

Orosz István

## „...NOTHING BUT CONFUSION”<sup>1</sup>

Elismerem, hogy a cím némi magyarázatra szorul, akár zavarosnak is nevezhető, és a magyar fordítás („...csak zűrzavar, semmi más”) sem igazán segít a dolgozat témájának megsejtésében. Az idézett szavak Shakespeare II. RICHÁRD című drámájából valók:

*„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, ey’d awry,  
Distinguish form...”*

Perspektíva, sőt többes számban: perspektívák – írja Shakespeare. Akkoriban a többi új keletű, teret nyitogató festészeti eljárással együtt egyszerűen „perspektíváknak” nevezték az anamorfózisokat, vagyis azokat a képeket, amelyeket szokatlan módon kell szemügyre venni, mert különben értelmetlen, torz formációt mutatnak csupán. Az anamorfózis legjellemzőbb válfajai az úgynevezett optikai vagy más néven perspektivikus anamorfózisok, amelyeknél csak a megfelelő látószöveget kell megtalálni, a tükrös vagy katoptrikus anamorfózisok, amelyeknél általában egy tükörhenger, esetleg tükörgömb fed fel a kép titkát, és a dioptrikus anamorfózisok, amelyeknél egy speciális, sokszögűre csiszolt lencse vagy tükörtárgy hozza össze az elrejtett képet sok összefüggéstelennek tűnő részletből. Az anamorfózis kifejezést Shakespeare idejében még nem alkalmazták ezekre a jelenségekre; fél évszázaddal később, 1650-ben megjelent MAGIA UNIVERSALIS című könyvében egy Gaspar Schott nevű német jezsuita használta először a kifejezést.<sup>2</sup> A mai fordításban már félrevezető lenne a túl általános perspektíva szó, ezért az anamorf ábra kifejezést használtam.

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

Shakespeare 1595 körül írta a darabot, és azt föltételezte, hogy a Globe Színház közönsége könnyebben megért majd egy bonyolult lelki jelenséget, az adott esetben a királyné képzelgő aggodalmát, ha hasonlatként az akkor már nyilván közismert „perspektívát”, vagyis az optikai anamorfózist hívja segítségül.

Egyébként a szemszöggel, a nézőponttal kapcsolatos kérdések s az optikai és a perspektivikus hatások sokszor és sokféle módon bukkannak fel Shakespeare drámáiban. Idézzük föl például a TROILUS ÉS CRESSIDÁ-ból a lelepleződési nagyjelenetet.<sup>3</sup> A voyeur-konstrukció szcenikai megvalósítása is bravúros feladat lehetett: Cressida és Diomedes együttlétét nézi Troilus, Troilust Ulysses, Ulysses Thersites, őt pedig, illetve a mind-egyik szereplőt tartalmazó komplikált perspektívahálózatot figyeli a nézőtér – a né-

zők, akik ugyebár egymást is figyelik, s aligha szakadunk messze a shakespeare-i szándéktól, ha úgy folytatjuk a sort, hogy persze a nézők – mi mindenkori nézők is – tárgyai vagyunk valami nehezen ábrázolható, de könnyen megsejthető Big Brother-i megfigyelési szisztémának.

Vajon honnan ismerte Shakespeare az anamorfózist, és vajon miért hitte, hogy a londoni közönség is ismeri azt? 1533-ban, Londonban festette ifj. Hans Holbein KÖVETEK című képét, amelyet máig a leghíresebb anamorfózist használó festményként tartunk számon. A kép két életnagyságú férfit ábrázol,<sup>4</sup> illetve egy elnyújtott, amorf formát, amely látszólag értelmetlenül uralja a kép alsó negyedét. A különös részlet akkor válik értelmessé, ha nem a szokásos módon nézzük a képet, hanem lapos szög alól, vagyis ahogyan Shakespeare ajánlja: „*ferdén s messziről*”. Ekkor egy emberi koponya képét látjuk meg, amely szintén természetes méretben, azaz éppen „életnagyságban” tündököl. Bár a képet még ugyanabban az évben hazavitte a megrendelő, Jean de Dinteville egy vidéki francia városkában, Polisyben lévő kastélyába, mégis híressé vált a kép és a megoldás is, amit a német festő használt. Valószínűleg maga Holbein érdeke is az volt, hogy sokan megismerjék a művet, mert angliai áttelepülése óta ez volt a legfontosabb képe, amelyet talán referenciamunkának is szánt az oly hön áhított udvari festővé válás útján. A Holbein-utánzók terjesztették el a „*ferdén nézendő kép*” módszerét Angliaszerte, maga Holbein azonban már nem festett több anamorfózist.<sup>5</sup> Ha az anamorfózis útját akarjuk követni Holbeintől Shakespeare-ig, az első állomás egy William Scrots nevű, Angliába települt flamand festő, aki Holbein halála után három évvel lett VIII. Henrik udvari festője. Henrik fiáról, VI. Edwardról festett portréja, amely most a National Gallery portrégalériájában függ, nemcsak az anamorfikus torzítás használatában utal Holbeinre, hanem a királyfi arcképét is egy Holbein-portré nyomán fogalmazta meg.<sup>6</sup> A következő festőt már I. Erzsébet nevezte ki udvari miniátorává, ő Nicholas Hilliard (1537–1619), akinek bár anamorfózisa nem maradt fenn, egy korabeli leltárkönyvi leírásból mégis sejthető, hogy foglalkozott ilyesmivel: „*A table on the conyng perspective of death and a woman, done by Hilliarde*” („*Hilliard fortélyos perspektívájú táblaképe a halálról és egy nőről*”). A szövegből nem világos, hogy a perspektivikus torzítás mindkét szereplőre vonatkozott-e vagy csak a halálra; ha az utóbbi megoldást választjuk, akkor gyanítható, hogy a halál fortélyos perspektívával ábrázolt képe nem volt egyéb, mint a Holbein-féle koponyatorzítás átvétele.<sup>7</sup> Nos, ez az anamorfózissal hírbe hozott érzékeny miniátor, Hilliard már kapcsolatban állt, talán barátságban is volt Shakespeare-rel, sőt egyik legszebb festményéről azt gyanítják, hogy magát az ifjú drámaköltőt ábrázolja.<sup>8</sup> Valószínű, hogy a drámaköltő Hilliard révén ismerkedett meg az anamorfikus ábrázolással.

