

EGY ISMERETLEN LEONARDO

AN UNKNOWN WORK OF LEONARDO

Orosz István

DLA, Dr. habil, professor emeritus, grafikusművész, filmrendező
a Széchenyi Akadémia és a Magyar Művészeti Akadémia rendes tagja
utisz@t-online.hu

ÖSSZEFOGLALÁS

Jean-François Nicéron matematikus, festőművész, a Minimák rendjének szerzetese 1638-ban kiadott könyvében, a *La Perspective Curieuse*-ben, amely az anamorfózisokkal foglalkozó szakirodalom első jelentős darabja, van egy ábra, egy rézmetszet, Tab. 43-mal jelölve, amely egy harmonikaképet, úgynevezett *tabula scalatát* ábrázol. A konstrukción egy tükör segítségével I. Ferenc francia király ismerhető fel, amit a felirat is megerősít: *I. Ferenc, Isten kegyelméből Franciaország keresztény királya az Úr 1515. évében*. Minthogy a könyv összes többi ábráján Nicéron saját kortársait rajzolta meg, igencsak furcsa, hogy a több mint száz évvel korábbi uralkodó is belekerült a könyvbe. Úgy vélem, hogy Nicéron egy meglévő, I. Ferenc korából származó harmonikakép (volutaképp perspektivikus anamorfózis) reprodukcióját vette át. Az esszében azt szeretném bizonyítani, hogy az eredeti művet Ferenc király személyes kegyeltje, az optika és a perspektíva kutatója, a hasonló furmányos szerkezetek konstruktőre, Leonardo da Vinci készítette.

ABSTRACT

La Perspective Curieuse, the book published in 1638 by Jean-François Nicéron, a Minim friar, mathematician and painter is the first major piece of the literature on anamorphoses. There's a copper engraving in the book, marked with Tab. 43, which represents an accordion image, called *tabula scalata*. With the help of a mirror construction, Francis I of France can be recognized, which is confirmed by the inscription: *Francis I, by the grace of God, the Christian king of France in the year 1515 of the Lord*. As Nicéron depicted his own contemporaries in all other illustrations of the book, it is rather strange that the more than a hundred years older monarch was also included. I believe that Nicéron took over the reproduction of an existing accordion image (actually a perspective anamorphosis) from the time of Francis I. In the essay, I would like to prove that the original work was created by Leonardo da Vinci, the personal favourite of King Francis, a researcher of optics and perspective and a constructor of similar cunning structures.

Kulcsszavak: anamorfózis, perspektíva, *tabula scalata*, tükör, Leonardo da Vinci, Jean-François Nicéron, Albrecht Dürer, Hans Holbein, Giacomo Vignola, William Shakespeare

Keywords: anamorphosis, perspective, *tabula scalata*, mirror, Leonardo da Vinci, Jean-François Nicéron, Albrecht Dürer, Hans Holbein, Giacomo Vignola, William Shakespeare



1. ábra. Jean-François Nicéron *La perspective curieuse* című könyvének belső címlapja, Pierre Daret metszete, 1638

Pufók puttók, a barokk allegóriák gyakori szereplői, elmerülten vizsgálgatják a komoly geometriai eszközöket. Egyikük egy anamorfózis tükröhengerét nézi, ami arra való, hogy egy felismerhetetlenné torzított ábrát értelmessé változtasson. Két másik a perspektíva rajzolásának módozatait tanulmányozza, a negyedik pedig egy nagy, boltíves kőkapu alatt állva az ívben elhelyezett tükrökúpot vizsgálja. A kapu fölé szívesen odaképelem a platóni intelmet: Ne lépjen be senki, aki nem tudós a geometriának! Állítólag ez volt athéni akadémiajának bejárata fölé írva. A geometria fegyelme és melankóliája határozza meg a kép hangulatát – igaz, a pucér puttók gyermekded szeleburdisága által némileg feloldva. A puttók, a kapu és a mértani furcsaságok egy rézmetszet kellékei, a metszetet a francia vésnök, Pierre Daret készítette, és a *La perspective curieuse* című könyv nyitó oldalát díszíti. Jean François Niceronnak, az *Ordo Minimorum*, vagyis a szerényen csak Legkisebb Testvéreknek nevezett rend tudós szerzetesének könyvét 1638 és 1652 között háromszor is kiadták. A mű többi, kereken ötven ábráját a szerkesztgető kedvű rajzoló, a tudóskodó típusú képzőművészek hamar birtokba vették, és évszázadokon át kézikönyvként használták. Azokra a művészekre gondolok, akik, hogy Friedrich Nietzsche nevezetes felosztását használjam, az apollóni művészetek irányát követték, s akik a könyv precíz szerkesztőhálóira mint tevékenységük emblémájára is tekintettek. Be kell vallanom, hogy amikor sok évvel ezelőtt tükrös meg perspektivikus anamorfózisok rajzolására adtam a fejem, én is Niceron atya könyvéből próbáltam okosodni. (Az Egri Főegyházmegyei Könyvtárban megtalálható az 1652-es kiadás egyik szép példánya.) Alighanem lelkesített, hogy nemcsak tudós tanárt, de alkotó művészt is láttam Niceronban, és az is, hogy ha a perspektívaszerkesztés hagyományos módozatainak leírásában már nem is, az anamorfózisok tudós bemutatása terén tényleg az úttörők közt volt.

