. Nem sokkal Itáliából történt hazatérése után festette.
46. A másolatot a Budapesti Szépművészeti Múzeumban levő tanulmányfej hitelesíti.
47. A kép a Louvre ún. Camondo gyűjteményében van.
48. *Novotny, Fritz: Cézanne und die Ende der wissenschaftliche Perspektive.* Wien, 1928.
49. A montázs előzményeiről lásd a Fotóművészet montázs számát 1973. *Végyvári Lajos, Szépe György, Hankiss Elemér, Horányi Özséb* megnyilatkozásait.

WIDERSPRÜCHE DES PERSPEKTIVISCHEN RÄUMLICHEN SEHENS: ENTSTEHUNG DES DOPPELBILDES

(Auszug)

Die moderne Kunstwissenschaft eignet den in den verschiedenen Epochen der Malerei angewandten Raumbetrachtungen grosse Bedeutung zu. Bedeutende Forscher haben bewiesen, dass die Art und das System der Raumdarstellung sich den Epochen entsprechend verändern, weil der Raum ein Mittel des Weltbildes, bzw. des Dialogs des Künstlers mit der Wirklichkeit ist. Es kann festgestellt werden, dass die Wahl des Raumsystems sowie dessen Anwendung für ästhetische Zwecke für die Bildgestaltung grundlegend sind: Art und Charakter des Raumes sind bildschöpferische — in das Stilsystem einfügbare — Elemente, ebenso wie die anderen traditionellen stilbildenden Faktoren.

Die Art und Technik der zentralen Perspektive sowie die Möglichkeiten ihrer künstlerischen Anwendung haben die Künstler des Quattrocentos entwickelt. Vorausgegangenes und Folgen beweisen, dass der mit Zentralperspektive abgebildete Raum in der Malerei nicht die Endstation der Entwicklung darstellte, sondern er ist die Annäherungsmethode eines Zeitalters, in dem Kunst und Wissenschaft — ihre Ziele und Mittel betreffend — in noch nie erfahrenem Masse einander nahestanden.

Den bedeutenden Künstlern war es immer klar, dass die Raumdarstellung mit Zentralperspektive ein eigenartiges Mittel, jedoch keinesfalls ewig gültiges Ziel oder ewig gültige Formel der Bildgestaltung ist. Eben Massaccio, einer der ersten Darsteller der Zentralperspektive in der Malerei, hat bewiesen, dass dieses — entwicklungshistorisch die spätgotische Raumdarstellung übertreffende — Raummodell auch nicht sämtliche Probleme lösen kann. Auf seinem Fresko „Der Steuergroschen“ (Florenz, Brancacci-Kapelle) hatte er die Zentralperspektive den herkömmlichen, die räumliche Einheit auflösenden Momenten untergeordnet und so durch die Betonung der Labilität des Raumsystems das Geschehen in der Zeit verwirklicht. Die flämische Malerei, im Begriff die Zentralperspektive anzuwenden, hat auch die Nachteile und nicht nur die Vorteile dieses Systems gespürt. Jan van Eyck hat in seinen zwei Hauptwerken — beim Porträt des Ehepaares Arnolfini und bei dem Bildnis des Kanzlers Rolin — ein zweites Hilfs-Raumsystem angewendet: auf dem ersten Bild durch einen erhabenen Spiegel, auf dem zweiten durch den Ausblick in die Landschaft. Denselben Weg wählt Mantegna bei seinem Bild „Parnassus“, dessen Lehren andere Maler der

Renaissance und des Barocks übernahmen (siehe Rubens: Kampf der Amazonen). In diesem Problemkreis nimmt Giorgiones „Tempesta“ einen besonderen Platz ein, das mit einer montageähnlichen Lösung die Zeitebene in die Ausdrucksweise einbezieht. Auch der Manierismus und der Barock machten aus der doppelten Perspektive oft Gebrauch, indem sie die beiden Blickpunkte in einem Bild (in mehreren Ebenen) vereinigten. Die Schöpfungen Tintoretos, Grecos und Zurbaráns haben einen eigenartigen Stil geschaffen. Velasquez wurde sein Leben lang von der Idee getragen, mehrere Stimmungsbilder zu verknüpfen: Sein Bild „Las Hilanderas“ ist die Summe seiner diesbezüglichen Bestrebungen. Seine Tradition erneuert Cézanne auf seinem Bild „Die Badenden“. Die Kunst des XX. Jahrhunderts deutet dieses Problem auf eine neue Art: es entwickelt sich einerseits die Montagetechnik, andererseits jene Technik, die mit Hilfe auf Ebenen aufgeteilter prismatischer Konstruktionen mehrere Bilder zu einem Bild synthetisieren kann. Ein erhabenes Beispiel dafür sind die Werke von De-launay, besonders die Bildserie von Eiffel-Turm und das grosse Panneau „Ville de Paris“.

Lajos Végvári