Az elveszett Hilliard-anamorfózis kapcsán úgy véltük, hogy csak az egyik figura, a halált jelképező koponya volt torzított, a másik szabályos, frontális nézetű alak maradt. Elképzelhető azonban olyan változat is, amely egy nőt ábrázol, ha az egyik irányból nézzük, és egy koponyát látunk, ha a másik oldalról vesszük azt szemügyre. Technikailag ez úgy oldható meg, hogy a két hagyományosan megfestett képet függőleges csíkokra szeljük, majd egy harmonikaszerű alaplapon fölváltva rögzítjük ezeket a csíkokat, úgy, hogy az egyik irányból csak az egyik, a másik irányból pedig csak a másik ábrázolat jelenjék meg.<sup>9</sup> Van is egy ilyen kép Edinborough-ban Stuart Máriáról, aki halálfejjé változik, akár egy lassú filmbéli áttűnése, ha elhaladunk a kép előtt.<sup>10</sup> *Tabula scalata*, így nevezi a művészettörténet ezeket a különös, lépcsőzetes képeket, amelyeknél a néző mozgása fontos szerepet kap, vagy ha jobban tetszik, az idő dimenziója meg-

határozó szerepet játszik.<sup>11</sup> A művész, aki a skóciai képet festette – föltehetően nem sokkal Stuart Mária fővétele után –, ismeretlen, és kvalitásai nem mérhetők Hilliard-hoz és természetesen Holbeinhez sem, a téma és a technika azonban kétségtelenné teszi a KÖVETEK hatását, sőt azt is megkockáztatnám, a KÖVETEK politikumának értését is. Úgy vélem, ugyanez a hatás érződik egy különös, kétoldalas tükörhengeres anamorfózison is, amely ugyan egy emberöltővel később készült, mégis érdemes felidézni. Tulajdonképpen egyetlen fatábla két megfestett oldaláról van szó: egyik oldalán II. Károly angol király arcmása jelenik meg a tükörhengerben, ha azt a tábla közepére festett országalmára állítjuk, a másik oldalon viszont egy torzítatlan koponya van az amorf festmény középpontjában, erre kell állítani a tükröt, hogy abban megjelenjék – azaz mintegy föltámadjon a szintén Stuart származású király: a lecapott fejű I. Károly.<sup>12</sup>

Ahogy az Ernst Múzeumban rendezett kiállításon láthatták, Shakespeare és az anamorfikus ábrázolás kapcsolatára én is megpróbáltam utalni. Maga a tárlat címe<sup>13</sup> egy plakát, amelyet eredetileg a Victoria és Albert Múzeum megbízására készítettem,<sup>14</sup> egy grafika, amely együtt ábrázolja a Swan Színház Johannes de Witt által megörökített képét és az író arcását,<sup>15</sup> illetve egy két nézőpontú hosszú kép tartozik ebbe a sorba. Ezzel az utóbbival tulajdonképpen a II. RICHÁRD-ból idézett mondatot akartam cáfolni: „*csak zűrzavar, semmi más*”; olyan képet próbáltam konstruálni, amely a hagyományos nézőpontból is értelmes, így a színház képe látszik, és egy nagyon meredek nézőpontból is működik (a kiállításon a padlóra ragasztott nyilak segítettek meglesni ezeket a szokatlan irányokat), ebből a szemszögből az író arcát ismerhetjük fel.<sup>16</sup>

Amikor az anamorfózisok érdekesebbé tételén töprengek, akkor általában éppen azt a kettős hatást akarom elérni, hogy az alapábra is értelmes legyen, és a különleges nézőpontból megjelenő kép is, sőt éppen e két kép jelentésének a kapcsolata, tartalmi összefüggése adjon tartalmat a munkáknak. Természetesen ezt a technikát nem csak a perspektivikus anamorfózisok esetében próbáltam ki. Kísérleteztem a kettős jelentésű tükrös anamorfózisokkal is. Ilyen például az a HATTERAS KAPTÁNY-hoz rajzolt illusztráció, amely sarkvidéki sziklás tájat és hajóroncsot ábrázol, de ha a kép egy kitüntetett pontjára, a középpontban lebukó napkorongra egy tükörhenger kerül, akkor az író Verne Gyula arcképe jelenik meg a tükrökben.<sup>17</sup> Ilyen az ÖNARCKÉP ALBERTTEL című kép is, amelynek kétdimenziós körtükrére háromdimenziós tükörhengert téve (az első egy rajzolt tükör, amely az asztalomat ábrázoló kép közepén áll, a második pedig egy valódi tükrötárgy), Einstein portréja jelenik meg, a tériség illúziója miatt azt is mondhatnánk, hogy szinte „két és fél dimenziós” hatást keltve.<sup>18</sup>

Vajon próbálkoztak-e mások is hasonlóval? Az, hogy az anamorfózisok, legalábbis a szög alól nézendő vagy perspektivikus anamorfózisok esetén mindkét nézetnek legyen értelme, nem volt ugyan gyakori, de nem is volt példa nélkül való. Holbein kortársa és honfitársa, egy nürnbergi fametsző, Erhard Schön<sup>19</sup> több ilyen képet készített. (Mi magyarok onnan ismerhetjük Schönt, hogy az egyik első nagyjából hitelesnek tartott Buda-látkép az ő nevéhez fűződik: egy fametszet az 1541-es csatáról a török és a császári seregek közt, amely arról döntött – Arany János szavaival –, hogy „*Boldogasszony temploma keresztjén / török zászló lengjen, vagy keresztjén*”. Politikai nézőpont – vagy történelmi szemszög kérdése, melyik lesz vagy lett volna jobb; ha belegondolunk, igencsak anamorfikus szituáció.)

A történelem, illetve a politika adja a témáját Schön legismertebb anamorfózisának – vagy ahogyan nevezték, *vxierbildjének* – azaz találósképének is.<sup>20</sup> 1533 körül készült a meglehetősen nagy fametszet, amely négy egymás fölé helyezett elnyújtott trapéz-

ból áll. Különös, arabeszkszerű vonalak, értelmetlennek tetsző kalligráfiák között apró városképek, tájrészletek tűnnek elő, szelíden csatázgató lovas és gyalogos hadakkal, parthoz közelítő gályával, a háborúk aranykorának idilli, békés képeivel. Ha azonban a trapézok legrövidebb oldala felől, vagyis nézőpontunkat folyamatosan cserélgetve: balról, jobbról, megint balról és újra jobbról vesszük szemügyre a metszetet, akkor a négy rajzolatban a korszak nagy uralkodóit véljük felismerni. Legfelül Habsburg V. Károlyt, alatta öccsét, V. Ferdinándot, akit mi I. Ferdinánd magyar királyként, első Habsburgunkként tartunk inkább számon, aztán VII. Kelemen, az utolsó reneszánsz pápát és legalul a francia I. Ferenc királyt. Olyan, akár egy politikai plakát, vélhetnénk, sőt, ahogyan az egy plakáttól joggal várható el, hogy tudniillik „naprakésznek” illik lennie, arra Schön is ügyelt, és 1534-ben, amikor VII. Kelemen meghalt, a nyomódúcot szétszerelve gyorsan az új pápa, III. Pál képét illesztette Kelemen helyére.<sup>21</sup>