A kor, amelyet a művészettörténet barokknak nevez, a tudomány új eredményeit egyre határozottabban próbálta meg integrálni; a reneszánsz statikus szemlélete helyett Johannes Kepler és Isaac Newton munkássága révén egy tágabb, dinamikusabb világkép fogalmazódott meg, amelyhez a centrál perspektívát alkalmazó hagyományos festmények helyett új nézőpontok, torzító látószögek, konstruktív megközelítések illettek. Az elszaporodó perspektívakönyvekben egyre több olyan ábra volt, amelyre illett a „curieuse” kifejezés. A perspektíva szó mellé illesztve, a szópár alkalmas volt az anamorfózis fogalmának megjelenítésére, hiszen amikor Niceron művét először kiadták, illetve amikor az atya fiatalon meghalt (alig múlt harminchárom éves), az anamorfózis *terminus technicus* még nem volt használatban, négy évvel később, 1650-ben megjelent *Magia Universalis* című könyvében egy Gaspar Schott nevű német jezsuita alkalmazta először a kifejezést.

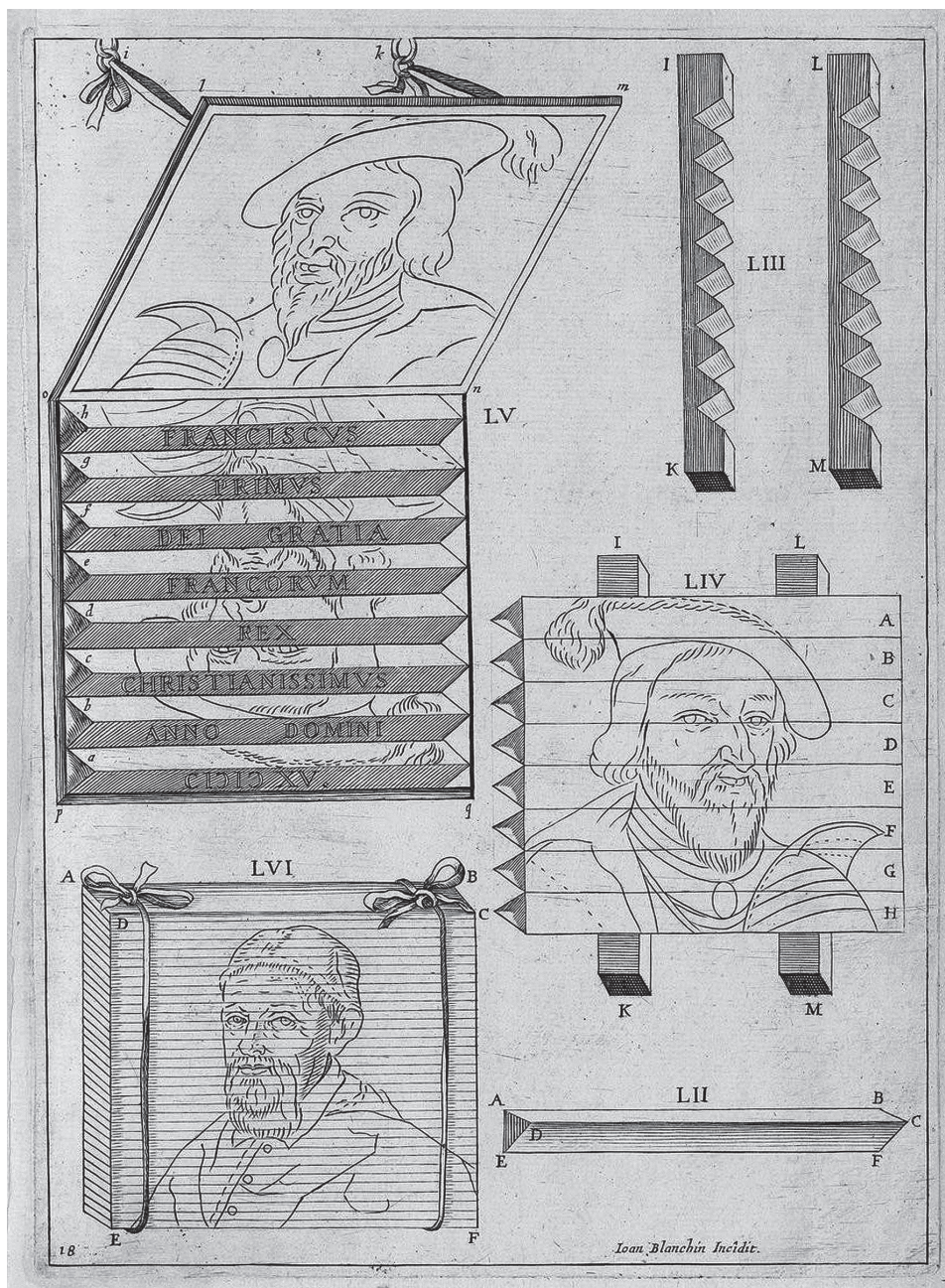
A rendje nevéhez illőn szerény Niceron alighanem inkább matematikusnak vagy teológusnak tartotta magát, semmint művésznek, ám műalkotásai, amelyek szorosan összefüggtek kutatási területével, mégis számottevők lehetnek. Sajnos

