

VI.

A TEKINTET ÚTJA

A szem és a látás

Bármilyen furcsa, a szem és a látás tekintetében egészen a legutóbbi időkgig nem alakult ki egységes konszenzus, ami abból is kitünhet, hogy még a látás - látvány - kép elkülönítése sem egyértelmű. Mutatja e tényt másfelől, hogy sem a vakság gyógyításában, sem a "látógépek szerkesztése" terén komoly sikerekről nem számolhatunk be. Pedig épp e két terület - összefüggésben a mesterséges intelligencia kutatásokkal - az, mely meglehetősen felgyorsította s az elmúlt években új eredményekhez vezette a szem és látás vizsgálatát.¹⁷¹⁾

Előzetesen annyit állapítsunk meg mindenesetre, hogy amit az ember vonatkozásában látásnak hívunk, olyan folyamatos, aktív, kétirányú feldolgozó munka, melynél a szem és az agy nem elválasztható (nem mondható, hogy van egy "külön" optikai képalkotás), és amelyet a tudatosság folyton változó szintje jellemez. Ez utóbbi részben annyit tesz, hogy az emberiség eddigi története során a "látás" több változáson ment át, de egyénenként is változó szinten lehet, vagyis tanulható. Számos átmenet lehetséges a "nézésnek" nevezhető passzív tudat - aktív érzékelő-rendszer, valamint a "meglátásnak", "megtudásnak", felismerésnek vagy akár "kép-alkotásnak" nevezhető aktív elmeállapot

s ennek némileg alárendelt, "közvetítő" szemek mint két, hipotetikus végpont között.

« Ha onnan indulunk ki, ahonnan Platon, s a tőle oly nehezen elválasztható előfutár, Sókratész természetesen és öntudatlanul kiindult: a görögségből, nem eshetünk abba a tévedésbe, hogy az "ideát" egyszerűen "fogalomnak" tartjuk. "Idea", "eidos", e két egygyökű, egyjelentésű görög szó eredetileg annyi, mint "a megpillantás tárgya" ("idón": "aki látott"). De nem pusztán a testi, hanem a szellemi megpillantásé, a megtudásé is ("eidós": "aki tud"). Nem "fogalom", hanem tudott, a szellem szemével látott "alak" az "idea" helyes fordítása. A görög istenek "alakok", mint a világ is - Platón szemével nézve - a-mennyiben van, annyiban: "alak." »_(Kerényi) 172)

Megjegyezhetjük, hogy a körvonal-rajz, amit az "első festmény" leírásánál megismerhettünk, lényegében ezen "alak" megragadására tett próbaút. Ám az idézet fényében ugyanez a történet felfogható, mint a külvilág ("világ") megragadására tett fogalmi kísérlet írás-előttés, de "grafikus" formát öltő emlék-nyoma. Egyúttal a látás, mint megértés, történetének első szakaszát ismerhetjük fel benne. Az "új képfajták" megjelenésekor e kezdeti állapot előzményként és metaforikusan, mint a másodikból a harmadik szakaszba való átmenet kísérő-jelensége kerül elő újból. Második szakasznak itt azt a fokozatot tekinthetjük, mely a síkfelületként is a külvilágtól elhatárolt, keretezett

formában megjelenő képpel jellemezhető, lényegében ez a mai szóhasználat értelmében vett kép korszaka, s melynek átmeneti, ugyanakkor a képforma, keret "szabványosítása" és bizonyos fokú mechanizálása révén szimptomatikus része a fénykép-film-videó kép is. A harmadik - s fentiekből következően egyben szintetikus -, szakasz ("új kép-korszak") az e keretből való "kilépés" a harmadik koordináta, az idő tengelye révén a komputernél. (Ide sorolható már, jelzésszerűen a hologram és a réskamera képe is.) A "kilépés" lényege a keret - a zárt tér - idő koordináták - megszűnése, hiszen gyakorlatilag bármilyen "mélységig" és időtartamig részletezhetünk egy komputerképet; valamint a dinamikus, mozgásában szemlélhető és energia-igényes képforma megjelenése. Ez egyben a látástanulás új szakasza, mely az érzékek számára korábban nem hozzáférhető (pl. matematikai) szféra képét tudja megalkotni.