A fametszetes, tehát kereskedelmi forgalomra szánt vexierbild nyomatokat sokan ismerhették, még akár Londonba is elkerülhettek. Van azonban egy felfejthetőbb fonal, amellyel visszajuthatunk Holbeinhez és a KÖVETEK-hez: Erhard Schön Albrecht Dürernek<sup>22</sup> volt tanítványa, majd munkatársa, Dürer levelezésben állt Nicolaus Kratzerrel, VIII. Henrik udvari csillagászával, Kratzer pedig Holbein jó barátja volt, sőt a KÖVETEK asztrológiai vonatkozásait minden bizonnyal ő dolgozta ki. John North asztronómus A KÖVETEK TITKA című könyve részletesen elemzi ezeket a csillagtani vonatkozásokat.<sup>23</sup> Kratzer mellett a másik két személy, akik Holbein munkáját segítették, nem mások, mint a kép főszereplői, Jean de Dinteville, a humanista megrendelő, I. Ferenc Londonba akkreditált diplomatája, és barátja, Georges de Selve, az ifjú püspök, aki szintén ellátott diplomáciai feladatokat, és 1533 tavaszát Londonban töltötte. Ők négyen dugták össze a fejüket, hogy kigondolják a XVI. század egyik legbonyolultabb szimbolikájú festményének rejtett üzenetét.<sup>24</sup>

A kiállításon szereplő másik perspektivikus anamorfózisomat Jean de Dinteville emlékére rajzoltam. A kép alcíme egy idézet, amely egy Londonból írt leveléből való: „*En vagyok minden idők legmelankolikusabb, legfáradtabb és legunalmasabb követe.*” A képen a festményről idézetként átvett tárgyak keverednek a saját rajzasztalomról odakerült rendetlenséggel. Ha ezt a jelképes csendéletet egy kijelölt ponthoz tartozó meredek nézőpont alól vesszük szemügyre a látogató, akkor a francia követ arcát látja meg.<sup>25</sup>

Ha az ember hosszú ideig foglalkozik egy képpel és a kép szereplőivel – beismerem, hogy elég lassan dolgozom, tehát hosszú időt töltöttem el Dinteville és Holbein spirituális társaságában –, akkor az eredeti képet is át- meg átértelmezi néhányszor. Engedjék meg, hogy az egyik ilyen értelmezési kísérletemet felidézzem. A KÖVETEK című kép anamorfózisát – legalábbis ha a szakértők ajánlását követjük – úgy kell nézni, hogy a kép jobb oldala mellé állva, ferdén lefelé tekintünk. John North szerint 27 fokos szög alatt láthatjuk meg a halálfej torzításmentes képét. Ha ugyanebből a nézőpontból szintén éppen 27 fokkal a horizont fölé emeljük a tekintetünket, akkor Jézus fejét látjuk a kép tulsó sarkán a függöny mögül éppen csak kilátszó kis ezüstszerűleten. A két fizikai nézőpont transzcendens összegzése, a koponya és a megváltó képének virtuális összekapcsolása a kép üzenete, a memento mori: emlékezz a halálra. Nagypénteki üzenet, fűzhetnénk hozzá, és ebben a festményen pontosan feltüntetett dátum is segít: április 11., amely abban az évben, 1533-ban nagypéntekre esett.<sup>26</sup> Az imént említett 27 fokra azért fontos figyelni, mert megfelel a Nap magasságának az adott napon, április 11-én, délután négykor. A festmény szekreterének felső polcán álló, North által „*összestett napműszer*”-ként aposztrofált komplikált szerkezeten ez az időpont van beál-

lítva, azaz éppen Jézus halála perce.<sup>27</sup> A National Galleryben is úgy állították ki a képet, hogy ebből az irányból, jobbról és felülről kereshető meg a legkevesebb kényelmetlenség árán a koponya látványa. Csakhogy van egy másik nézőpont is, ahonnan szintúgy élethű koponyának látszik az anamorfózis. Balról és alulról. Igen, ha a hosszúkára torzított forma tengelyére illeszkedik a szemsugár, onnan balról is, éppen az ellenkező oldalról, kifogástalan a kép. A festmény reprodukcióin könnyűszerrel ellenőrizhetjük, a valóságban körülményesebb lenne, hiszen a kiállítóterem padlójára fekvő látogatókat megrémítve és a teremőrök türelmével játszva sikerülne csak megtalálni a megfelelő helyet. (Persze azért így sem lehetetlen: kipróbáltam!)

Nem kell túl sok fantázia ahhoz, hogy olyan helyzetben képzeljük el a festményt, ahol ez a balról-alulról szemszög természetesnek hat. Egy lépcső melletti fal jöhet számításba, pontosabban az a fal, ahová a lépcső vezet. Egy kényelmes emelkedésű díslépcső dőlésszöge ráadásul éppen megegyezik a bizonyos 27 fokos szöggel, a John North által kiszámított tengellyel, ahonnan nézvést a legjobban láthatóvá válik az anamorfózis. Aki a lépcsőn halad, nem is nagyon tud másfelé nézni, mint fölfelé, a célja felé, vagyis a koponya irányába. Nem is kell neki elmagyarázni, hogy ott, azon a főnti képen van egy elrejtett ábra, mert eleve csak azt látja, a hagyományosan nézendő kép csak később, fokozatosan válik láthatóvá számára a lépcső tetejére érve. Ha el akarjuk dönteni, melyik az igazi nézőpont, az, amelyet a National Gallery kiállítás-rendezői ajánlanak, vagy amelyet az imént ismertettem, akkor elegendő a kép hatásmechanizmusát megvizsgálnunk. Az első esetben a kettős portrét látjuk meg először, a második esetben csakis a koponya látszik, és amikor „eltűnik”, vagyis a néző szembe találja magát a festménnyel, akkor már eleve a „memento mori” üzenetével néz szembe a két szereplővel, a követekkel. Aligha kell bizonygatnom, hogy ebben az esetben a kép megtekintésének pontosan végiggondolt, ha tetszik, másodpercekre vagy lépcsőfokokra átszámítható dramaturgiai rendje van, a hatás, az üzenet pedig összehasonlíthatatlanul erősebb, mint az általánosan elfogadott nézőpont esetében. Minthogy a festmény egy meghatározott helyre, Dinteville Polisyban álló kastélyába készült, biztosra vehetjük, hogy a követ pontos helyszínrajzot készített, amikor a kompozíciót, illetve a kép majdani elhelyezését kigondolták.<sup>28</sup>