a főmű nem maradt meg, pedig a *Szent János Patmosz szigetén* című nagy perspektivikus anamorfikus freskót kétszer is megfestette, először a római *Trinita dei Monti* kolostorában, másodszor Párizsban, a *Palace Royale*-ban lévő minorita rendházban. Mindkettő megsemmisült az idők során, az első épp honfitársai, Napóleon katonái verték le 1798-as római piknikük során. Néhány kisebb munkája azonban megmaradt, Rómában a Palazzo Barberiniben, például négy tükörhengeres anamorfózisát is őrzik.

Nem tudjuk, hogy könyvének rézbe metszett ábráit is megfestette-e vajon, néhányat azonban valószínűleg igen. Leginkább azokról az anamorfikus portrékról hiszem, amelyeken korának uralkodóit, politikusait és ismert személyiségeit mutatta be. Megjelenik köztük az aktuális uralkodó, XIII. Lajos francia király, a hivatalban lévő pápa, VIII. Orbán, de fölismerhető Lajos anyja és felesége – Medici Mária és Habsburg Anna –, továbbá Richelieu bíboros és Jules Mazarin, az olaszból franciává lett műgyűjtő főminiszter. Egy portré azonban kilóg a sorból. Az a portré, ami miatt belefogtam ebbe a dolgozatba.

A terjedelmes, és címében is hosszadalmas könyvben: *La perspective curieuse, ou Magie artificielle des effets merveilleux* (A különleges perspektíva, avagy a csodálatos hatások mágikus művészete), a vége felé, Tab. 43-mal jelölve van egy magyarázó mellékrajzokkal kísért metszet, amely egy úgynevezett „lépcsős képet” mutat. Néhány évvel később, 1646-ban, a német jezsuita, Athanasius Kircher már nevet is fog adni a konstrukciónak, *tabula scalatának* hívja majd. Niceronnak azonban még nincs rá szava, csak egy meglehetősen bonyolult körülírással képes megnevezni: „Egy figura vagy egy kép megjelenítése egy dobozban, úgy, hogy csak egy lapos tükör segítségével lehessen meglátni, illetve ha a dobozt közvetlenül nézik, akkor egy másik ábra jelenjék meg benne.” Szemből nézvést vízszintesen egymás fölé ragasztott háromszög alapú hasábkok látszanak, a harmonikaszzerű összkép onnan nézvést értelmezhetetlen, más szögből azonban, pontosabban a prizmák fölött elhelyezett és megfelelő szögben megdöntött tükör segítségével már megjelenik az ábrázolat, ami I. Ferenc francia király portréja, illetve egy felirat, amely tudatja, hogy tényleg őfelsége látszik a tükörben. FRANCISCUS PRIMUS DEI GRATIA FRANCORUM REX CHRISTIANISSIMUS ANNO DOMINI MDXV, vagyis I. Ferenc, Isten kegyelméből Franciaország keresztény királya az Úr 1515. évében.

Az évszám tehát 1515. Csakhogy a könyv, amelybe a metszetet nyomtatták, 123 évvel későbbi. Az időeltérésen persze nem kellene meglepődni, az azonban, amit az imént írtam, hogy tudniillik a többi ábrán kizárólag kortárs személyiségek jelennek meg, igencsak elgondolkoztató. Ráadásul, akiket nem tudtam azonosítani, azokról is könnyű megállapítani, hogy Niceronnak a 17. század első felében élt kortársai, öltözetük, hajviseletük ugyanis minden kétséget kizár. Joggal tehető föl tehát a kérdés, vajon mit keresett I. Ferenc a Niceron-könyvben, az ott megjelenő 17. századi notabilitások közt? A válasz kézenfekvő, egyelőre bizonyítás nélkül írom le. Egy



2. ábra. A „lépcsős kép”, I. Ferenc francia király portréja 1515-ös dátummal Jean-François Niceron *La perspective curieuse* című könyvében

meglévő, sőt talán közismert I. Ferenc korabeli anamorfózis reprodukcióját vette át az atya; egy 123 évvel korábbi munkát. Aki ismeri a műfajt, és követi a korszak művészeinek érdeklődési körét, az megkockáztathat egy kérdésbe rejtett következtetést is. Vajon ki más szerkeszthetett 1515-ben anamorfózt az ifjú Ferenc képével, ha nem a király személyes pártfogoltja, az optika és a perspektíva legjelesebb kutatója, az elmés szerkezetek konstruktőre, Leonardo da Vinci? Ha valóban így történt, megoldódna végre a talány, vajon nem próbálta-e meg a narcisztikus uralkodó rávenni a kastélyában élő idős művészt – akit a romantika életrajzírói már-már lelki társává, sőt atyai barátjává léptettek elő –, hogy megörökítesse magát vele; és a festészetbe beleunt, hatvanhárom éves Leonardóhoz is sokkal jobban illett volna egy játékos varázskép konstruálása, semmint egy hagyományos táblakép. Úgy képzelem, az 1600-as évek elején talán még megvolt Leonardo anamorfikus tabula scalatája, Niceron atya még láthatta, kipróbálhatta működés közben – és egyszerűen lemásolta. Hogy a nagy művész iránti tiszteletét akarta-e kifejezni a másolattal, vagy szimpla plágiumot követett el, most ne firtassuk. A szerzői jogok fogalmát nem nagyon ismerték akkoriban, vagy ha mégis, másként vélekedtek róla, mint manapság. (Vajon összefüggésbe hozható-e a szerzői jogokkal, hogy a Ferencet ábrázoló lépcsős anamorfózis a könyv 1646-os, második kiadásából kimaradt, a harmadik, 1652-es kiadásában pedig a Tab. 43 felirat nélkül jelent meg?)

Ahhoz, hogy elfogadjuk, a Tab. 43-mal jelölt ábrának tényleg köze lehet Leonardóhoz, meg kell ismerkedni néhány ténnyel. Lássuk először a metszeten megjelenő dátumot, 1515. Az ifjú Ferenc 1515. december elején Bolognában ismerte meg Leonardót, aki a király és X. Leo pápa közt folyó tárgyalás „látványtervezője” volt, s az eseményre, kifejezetten Ferencnek készült szcenikai meglepetéssel, egy Bourbon-liliomokat szóró, lépegető oroszlángéppel is készült. Arról ugyan nincs adat, ott helyben megbízta-e valamivel a művészt az elbűvölt uralkodó, abból azonban, hogy három hónappal később, 1516. március 14-én római követén keresztül már díszes királyi meghívó levelet küldött neki, sejthető, hogy igen. Hogy ez a megbízás már a tabula scalata volt, ahhoz két dolgot kellene igazolni, azt, hogy Leonardót tényleg foglalkoztatták az anamorfózisok és a tükrök, és azt, hogy I. Ferenc is vevő volt az ilyesmikre.

A Leonardo kéziratlapjaiból összeállított *Codex Atlanticus*ban van két különös vázlat, két furcsa, elnyújtott szépiarajz. Első pillantásra értelmezhetetlen formák, ha azonban nem a szokásos módon, szemből, hanem a lap jobb széle felől és meglehetősen lapos rálátási szög alól vizsgáljuk őket, egy csecsemőfejet, illetve egy szemet fedezhetünk föl. A művészettörténészek ezt a két ábrát, Leonardo 1490 táján rajzolt *Szemét és Csecsemőfejét* szokták emlegetni a legelső anamorf ábrázolások gyanánt. A *Codex Atlanticus*t Milánóban, a *Biblioteca Ambrosiana* gyűjteményében őrzik, s alighanem ott, Milánóban készültek maguk a rajzok is.

Noha Leonardónak nem maradt fenn tükrös anamorfózisa, de a vázlatkönyvek több ezer rajza közt már minden anamorfózis kellék feltűnik, sőt a *camera*