Figyelnek-e vajon a múzeumok arra, hogy a képek elhelyezése megfelelően a művészek szándékának? A KÖVETEK példájából kiindulva: nem. Pedig a perspektivikus ábrázolást komolyan vevő képek esetén fontos, hogy az enyészponttal szemben tudjon megállni a látogató. Az egymás fölé aggatott képraktárszerű múzeumokban ez lehetetlen.<sup>29</sup> Természetesen léteznek olyan képek is, amelyeket csak különleges nézőpontból lehet megnézni. Leghíresebb a Tzertész-anekdota, amely két görög szobrász versenyét idézi fel: Pheidiasz szobrát csúfnak látták egészen addig, amíg helyére nem került egy magas állvány tetején, a földön még szépnek hitt Alkamenész-szobor viszont elvesztette minden báját, amikor alulnézetből vették szemügyre. A Sixtina hatalmas ÚTOLSÓ ÍTÉLET-ét Michelangelo úgy tervezte meg, hogy ez a meredek alulnézet ne legyen bántó. A figurák szemből nézve torzak, és egymáshoz viszonyított méretük is változik, az ideális helyen megállva viszont hibátlannak látszanak az arányok. Veronese a KÁNAI MENYEGZŐ-n majd' egy tucat enyészpontot használt, tisztában volt ugyanis azzal, hogy a hatalmas képet a nézők közletről fogják nézni, sétálgatva a kép előtt, vagyis a nézőpontjuk folytonosan változni fog. Leonardo, aki AZ ANGLIARI CSATÁ-hoz készített kartonok, illetve az azokról megmaradt másolatok tanúsága szerint szintén figyelt az alulnézetből adódó torzulásra, egyszer azt ajánlotta, hogy egy falat kellene minden kép

elé állítani, azon egy lyukat fúrni, hogy a látogató nézőpontja pontosan megegyezzek a művészével.<sup>30</sup> Bár ez nehezen volna megvalósítható, az Ernst Múzeumban rendezett kiállításomra készített lyukas képek egyfajta utalások a leonardói gondolatra, illetve Brunelleschi legendás „lyukas képé”-re, az első perspektivikus festményre.<sup>31</sup>

Leonardo neve természetesen az anamorfózisok kapcsán is szóba kerülhet. Az anamorfózisokkal foglalkozó írások szerint, amelyek közt a litván–francia Jurgis Baltrušaitisnak ANAMORPHOSEN című könyve a legfontosabb,<sup>32</sup> Leonardónak az a két vázlat-rajza volt a műfaj legelső megjelenése, amely a milánói Ambrosiana könyvtárban őrzött CODEX ATLANTICUS-ban található.<sup>33</sup> Ha megfelelő látószög alól vesszük őket szemügyre, akkor az egyik egy csecsemőfejet, a másik egy szemet ábrázol. Az elnyújtott ábrák a torzítás geometriájának ismeretében könnyedén visszatorzíthatók, és nem túl nagy fáradsággal két „eredeti” Leonardo-rajzot állíthatunk elő. Leonardo vázlatai közt számos olyan rajz és írás is van, amelyek alapján joggal feltételezhető, hogy nemcsak a perspektivikus anamorfózisok készítése foglalkoztatta, hanem a tükrös anamorfózisok előállításához szükséges ismereteknek is a birtokában volt. Biztos vagyok benne, hogy csinált is ilyet, csak ezek nem maradtak meg. Az elsőség kérdése tekintetében azonban vétót emelek. Nem Leonardóé az elsőség. Úgy is mondhatnám, a tojás volt előbb.

Milánóban, ahol a Leonardo-vázlatok is láthatók, a Brerában lóg Piero della Francesca legutolsó ismert festménye. A címe kissé hosszadalmas: MADONNA A GYERMEKKEL, HAT SZENTTEL, NÉGY ANGYALLAL, VALAMINT FEDERICO DA MONTEFELTRO URBINÓI HERCEGGEL.<sup>34</sup> A kép legkülönösebb tárgya kétségtelenül az a nagy tojás, amely a szereplő személyek fölött egy kagylóhéjban függ, akár egy zsinórmérték nehezéke. A testet öltő enigma. Oly magától értetődő szabályossággal függ ott, és egyúttal oly ingerlően nem oda való, hogy foglalkoznunk kell vele. Ez a tojás, illetve a zsinórgyűrű jelöli ki a kép szimmetriatengelyét, ami nemcsak formailag, de tartalmilag is fontos, hiszen éppen e szimmetria meglepően hangsúlyos hiánya határozza meg a festmény tartalmát. A „legszimmetrikusabb oltárkép” megrendelője a reneszánsz legaszimmetrikusabb mecénása, Federico da Montefeltro urbinói herceg volt. Arcának bal felét bal szemével együtt odahagyta egy csatában, ezért csak olyan képek készültek róla, amelyeken jobb oldali profilból látszik. A kép a gyermekük szülésébe behalt feleség, Battista Sforza halála, vagyis 1472 után készült. Ott kellett volna térdelnie férjével szemben a bal oldalon. Az aszszony hiánya, vagyis az ünnepélyességet sugárzó tökéletes tükörszimmetria és a drámai szimmetriasértés kontrasztjából olvasható ki a kép üzenete. A forma és a tartalom ugyanarról beszél. Tartalmi elemként, vagyis termékenységi jelképként szokták magyarázni a tojás jelenlétét is. Az úgynevezett „*santa conversazione*” képtípusnak gyakori kísérő eleme, csakhogy azokon a képeken „szabályosan” függ, vagyis a szélesebb oldala van alul. A megfordított tojás sugallhat valami szomorú végzettségűséget, ami a jelen esetben nem is indokolatlan. Témánk szempontjából azonban fontosabb, hogy ez a negyedgömbben mérőónként függő és mértanleckereszerűen egzakt tojás jelöli ki, méghozzá mérnöki pontossággal a néző helyét a kép előtt. Egyszerűbben szólva, hogy hová kell állnunk. Könnyen belátható, hogy a nézőpontunknak az enyészponttal, azaz a Madonna arcával szemben kell lennie. De vajon tudjuk-e, milyen közel menjünk, honnan lesz olyan a látvány, amely Piero szándéka szerint való? Ahogyan közeledünk a festményhez, a tojást egyre meredekebb szög alól látjuk. Nézőpontunk torzulása miatt egyre kevésbé érezzük tojásnak, egyre inkább egy gömbhöz kezd hasonlítani. Nos, ha megállunk azon a ponton, ahonnan szemlélve tökéletes gömbnek érzékeljük, ak-

kor értünk be a kép „terébe”, akkor állunk ott, ahová Piero mester állított minket. Ha hibátlan gömbnek látjuk a tojást, akkor látjuk jól a képet – és ha ezt a szabályos gömböt gyöngynek látjuk, akkor értjük is jól. A vulvára hasonlító kagylóhéjak közt termő igazgyöngy, mint embrió az anyaméhben, a születésre, újjászületésre utaló jelkép. Ahogy a kagylót megnesemesíti a benne fejlődő gyöngy, úgy Szűz Mária tisztasága sem csorbult a benne növekvő Jézus által.<sup>35</sup> Az ehhez hasonló ikonográfiai fejtegetéseket megszokhattuk, de a hozzá vezető geometriai vagy „nézőponttani” okoskodást már talán túlságosan körmönfontnak találjuk. Pedig csak akkor meglepő, ha más korszakok festői szokásaival vetjük össze. Az első perspektivisták közt nem lehetek ritkák a hasonló gondolatok, Piero della Francescához meg különösen illő ez a precíz geometriai kimódoltság, vagy például Leonardóhoz, aki éppen a CODEX ATLANTICUS egyik jegyzetében ajánlotta azt a bizonyos lyukas falat a képek elé.