obscura, illetve a teleszkóp kitalálása révén az optika bonyolultabb területeire is eljutott, gyanítható tehát, hogy konstruált anamorfikus képeket is. Valószínűleg a tükrös, azaz a katoptrikus anamorfózisokhoz való speciális tükörtárgyak készítéséhez volt rá szüksége, hogy 1513-ban Rómába költözve egy tükörkészítő mestert és egy kovácsot alkalmazzon. Giovanni Tedesco és Giuliano Tedesco volt a nevük, ami egyszerűen annyit jelent, hogy németek voltak: Hans és Georg. Giorgio Vasari is megemlíti életrajzában, hogy „sok más bolondság mellett a tükrök kezdték érdekelni”. Amit Vasari csupán pótcselkvésnek tartott, és csak játékos hóbortként emlegetett, alighanem egy új és izgalmas iránya volt a pályának, legalábbis erre következtethetünk abból, hogy az amúgy is zárkózott férfi egyszerre rejtegetni kezdte a feljegyzéseit a németek elől, sőt talán fel is hagyott a jegyzetek és vázlatok készítésével, mert meg volt győződve róla, hogy a segédek – Giovanni-Hans és Giuliano-Georg – valójában kémek, akik el akarják lopni az ötleteit. Hat piszkozata is megmaradt annak a panaszevlélnek, amelyet patrónusának, Giuliano Medicinek írt, s amelyben a németeket vádolja. Nem tudni, mennyire volt indokolt Leonardo aggodalma, talán csak üldözési mániája erősödött föl, az azonban tény, hogy az anamorfózisok valódi hazája Németország lett, ott készültek az első perspektivikus és tükrös anamorfózisok, onnan vette útját Anglia felé Hans Holbein, a leghíresebb anamorfikus festmény, a Követek alkotója, és odaváló volt az első olyan művész is, Erhard Schön, aki már szinte egész életművet épített föl anamorfikus képekből. A hat levélpiszkozatból oly erős németfóbia sugárzott, hogy érdemes időzni még a dolognál. Ha volt német, akire Leonardo tényleg féltékeny lehetett, az nem volt más, mint Albrecht Dürer. Bár személyesen talán sosem találkoztak, tudtak egymásról, sőt figyeltek egymásra. Egy levélben (Willibald Pirckheimernek, 1506. október 13-án) azt írja Dürer, hogy Velencéből Bolognába lovagol, ahol találkozni fog valakivel, aki megtanítja a perspektíva titkos tudományára. Ha eleresztenénk a fantáziánkat, akár Leonardóra is gyanakodhatnánk, miért ne, ám a történészek lehútenek: az a valaki mégis inkább a matematikus Fra Luca Pacioli ferences szerzetes lehetett, *nota bene* Leonardo közvetlen munkatársa és barátja, akinek Firenzéből kellett Bolognába utaznia a randevúra. A nehezebb kérdés, mit érthetett Dürer a perspektíva „titkos” tudományán, mire utalt a „heimlich” szó, amelyet használt? A perspektíva hétköznapi jelentésére, arra, amit távlatban értelemben szoktunk használni, aligha gondolhatott, hiszen azt jól ismerte, és előszeretettel használta már jó ideje. A perspektíva kifejezésnek azonban sokkal tágabb értelme volt akkoriban, olyannyira tág, hogy az anamorfikus ábrázolás fortélyait is a perspektíva szóval illeték, legfőljebb hozzátették olykor, hogy „titkos” az a bizonyos perspektíva. Mert mi más lenne, ha nem titkos az eljárás, amelynek során a művész felismerhetetlenné torzít egy képet, majd egy ravasz fortéllyal, amelyet csak a kiválasztottnak hoz tudomására, újra láthatóvá teszi. Valószínű tehát, hogy Paciolitól az anamorfózisok szerkesztéséről akart tájékozódni Dürer. Olyan dolgokról, amelyekkel a nála húsz évvel idősebb Leonardo is foglalkozott.

Az imént említett *Követekre*, Hans Holbein képére sem kellett sokat várni, 1533-ban Londonban készült. Két férfi látszik a képen, a lábuknál egy fura, bagettszerű elnyújtott forma, ami jó szögből nézvést halálfejjé változik. Azt feltételezem, hogy ehhez is van köze Leonardónak, talán nem is kevés. A Holbein képén megjelenő férfiak I. Ferenc király Londonba, VIII. Henrikhez küldött követei voltak. A jobb oldali, Georges de Selve, Jean de Selve-nek, a franciák által elfoglalt Milánó alkormányzójának fia volt, vagyis közelről láthatta Leonardo liliomszóró oroszlánját Bolognában, ahol apja is tagja volt a király kíséretének, de ha nem vitte magával a fiút, bizonyára akkor is mesélt róla. A másik, a bal oldali férfi, Jean de Dinteville, ő rendelte meg a festményt, ő fizette Holbeint, és ő volt az a titokzatos férfi, akit Benvenuto Cellini a memoárjában emleget. „1542-ben I. Ferenc király udvarában egy elszegényedett nemestől olyan Leonardo-kéziratmásolatokat vásároltam – írta –, amelyekben különös perspektívanulmányok szerepeltek.” Nem nehéz kikövetkeztetni, hogy ha 1542-ig a „povero gentiluomo”, azaz Jean de Dinteville birtokában voltak Leonardo különleges perspektívákról (vagyis anamorfózisokról) szóló kéziratai, akkor Hans Holbein is látta azokat, sőt alighanem azok alapján dolgozott, arról ugyanis, hogy a témát maga is kutatta volna, nincs adat, s a *Követeken* kívül nem is maradt fenn anamorfikus munkája, de még csak vázlata sem.

De hadd kanyarodjak vissza Ferenc királyhoz, aki igazi reneszánsz uralkodóhoz méltó képeket akart magáról. Neves művészek – Jean Clouet, Joos van Cleve és persze Tiziano – mellett, de inkább előtt Leonardo-festményre vágyott. Vagy Leonardo-alkotásra, mert a festő nem akart festeni. Olyan nagyon talán sosem akart. Mindössze négy képe van, amit egyértelműen neki tulajdonítanak, a *Háromkirályok imádása*, a *Szent Jeromos*, az *Utolsó vacsora* és a *Mona Lisa*, a többi mind bizonytalan. A művészettörténészek zöme, nehogy elhamarkodottan ítélezzék, a művek mellé odailleszti a feltételezhető, a sejtető, a gyanítható, a lehetséges, és a valószínűsíthető szavakat. Leonardo da Vinci inkább mérnök volt, konstruktőr, feltaláló – és a Nicéron könyvben talált anamorfikus lépcsőkép is inkább mérnöki feladat volt, mintsem festői.

Természetesen a király anamorfózisok iránti vonzalmának is megkíséreltem utánajárni. Az első adat még Leonardóval kapcsolatos. A tanítvány-élettárs-örökös Francesco Melzi ír egy lovakat ábrázoló, az idők során elveszett képéről, ami csak úgy vált láthatóvá, ha oldalvást fordítva, ferdeszög alól vették szemügyre: „Ezt a lovas képet Valois Ferencnek, Franciaország királyának csinálta.” Van Párizsban, a Galerie Jean-Marie Le Fell birtokában egy hasonló technikával készített portré is a királyról, a katalógus szerint 16. századi francia festő képe. I. Ferenc anamorfózisok iránti érdeklődésére utal egy korabeli diplomáciai levél is. Gaspere Spinelli, a velencei követ titkára szerint 1526-ban Ferenc olyan aranyfedelű képecskével ajándékozta meg VIII. Henriket, amelynek nyitható szárnyai-ban, ha egyik oldalról nézték, a király látszott, ha a másik irányból, akkor két egymásba font F betű: François – France. Ahogy elképzelem, ez már egy valódi

tabula scalata lehetett, olyasmi, aminek prototípusát valószínűleg Leonardo találta ki, és amelyet Niceron könyvében láthatunk. Azt már csak érdekességgént jegyzem meg, hogy ott volt Ferenc király azon az 1533-ban készült Vexierbilden, azaz találósképen is, amit a nürnbergi Erhard Schön készített. Mivel olcsó, fadúcról nyomtatott metszet volt, német, de talán francia piacokon is meg lehetett vásárolni. Akár politikai plakátnak is hívható az elnyújtott trapézformákból álló kép, amelyen, ha megfelelő szögből nézték, a korszak nagy uralkodói jelentek meg: V. Károly, I. Ferdinánd, VII. Kelemen pápa és I. Ferenc.

Ugy képzelem tehát – hogy a Niceron-könyv metszetének forrásához visszatérjünk –, hogy 1515 decemberében Bolognában I. Ferenc megbízta Leonardót egy királyi portré elkészítésével. A festői életmű legfőljebb felületes ismeretében, inkább csak a liliomszóró oroszlánt látva adhatta ki a komissiót, amiből logikusan következett, hogy nem ragaszkodik hagyományos táblaképhez. Leonardo visszautazott Rómába, és megcsinálta a harmonikaképet – talán a két mihaszna német bevonásával –, amit aztán többen is láttak, mielőtt a római követ elvitte volna Amboise-ba. Titokban látták vagy nyilvánosan – a mester féltékenysége vagy büszkesége volt-e erősebb –, nem tudni. A tükör-lépcső konstrukció egyébként egy Bolognában, 1583-ban kiadott tankönyvben is megjelent, a Giacomo Barozzi da Vignola által összeállított *Le due regole della prospettiva pratica* című albumban, igaz, Vignolánál nem Ferenc király látszik a tükrökben, hanem III. Gyula, amiből arra lehet következtetni, hogy nem 1583-as az illusztráció, hanem legalább harminc évvel korábbi, Gyula ugyanis 1550-től 1555-ig pápáskodott.

Niceron és Vignola ábrája a lerajzolt férfiak (Ferenc király és Gyula pápa) és a technikák (rézmetszet és fametszet) különbözősége ellenére meglepően hasonlít egymásra. Ha elfogadjuk a hipotézist, hogy a Ferenc királyt ábrázoló „létraképet” Leonardo készítette, azt ugyan nem jelenti, hogy korábban nem készülhetett hasonló munka, de amíg a művészettörténet nem áll elő 1515-nél korábbi tabula scallatával, javasolom, tekintsük őt a „primitívnek”. Leonardót követően azonban gyors ütemben vált ismertté a technika, amit talán a hiú francia király sem bánt. A „harmonikaképeknek” azonban a már emlegetett Vignolánál, sőt megkockázatom, még Gyula pápánál is nevezetesebb közvetítője támadt.