Természetesen én is érzem az ambivalenciát, hiszen mi már sokkal demokratikusabb képnézéshez és kiállításlátogatáshoz szoktunk. A kiállításomon előforduló lyukas képek és a parkettán kijelölt pontok, ahonnan nézni kell a munkák felé, tulajdonképpen mégis játékos, tudóskodó utalások a régi perspektivisták ajánlásaira. Bevallom, hogy amikor a tárlat anyagát összeválogattam, azokat a munkáimat részesítettem előnyben, amelyek illeszkednek ehhez a komolykodó attitűdhez. Idézetek, utalások, parafrázisok révén idéznek meg régi mestereket és eljárásokat. Olykor nem is csak a régieket.

Marcel Duchamp, akinek a köpönyegéből kibújta a modern művészet – a Gogol kapcsán elhíresült mondást használom inkább, mert mégis furcsa lenne, ha egy piszoárból bújta volna elő –, szóval Duchamp legfontosabb művei maguk is anamorfózisok vagy az anamorfikus ábrázolás parafrázisai. Fő művének, A NAGY ÜVEG-nek<sup>36</sup> a matériája egyértelmű utalás az első perspektivistákra, akik a képet a látógúla üveglappal történő elmeteszéseként interpretálták, utolsó műve, az ADVA VAN...<sup>37</sup> pedig a nevezetes hoogstraateni perspektívadobozoknak<sup>38</sup> életnagyságú peep-show-vá növelt változata. Nem ennyire nyilvánvaló, hogy a sokak szerint blöffnek tartott ready-made-jeit valójában egy-egy négydimenziós objektum három dimenzióban testet öltő anamorfikus vetületeként interpretálta Duchamp. Amikor az anamorfózisok szerkesztéséhez szükséges geometriai alapokat megtanultam, azt egy Jean François Niceron nevű francia minorita szerzetes könyvéből lestem el. Ugyanebből a műből puskázott Marcel Duchamp is. A könyv címe THAUMATURGUS OPTICUS,<sup>39</sup> vagyis OPTIKAI CSODATÉVŐ. Niceron könyve alapmű, és az atya, aki rövid életét az anamorfikus ábrázolásnak szentelte – tudós geometerként és gyakorló művészként is jelentős férfiú volt.<sup>40</sup> Rendtársai közt többen is mesterei voltak a geometriának,<sup>41</sup> sőt náluk lakott egy ideig bizonyos Cartesias úr, azaz francia nevén René Descartes, az újkori filozófia atyja is. Ha felidézünk a híres viasz-hasonlatát: hogyan változik meg a tűz közelében a viasz alakja, vagy általánosabban: hogy veszti érvényét az érzékek útján szerzett megismerés, olyan problémához jutunk, amellyel Niceron és társai az anamorfikus torzítás révén nap mint nap szembesültek. 1646-ban, vagyis éppen 360 éve halt meg a krisztusi korba ért tudós-festő. Még ugyanabban az évben tanára és pártfogója, Marin Mersenne megjelentette az életmű összefoglalásának szánt latin nyelvű könyvét, a THAUMATURGUS OPTICUS-t. Mivel a geometriában a 360-as szám a legkerekebb, bátran állíthatjuk, hogy fontosabb évfordulóhoz értünk, mintha centenáriumot vagy millenniumot ülnénk. Előadásom appendixét ezért Niceron atya emlékének ajánlom.

A két jeles francia, Niceron és Duchamp meglepően hasonlított egymásra külsőleg is,<sup>42</sup> ráadásul mindketten kedvelték a nyelvi játékokat, legfőképpen az anagrammákat, vagyis azokat a szövegeket, amelyeknek betűi más sorrendbe rakva más értelmű mondatokká rendeződnek. Duchamp lemásolta Niceron atya latin nevét: FRATER IOANNES FRANCISCUS NICERONUS, úgy, ahogy a THAUMATURGUS OPTICUS címlapján olvasható, majd a betűket „összekeverte”: RARUS FERIENS TURCAS, ANNON CONFICIES? Vagyis: *Mit raktál te össze ezekből a szétszórt törökökből?* A különös mondatot csak akkor érthetjük meg, ha a THAUMATURGUS OPTICUS francia nyelvű változatának, a LA PERSPECTIVE CURIEUSE-nek 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 tükörprizmát tartalmazó csövön át nézzük, azon, amelyet a könyv előző lapja mutat meg, a ritka dioptrikus anamorfózisok szép példáját látjuk: a török basa szeletekből XIII. Lajos francia király arcmása áll össze. Természetesen én is megpróbáltam anagrammában megjeleníteni, kvázi tovább fordítani Niceronus atya nevét, és a következő mondatra jutottam: E RÁCSOS ARCÚ FÉRFIÚN NINCSEN RONTÁS! A rács természetesen az anamorfikus szerkesztés elengedhetetlen kelléke: a négyzetháló. Minden anamorfikus torzítás első lépcsőfoka, hogy a deformálni kívánt kép, az adott esetben az arckép fölé egy négyzetrácsot rajzol a tervező – a rontásnak pedig két értelme is lehet: maga az elrontott szerkesztés, amely – tapasztalatból mondom – az ilyen munkák gyakori velejárója, a másik a gonosz bűbáj, amelyet gyakran szoktak összefüggésbe hozni a varázsképekkel.

Az appendix post scriptjeként készítettem egy angol nyelvű anagrammát is Marcel Duchamp-t követve Niceron nevére, bár ez a mondat tartalmilag már inkább magára az anamorfózis műfajára vonatkozik: A FANCY TREASURE IN CIRCUS OF NON-SENS', vagyis témánk, az anamorfózis különleges kincs a képtelenségek cirkuszában.

---

### Jegyzetek

1. A Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémia székfoglaló előadásának jegyzetekkel kiegészített, ám képektől megfosztott változata. Elhangzott 2006. szeptember 17-én az Ernst Múzeumban.
2. A görög ana- (vissza-) és morphosis (változás) szavakból alkotott kifejezés.
3. 5. felvonás, 2. jelenet.
4. I. Ferenc francia király Londonba akkreditált követe, Jean de Dinteville a bal oldali alak, a jobb oldalon pedig barátja, Georges de Selve, Lavour püspöke áll, aki szintén ellátott diplomáciai feladatokat. A személyeket Mary F. S. Hervey azonosította HOLBEIN'S AMBASSADORS: THE PICTURE AND THE MEN című könyvében (London, 1900).
5. Tulajdonképpen Holbein korábbi művei közt sincs anamorfózis, bár szellemükben kö-

zel állhattak a KÖVETEK perspektívajátékához azok az 1520 táján épült festett homlokzatú emeletes házak Luzernben és Bázelen – előbbiben a „Hertensteinhaus”, utóbbiban a „Haus zum Tanz”, amelyeknek sík falfelületén, legalábbis egy bizonyos szögben nézve téri mélységet tudott elhíttetni a festő. Sajnos már csak a tervekből és a rekonstrukciós vázlatokból lehet a látszatarchitektúrák által kiváltott hatásra következtetni.

6. Willem (Guillim, Guilhemus) Scrots (aktív 1537 és 1553 között) Magyarországi Máriának, Németalföld kormányzójának volt udvari festője, 1546-ban szegődött Londonba, VIII. Henrik szolgálatába. Az anamorfikus VI. Edward-portré 1546-ból való, a festésmód egyértelműen Holbein-epigont mutat, sőt a téma is, hisz maga Holbein is többször lefestette a

trónörökös – utójára éppen úgy, ahogy a ferdén nézett Scrots-képen látszik, medalionba foglaltan és profilból ábrázolva (1543 – New York, Metropolitan Múzeum). Alighanem a Scrots-kép háttere eredetileg sötét volt, később, talán a század vége felé, tájképet applikáltak a fej elnyújtott oválja köré, kielégítendő azokat a csekélyebb fantáziájú műélvezőket is, akik meg szoktak elégedni a képek szemből történő nézegetésével. A festmény a Whitehallban függött abban az időben, amikor Shakespeare társulata is játszott a palotában (1591–92).

**7.** A Lord Lumley Gyűjtemény 1590-ben készült leltárában tétetik említés a fortélyos perspektívával operáló tábláról. Holbein igen erős hatással volt Hilliard-ra, aki a *THE ARTE OF LIMNING* című írásában (1600 körül) így fogalmaz: „*Holbein's manner of limning I have ever imitated, and hold it for the best.*” („*Mindig Holbein festői módszerét utánoztam, azt tartottam a legjobbnak.*”)

**8.** Kalapos, csipkegalléros férfi egy felhőből kinyúló kezet fog. 1588. 5x6 cm, akvarellal pergamenre festve. Victoria és Albert Múzeum, London. A titokzatos, gazdátlanul lebegő kéz és a kép nehezen értelmezhető latin felirata (*Attici amoris ergo = Attikai szerelemért? Atticus iránti szerelemért? Atticus szerelméért?*) talán a „görög szerelemre” (férfiak közötti szerelem) utal.

**9.** Allan Shickman „TURNING PICTURES” IN SHAKESPEARE'S ENGLAND (*Art Bulletin*, Vol. 59, No. 1.) című tanulmányában azt állítja, hogy a II. RICHÁRD-ból vett idézet („*Divides one thing entire to many objects...*”) ezekre a harmonikaszzerűen összerakott képekre utal. Szerinte a Shakespeare-színművekben gyakran előforduló képi átfordulások mögött is ezt a fajta anamorfikus képtípust kell keresni. „*Compare her face with some that I shall show, / and I will make thee think thy swan a crow.*” („*Mérd csak hozzájuk az arcot s a fejet, / hogy hatyúdban a varjat észrevedd!*”) ROMEO ÉS JÚLIA, I. 2.), „*Though he be painted one way like a Gorgon, / The other way's a Mars.*” („*Egyfelől jöllehet, Gorgóként van festve, / másfelől Marsnak.*”) ANTONIUS ÉS KLEOPÁTRA, II. 5.)

**10.** Angol festő: MÁRIA, A SKÓTOK KIRÁLYNŐJE, 1587 után, Scottish National Portrait Gallery.

**11.** A Marcel Duchamp által a ZÖLD DOBOZ tervei, illetve magyarázatai közt említett „Wilson-Lincoln szisztéma” ugyancsak egy tabula scilicet látaszzerű képi áttűnés lett volna. Az amerikai elnökök arcmását használó játékszerből kiin-

dulva a negyedik dimenziót, az időt akarta megjeleníteni.

**12.** Ismeretlen angliai festő munkája, 410x500 mm, Stockholm, Nemzeti Múzeum. A tábla tülk felére festett, illetve a tükörhenger alatt elrejtett koponya nem volt ritkaság abban az időben. Sok XVI. és XVII. századi észak-európai festmény hátoldalán, a láthatatlan tartományban ott van titkos fenyegetésként egy-egy koponyaábrázolás; eszünkbe sem jut, miközben a képtárakban a festmény innenső oldalán gyönyörködünk. Például a Louvre-ban, Jan Gossaert 1517-es *CARONDELET-DIPTYCHON*-jának hátoldalán (azaz a „bezárt” képen), meg az otterlooi Rijksmuseumban, az idősebb Bartholomaeus Bruyn 1524-es *Jane-Loyse Tissier-t* ábrázoló képmásának tülfelén. Vagyis az egyik oldalról élet, a másik oldalról halál – gyakorlatilag ugyanígy működik a KÖVETEK is, ahonnan az „életre”, a szereplők világára látunk, onnan nem látszik a koponya, abból a nézőpontból pedig, ahonnan a „halál” jelenik meg, már nem érzékelhető az élők birodalma.

**13.** FELHŐK POLONIUSNAK, Orosz István retrospektív kiállítása, Budapest, Ernst Múzeum, 2006. augusztus 16.–szeptember 17.

**14.** *THE POWER OF THE POSTER*, London: Victoria and Albert Museum, 1998.

**15.** SHAKESPEARE SZÍNHÁZA, rézkarc, 1994.

**16.** SHAKESPEARE SZÍNHÁZA, akvarellal színezett tusrajz, 1998, 1000x360 mm. A rajz nyomán kisebb méretű heliogravure-t is készítettem.

**17.** VERNE GYULA ANAMORFÓZIS, 1983, ofszetnyomat és tükörhenger, 500x700x140 mm.

**18.** ÖNARCKÉP ALBERTTEL, 2002, rézkarc, tükörhenger, 585x458x120 mm.

**19.** Erhard Schön (1491–1542). A kor egyik legtermékenyebb grafikus volt, 200 önálló fametszet mellett 116 könyvhöz 1200 illusztrációt készített. Három nagyméretű anamorfózisáról tudunk. 1538-ban Nürnbergben jelent meg *UNTERWEISUNG DER PROPORTION* című könyve, amelyben a perspektíva furcsaságai szintén szóba kerültek.

**20.** Erhard Schön: REJTVÉNY-KÉP V. KÁROLY, AUSZTRIAI FERDINAND, VII. KELEMEN ÉS I. FERENC PORTRÉJÁVAL, 1535, fametszet, 440x750 mm.

**21.** Schön anamorfikus metszetei közt a pajzán, sőt az obszcén témák sem voltak ritkák, ami következett a műfaj játékos elrejtő-megmutató természetéből, de talán a jó barát susz-

ter-mesterdalnok Hans Sachs hatása is érződik. Grobianizmus – mondják a szabad szájú korra, amelyben alig-alig válogattak a durvánál durvább kifejezések közt. Még szerencse, hogy Schön ezek egy részét a „vexierbildek” homályába utalta. Leghírhedtebb anamorfózisának címe: AUS, DU ALTER TOR, vagyis KIFELE, VÉN BOLOND! A hosszan elnyúló fametszet bal oldali negyedét torzítás nélküli ábra foglalja el: szemérmesen egymáshoz simuló párt látunk egy baldachinos ágy szélén üldögélve, a további háromnegyed rész: vadászjelenet, szarvast üldöző kutyafalka, folyón átkelő ladik. Ezek a részletek változnak át a szerelmi légyott kendőzetlenül megmutatott végkifejletévé, ha a képet megdöntve, meredek látószög alól vesszük szemügyre.