„For sorrow’s eye, glazed with blinding tears,
Divides one thing entire to many objects;
Like perspectives, which rightly gaz’d upon,
Show nothing but confusion, ez’d awry,
Distinguish form...”¹

¹ „A szomorú szem könnyek tükre révén / Sok részre osztja azt, ami csak egy. / A kép a ferde szögből csupa káosz, / Máshonnan nézve formás...” (William Shakespeare: *II. Richárd király tragédiája*. Második felvonás, 2. szín, fordította Spiró György)

Shakespeare drámájában, a *II. Richárd*-ban a királynő képzelgő aggodalmának leírásához használja az egyik szereplő – Bushy – a perspektíva szót, sőt többes számban, a perspektívákat. Említettem már, hogy hiányoztak a szakszavak, hogy az anamorfózis kifejezés 1640-ben fog csak megjelenni, a tabula scalata pedig csak 1646-ban. Shakespeare korában a többi új keletű, teret nyitogató festészeti eljárással együtt egyszerűen „perspektíváknak” nevezték őket. Az idézetben az úgynevezett optikai vagy más néven perspektivikus anamorfózisra kell gondolnunk; az ilyen képeknél szemből, ahogy általában a képeket nézegetni szoktuk, értelmetlen ábrát látunk csak, és csupán a megfelelő látószöget megkeresve válik értelmessé a kép. A második sor alapján, amely szerint a ferdén nézendő kép részekre van tördelve, maga a lépcsős kép, a tabula scalata juthat eszünkbe, amely ismert lehetett Shakespeare idejében, annak kellett lennie, ha színpadra vitte, gondolván, a Globe Színház közönsége érteni fogja, miről beszél. Egy modern fordításban a már túl általánosnak ható perspektíva szó helyett az anamorfózist ajánlom, de akár a lépcsős képpel is meg lehetne próbálkozni:

*A könnyben ázó bús szem az egészt
részekre törten tükrözi, ahogy
anamorf ábra szemből nézve csak
zavaros kép, de ferdén s messziről
értelme lesz...*

Hogy az eredeti Leonardo-mű, a Ferenc királyt ábrázoló harmonikakép mennyiben volt más, mint a Niceron könyvében közölt grafikai átirat, arra legfőljebb a festő munkásságának ismeretében s úgy is csak kétes eredménnyel lehet következtetni. De ki ne próbálna meg elképzelni és rekonstruálni egy „eredeti Leonardót”? Megpróbáltam én is.

Leonardo da Vinci tehát anamorfikus portrét konstruált I. Ferenc király arcképéből. Természetesen csak hipotézisről van szó, azt azonban tényként fogadhatjuk el, hogy Niceront nemcsak matematikusként foglalkoztatták a könyvében felvetett témák, hanem minden oldalról vizsgálta azokat. Az optika és a geometria problémáit filozófiai síkra emelő Descartes-tal és praktikus szintre transzportáló Athanasius Kircherrel személyes kapcsolatban állt, de jól ismerte a témával foglalkozó régi és kortárs alkotók zömét is. Könyve előszavában Léon Baptiste Albertire és Dürerre hivatkozik, Vignolára és Wenzel Jamnitzerre (Jamitserus) és a perspektivista elődök szelleme, Piero della Francescáé és Leonardo da Vincié hatja át a könyvet.

A perspektívák „curieuse” fajtáinak összegyűjtésével Niceron atya nemcsak egy, a művészetek és a tudományok határán létező világ rendszerezésére vállalkozott, hanem egyúttal a művészetek új, hitem szerint radikálisan új irányvonalára tett ajánlást, amelyben az addigi passzív nézői szemléletet fölváltja egy aktív részvétel. Az anamorfózist néző néző nemcsak a művet fejezi be, hanem – hogy a Niceron



4. ábra. Orosz István: *A Niceron-ábra nyomán elképzelt „eredeti Leonardo”*, 1995–2019

munkáival sokat foglalkozó Marcel Duchamp elhíresült mondását citáljam – önmagát is „csinálja”, saját nézői mivoltát is identifikálja. Ahogyan megleli a helyes nézőpontot, ahogy felismeri az értelmessé visszatörzült képet, egyúttal saját téri koordinátáit is definiálja. A „kurióz perspektívák” szemléltetője már nem a recehártyán megjelenő látványra, inkább a mű és önmaga közötti összefüggésekre figyel. Arra kell koncentrálnia, hogy a műalkotás által teremtett, vagy pontosabban a műből szétágazó látósugarak által kijelölt térben hol helyezkedik el, és mozgatai a kép jelentésének miféle módosulásához vezetnek. Miközben ezt teszi a fizikai térben, önkéntelenül is megfigyeli saját magán a befogadás, ha tetszik, a „műélvezet” lelki mechanizmusát az anamorfózis gerjesztette spirituális térben is. A művészi gyakorlat filozófiai aspektussal gazdagodik. Önállóbbnak, de kiszolgáltatottabbnak is érezheti magát az, aki kapcsolatba kerül Niceronnak és társainak virtuális perspektíváival. Egyfelől, érzi a kép megteremtésének csodáját, de azt is, hogy magára marad ezzel a valóságban nem is létező, csak az ő tudatában megjelenő illúzióval. Ez az egzisztencialista filozófiáktól is megerősítést nyerő attitűd okozta, hogy a 20. század képzőművészei közül egyre többen kezdtek újra anamorfikus kísérletekbe, és próbálták feléleszteni a hol technikának, hol műfajnak, hol meg szemléletnek aposztrofált „curieuse perspektívát”. A már emlegetett Marcel Duchamp-tól Salvador Dalíig, Jan Dibbetstől William Kentridge-ig, Patrick Hughes-tól Felice Variniig sok, nagyon különböző stílusú alkotót sorolhatnánk.