**22.** A „nézőpontok”, sőt a képi rejtvények Dürert is gyakran foglalkoztatták. Nem is egy munkáján (pl. az Arco városkát ábrázoló akvarelljén) több rejtett arcképet találunk: tájból, hegyekből, sziklákból formálódó portrékat. A kiállításon szereplő egyik rézkarcommal éppen ezt a kevéssé ismert Dürert szerettem volna megidézni (DÜRER AZ ERDŐBEN, 1988). Egy másik Dürerrel kapcsolatos projektben a MELENCOLIA poliéderén felsejülő ábrával foglalkoztam: a tónusok elemzése során egy koponya rajzát sikerült kibontanom, tehát tartalmi kapcsolatot is találtam a KÖVETEK-hez.

**23.** John North: THE AMBASSADORS' SECRET: HOLBEIN AND THE WORLD OF THE RENAISSANCE, Hambledon and London, 2002. A könyv magyarul A KÖVETEK TITKA címmel a Typotext kiadónál jelent meg 2005-ben. A könyvről szóló recenzióban már érintettem a témát (O. I.: A KÖVETEK TITKA, *Új Művészet*, 2005. július).

**24.** A festmény üzenete megosztja az elemzőket. Legtöbbször a memento mori figyelmeztetést veszik észre. (Ez a latin mondat volt egyébként Dinteville jelmondata.) Vannak, akik moralizáló vanitas-képként a tudományok és művészetek e világi hiúsága és a hitbéli mélység közti ellentétet hangsúlyozzák. Mások a reneszánsz kultúrának, a felfedezések és feltalálások korának apoteózisát látják a festményben. Az alaposabb elemzők azonban az általánosságok mellett konkrétabb tartalmi megközelítésekkel is előállnak. Már Mary F. S. Hervey, az első elemző fölvetette, hogy az egyházszakadás allegóriájaként is értelmezhető a fest-

mény. John North még egyértelműbben fogalmaz: Holbein képének tárgya maga a vallás. Ugyanő a négyzet alakú kép és a horoszkóp-négyzet formai azonosságából asztrológiai következtetéseket von le. James Bissel-Thomas szerint viszont az Agrippa-féle számnégyzet, illetve az ebből következő számmissztikai összefüggések képezik a KÖVETEK kompozíciójának alapját. Derek Wilson, Susan Foister és Mark Calderwood aktuálpolitikai üzeneteket is meglát a festményen. Érdekes Jurgis Baltrušaitis fölvetése is, mely szerint az anamorfikus koponya a képen nem egyéb, mint a festő szignója. Üreges csont németül, Holbein anyanyelvén annyit tesz: *hohl Bein*. SZEMÜNK SZÖGE című írásomban magam is megkísértem új nézőpontból értelmezni a KÖVETEK-et. Összehasonlítotam más Dinteville-ábrázolásokkal, illetve egy szintén a Polisy-kastélyba készült, ám nyilvánvalóan hamis Holbein-képpel (ismeretlen németalföldi vagy francia festő: ÁRON ÉS MÓZES A FÁRAÓ ELŐTT, a Dinteville család allegóriája, 1537 [?], 1765x1927 mm, New York, Metropolitan Múzeum), és fölvettem azt a sejtésemet, hogy a KÖVETEK tulajdonképpen a házassági képek egy különös fajtája, Jean Dinteville és Georges de Selve homoszexuális kapcsolatának dokumentuma, amelyen a koponya a „holtodiglan-holtomiglan” képi megjelenítése.

**25.** A levelet, amelyből idéztem, fivéréhez, Auxerre püspökéhez írta Jean de Dinteville 1533 májusában: „JE SUIS LE PLUS MELANCOLIQUE FASCHE ET FASCHEUX AMBASSEADEUR QUE VISTEZ ONCQUES.” HOMMAGE À JEAN DE DINTEVILLE, 2005, színezett tusrajz, 700x1000 mm.

**26.** Április 11. éppen nagypéntekre esett abban az évben, 1533-ban, sőt nem is akármilyen nagypéntekre, hiszen Jézust 33 évesen feszítették meg, azaz kereken 1500 évvel vagyunk a kereszthalál után. Ebből a szempontból nézve a festmény rokonságban áll a középkor két legkomplexebb irodalmi alkotásával, Dante ISTENI SZÍNJÁTÉK-ával, amelynek cselekménye éppen 1300-ban, nagypéntek napján veszi kezdetét, és Chaucer művével, a CANTERBURY MESÉK-kel, amelyik viszont 1400 nagypéntekén zárul.

**27.** Ez lehetett az a nevezetes műszer, amely Katzer és Dürer 1524-es levélváltásában is felbukkant. A kép más időmérő eszközein tulajdonképpen több időpontot is beállított Hol-

bein és Kratzer: reggel nyolc, negyed kilenc, fél tíz, fél tizenegy, aztán háromnegyed négy és négy. Valószínű, hogy az órákon feltüntetett különböző idők ugyanazt a pillanatot, Jézus halálát jelölik, csak a festményen is megjelenített földgömb különböző helyeire vonatkoztatva. A négyórai időpont természetesen a glóbuszon kiemelten jelölt Jeruzsálemre vonatkozik, ekkor Londonban még csak fél tíz van, legalábbis Kratzer meglehetősen pontatlan számítása szerint. A pontatlanság egyébként abból adódott, hogy a valóságosnál kisebb glóbuszt képzeltek el, amelyen azonban Európa és a Közel-Kelet viszonylag nagy területet ölelt fel. A képen ábrázolt földgömb is kisebb a valóságosnál, sőt egy Kratzer és Holbein közös munkájának tartott világtérképet végigbogarászva a kis Föld-átmérő oka is kiderül: a térképen Amerika szélessége az Ibériai-félszigettel egyenlő, a Csendes-óceán pedig alig szélesebb, mint a Földközi-tenger.

**28.** A Dinteville család kastélyát a XVI. század óta többször átépítették, sőt nemrég az átépített épület is leégett, mielőtt odaértem volna: a helyszín már rekonstruálhatatlan. Annyi tudható csupán, hogy már az eredeti kastély is emeletes volt. Arról nincs adat, hogy Holbein valaha járt volna Polisyben. A korabeli anamorfózist használó festmények esetén a képkeretbe egy kis árkot véstek, vagy lyukat fúrtak azon a helyen, ahonnan a torzított ábrát szemlélni kell. Ilyen véset van a Scrots által festett VI. Edward-kép keretén is. A KÖVETEK-nek nincs meg az eredeti kerete, egy viszonylag egyszerű, díszítetlen fakeretben függ, amely a National Gallery műhelyében készült 1900 körül. Sajnos a keret pereme túlságosan kiemelkedik, így az ideális koponyalátvány csak megközelítően kereshető meg.

**29.** 2004-ben egy kiállításom kapcsán többször kellett Hágába utaznom. A Mauritshuisban fényképeztem le Paulus Potter FIATAL BIKA című képét, amely vagy háromméternyi magasságban lógott egy sor festmény fölött. Meggyőződésem, hogy a legszebb egyenes a természetben található horizontvonal, Potter képe tulajdonképpen a horizontról szól. Ha az nem a szemmagasságban van, az engem kedélybetegé tesz. Küldtem egy e-mailt a múzeumba, amelyben szövé a kép elhelyezését. Néhány hónappal később újra Hágában

jártam, ekkor már tökéletes volt a festmény pozíciója. Természetesen így is lefotóztam. Nem tudom, volt-e közöm a helycseréhez, ha igen, akkor azt nem kis büszkeséggel vállalom.

**30.** CODEX ATLANTICUS, 249.

**31.** IN MEMORIAM FILIPPO BRUNELLESCHI, installáció, 1999. Az installációval tulajdonképpen a Brunelleschi által készített, ám azóta elkallódott első perspektivikus festmény készítésének módját rekonstruáltam. A munkáról a stockholmi *Symmetry 2000* kongresszuson tartottam előadást: ARTISTIC EXPRESSION OF MIRROR, REFLECTION AND PERSPECTIVE, *Symmetry 2000*. Portland Press, London, 2002.

**32.** Jurgis Baltrušaitis (1903–1988), a híres litván–orosz szimbolista költő Franciaországba emigrált művészettörténész fia. Fő műve: ANAMORPHOSES OU THAUMATURGUS OPTICUS, Flammarion, 1984.

**33.** CODEX ATLANTICUS, fol. 35 verso a. 1485 körül. Biblioteca Ambrosiana, Milano.

**34.** MÁRIA GYERMEKÉVEL, HAT SZENTTEL, NÉGY ANGYALLAL ÉS FEDERICO DA MONTEFELTRÓVAL, Milánó, Brera, 1465, olaj, fatáblán, 2480x1700 mm.

**35.** A gyöngy Jézus szimbólumaként jelenik meg Jacobus de Boschius SYMBOLOGRAPHIA című emblémás könyvében (1702). A tengeri kagylóban látszó gyöngyöt ábrázoló embléma felirata: „*Intra uterum iam pura fuit*” („*Már az anyaméhben tiszta volt*”).

**36.** A menyasszonyt agglagényei vetkőztetik, sőt (A NAGY ÜVEG), 1915–23, 272,5x175,5 cm. Philadelphia, Museum of Art.

**37.** ADVA VAN (ÉTANT DONNÉS), 1946–1966. Philadelphia, Museum of Art.

**38.** Samuel van Hoogstraten: HOLLAND SZOBABELSŐ. Perspektíva kabinet, 1655 körül. 58x88x63 cm. London, National Gallery. A láda belső lapjainak találkozását úgy sikerült összehoznia a festőnek, hogy a kijelölt lyukon át fél szemmel nézve nem vehetők észre a tér dimenzióváltozásai, illetve az anamorfikusan eltorzított felületek. A lyukakon belesők érzése az, hogy folyamatos teret látnak.

**39.** Jean François Niceron: THAUMATURGUS OPTICUS. Paris, 1646. A négy kötetre tervezett mű első két része készült csak el, ezt jelentette meg Niceron halálának évében a szerző mentora, Marin Mersenne. A mű közvetlen előzménye volt a francia nyelvű LA PERSPECTIVE CURIEUSE, OU MAGIE ARTIFICIELLE DES EFFETS MERVEILLEUX című,

1638-ban publikált írás. Jean Clair MARCEL DUCHAMP ÉS A PERSPEKTIVISTÁK TRADÍCIÓJA című tanulmányában részletesen elemzi Duchamp anamorfikus munkáinak eredetét, illetve a Nicéron-könyvek hatását Duchamp-ra. (A TÉR A KÉPZŐMŰVÉSZETBEN, Népművelési Propaganda Iroda, 1980.)

**40.** Fő művét, a SZENT JÁNOS PATMOSZ SZIGETÉN című nagy perspektivikus anamorfózisát készírt is megfestette, a római Trinita dei Monti kolostorában és Párizsban, a Palace Royale-ban lévő minorita rendházban. Sajnos mindkét freskó megsemmisült már. Rómában a Galleria Nazionale d'Arte Antica őrzi négy tükörhengeres anamorfózisát.

**41.** Nicéron rendtársa és munkatársa volt Emmanuel Maignan, akinek PERSPECTIVA HORARIA (1648, Párizs) című könyvében egyaránt szó

esik az anamorfózisok és a napórák szerkesztéséhez szükséges geometriai alapokról, amelyek nagyon hasonlóak voltak. Talán nem véletlen, hogy az anamorfikus ábrázolás akkor éri el fénykorát, amikor a napórákat kiszorítja a rugós óra; vagyis amikor a szegény napórákészítők éppen munka nélkül maradtak. Nicéron követője volt Jean DuBreuil atya is, aki LA PERSPECTIVE PRATIQUE (1649, Párizs) című könyvében a Nicéron által felvetett problémák gyakorlati hasznosítását kísérli meg.

**42.** Jean-François Nicéronról egyetlen kép maradt ránk, Michel Lasne 1642-es metszete, amely a THAUMATURGUS OPTICUS-ban jelent meg. Keskeny arcú, vékony orrú, rövid hajú férfiú, akinek távolba révedő tekintete ugyanazt a rezignált kívülállást sugározza, mint a Duchamp-ról készített fotók.

Ullmann Tamás

## KANT ÉS A HATTYÚ

*A Koan legénységének*

„Jelképek erdején át visz az ember útja” – írja Baudelaire a KAPCSOLATOK című versében. A tapasztalatot át- meg átszövik a hasonlóságok és a szimbolikus utalások, a játékos megfelelések és a nem fogalmi összefüggések, és a művészet teremtő újdonsága talán éppen ennek az értelmi tapasztalat számára „láthatatlan” többletnek a megragadása. Kant vizsgálódásaiból ugyanakkor az olvasható ki, hogy ez a működés nem esetleges, nem teljesen véletlenszerű, hanem megvannak a transzcendentális alapjai. Minden analógiás és szimbolikus gondolkodásban, valamint minden esztétikai élményben, vagyis minden olyan tapasztalásban, amelynek során nemcsak a megismerés leegyszerűsítő érdekei hatnak, hanem a megismerésnél több lendül mozgásba, egy mindnyájunk elméjében jelen lévő, ám mélyen rejtőző képesség, a produktív képzelőerő sematizálása feltételezhető. Baudelaire fenti gondolatát a következőképpen formálhatnánk át Kant szellemében: sémák erdején át visz az ember útja.

*Többletek és sematizálás* viszonyáról lesz szó az alábbiakban. Többlet alatt azt a tapasztalás során előadódó pluszt értem, amit az elméleti megismerés a maga fogalmi azonosításaival nem képes lefedni. Ez a többlet azonban nem néma, még ha pontosan és fogalmilag azonosíthatatlan marad is. A többleteket ugyanis folyamatosan formába akarjuk önteni, és meg akarjuk ragadni, s a tapasztalás nyitott elevensége részben éppen annak köszönhető, hogy ez a fogalmi felfogás peremén zajló sematizálás sohasem marad abba.