5. ábra. Jean-François Nicéron. Michel Lasne metszete
a *La Perspective Curieuse* című könyvben, 1642

Michel Lasne 1642-es portrémetszetén merengve hajlamosak vagyunk rá, hogy a száraz matematikai problémákon töprengő, sovány testalkatú, szegényes daróccsuhában járó, puritán életű, vegetáriánus szerzetest valami sötét alaknak

képzeli. Pedig Nicéron biztosan nem volt az. Nyelvi játékok kitalálásával szórakoztatta barátait, s könyve utolsó előtti ábrájához fogalmazott szellemes anagrammája saját magán is mosolygó kedves, bohém fiatalembert sejtet. Egyházi körökben használt latin nevének betűit, azokat, amelyek a *La Perspective Curieuse* latin változatán, a *Thaumaturgus Opticus* címlapján voltak olvashatók: FRATER IOANNES FRANCISCUS NICERONUS, „összekeverte”: RARUS FERIENS TURCAS, ANNON CONFICIES? Vagyis: Mit raktál te össze ezekből a szétszórt törökökből? A különös mondatot akkor érthetjük meg, ha a könyv egyik ábráját, a 24. táblán található LXIX. számú rajzot is elővesszük. Tizenkét török basa turbános feje látszik a képen. Ha a rafináltan megszerkesztett rajzot egy speciális tükröprizmát tartalmazó csövön át nézzük, olyanon, amelyet a könyv előző lapja mutat meg, illetve amelyet az ábra alapján James Hunt, a könyv angol fordítója és magyarázója a valóságban is elkészített, XIII. Lajos francia király arcását pillanthatjuk meg.

A késői követő persze nem tudja megállni, hogy ne kíséreljen meg maga is tovább játszani FRATER IOANNES FRANCISCUS NICERONUS anagrammájával. Nem is túl nehéz odaképzelnie magát a címlap rézmetszet különös terébe, ahol ő is, mint a kíváncsi puttók társa, álmélkodhat a szép ív alatt: CURIOUS INFANT CARES ON FINENESS ARC.

A következő mondatot pedig azok okulására ötlöttem ki, akik a Leonardós harmonikakép kapcsán esetleg plágiumot emlegetnének: ÉS NINCS FÉRC TANÁR ÚRON, SE CSÚF IRÓNIA.

IRODALOM

- Arasse D. (2016): *Leonardo*. (ford. Marsó P., Nemes K.) Budapest: Typotex Kiadó
- Baltrušaitis, J. (1984): *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus*. Paris: Flammarion
- Cellini, B. (1968): *Benvenuto Cellini mester élete, amiképpen ő maga megírta Firenzében*. (ford. Füsi J.) Budapest: Corvina Kiadó
- D’Orange Mastai, M. L. (1975): *Illusion in Art*. New York: Abaris Books
- Foister, S. – Roy, A. – Wyld, M. (1997): *Holbein’s ‘Ambassadors’: Making and Meaning*. London: National Gallery Publications
- Kemp, M. (1990): *The Science of Art: Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*. New Haven, CT: Yale University Press
- Kircher, A. (1646): *Ars Magna lucis et umbrae in decem Libros digesta*. Rome, https://books.google.hu/books?id=hUvNnJteew4C&printsec=frontcover&source=gbs_atb&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false
- Leemann, F. (1975): *Anamorphosen*. Köln: DuMont Buchverlag
- Nicéron, J.-F. (1638): *La perspective curieuse, ou, Magie artificielle des effets merveilleux*. Paris: Pierre Billaine, <https://echo.mpiwg-berlin.mpg.de/ECHODocuView?url=/permanent/library/Z6XXGV26/pageimg&pn=3&mode=imagepath>

- Niceron, J.-F. (2019): *Curious Perspective. With a Mathematical and Historical Commentary by James L. Hunt, John Sharp, and Dominique Raynaud*. ACMRS Press, https://www.academia.edu/41055347/Nicerons_Curious_Perspective_ToC_2019_
- Orosz I. (2011): *A követ és a fáraó*. Budapest: Typotex Kiadó
- Schott, G. (1650): *Magia universalis naturae et artis*. Würzburg, <https://echo.mpiwg-berlin.mpg.de/ECHODocuView?url=/mpiwg/online/permanent/library/H6XDY7CA/pageimg&pn=1&mode=imagepath>, <https://bit.ly/3vo6lYX>
- Shickman, A. (1977): „Turning Pictures” in Shakespeare’s England. *The Art Bulletin*, [University of N. Iowa, Cedar Falls IA] LIX/March 1. DOI: 10.1080/00043079.1977.10787371
- Vasari, G. (1973): *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete*. (ford. Zsámboki Z.) Budapest: Magyar Helikon–Európa Kiadó