Világos tehát, hogy a látás-fejlődés folyamata párhuzamos a tudat-fejlődéssel, s ezen egymást átható, segítő történet révén a kép-fejlődésre - a képalkotás, illetve a képalkotó eszközök fejlődésére - vonatkozó hírekhez juthatunk. (A fejlődés szó talán félrevezető itt: olyan egymást követő periodusokra gondoljunk, melyeknél a "korábbiak" nem tűnnek el a "későbbi" hatására, s "későbbi" alatt nem "fejlettebb" értendő feltétlen.) A képet ugyanis - mint láttuk -, a látástörténet egy "szaka-

szaként" is felfoghatjuk - árulkodó e szempontból minden olyan nyom, mely az "először látni" formula által megadható jelenségekről tudósít -, ám eközben nem feledkezhetünk meg arról, hogy a látás - látvány - kép sem egymással felcserélhető fogalmak. Helyesebb egyfajta hierarchiájukat megérteni: nem képeket látunk, de képesek vagyunk a kép látására is, míg a látvány legfőbb forrása lehet a képnek, nem azonos vele. A kép, mint "látvány" nincs ki-tüntetett helyen a látás-folyamatban, ugyanakkor igaz, hogy a "látni-tanulás" - amit most már megismerésnek is hívhatunk -, történetében a "keretezett" - vagy "ablak"-típusú, "reneszansz" - kép új szakaszt nyit, mintegy a "megpillantás tárgyát" a "látás természetével" helyettesítve.

Mielőtt a görög látás-elméletekhez visszatérnénk, vegyük észre azt is, kapcsolva a fentiekhez, hogy elég sokáig tartotta magát az a nézet, mely a szemet mint afféle "camera obscurát" vagy később "fényképezőgépet" képzelte el (v.ö. pl. Zahn: Oculus artificialis). Ezen analóg működés képzelete eltekint attól, hogy a szemből kettő van és valamely csoda vagy szokás révén a "kép" mégis helyes állású és "egy".¹⁷³⁾ (E vonatkozásban viszont hasonló tévedés, hogy a két szem egymástól való távolsága a térlátás elsődleges oka.) Éppígy a film vonatkozásában szokásos állítás, hogy azért érzékeljük folyamatosnak a mozgást, mert a "szem tehetetlensége" folytán a "rece-

hártyán tükröződő képek nem múlnak el azonnal" - ennek bizonyítékeként az utókép-jelenség, mint megdönthetetlen, kísérletileg alátámasztható tény szerepel alkalmanként.¹⁷⁴⁾

Steiger Kornél írja abban a tanulmányában,¹⁷⁵⁾ mely a két, korábban ismeretes görög látáselmélet mellé állít - rekonstruál - egy harmadikat, az Empedoklész nevéhez köthetőt:

"A görög fiziológiában a látás sajátos tárgya a khroma. Ez a kifejezés két olyan értelemben használatos, amelyeket először Arisztotelésznél látunk határozottan és tudatosan elkülönülni: jelent színességet és felszínt. - Nem tárgya azonban a látásnak az alak és a távolság.

A színeket azáltal látjuk, hogy azok visszatükröződnek szemünkben. Ám ha a látásnak ezt a magyarázatát megpróbáljuk összhangba hozni az alkmaióni, parmenidészi és empedoklészi elemtan ... sajátosságaival, ellentmondásokra bukkanunk."

Utóbbi lényegéhez egy szótörténeti felismerés nyomán jut el: «A peripatetikusok számára ... az élőlény pórusa - hasonlóan a mai nyelvhasználathoz - likacsot jelent, amelyen keresztül valami behatolhat a testbe. A szó eredeti jelentése ellenben: út. Empedoklész 3. töredékéből tudjuk, hogy ő ebben az értelemben használja a porosz (pórus) terminust: "S így a többi szervek egyikétől sem, amennyiben útja (porosz) az a gondolkodásnak, meg ne vond a bizalmat" - azaz: egyformán higgy mindegyik érzékszervednek.»

Majd megállapítja: "Empedoklész látáselméletéről a következőket mondhatjuk. A látás szerve a szem, amelynek két aktív eleme a tűz és a víz. E két elem a szembe beáramló vizuális objektumok útjául szolgál. Az objektumok: a fehér és a fekete - a tűz és a víz vizuális exemplifikációi. A látás folyamán nem "a tűz fehéré" és "a víz feketéje" áramlik a szembe, hanem a külső víz és tűz.

Ezt az elméletet az összes többi, utána következőtől megkülönbözteti az a sajátossága, hogy a látást mintegy a táplálkozás analógiájára fogja föl: a szem bekebelezi objektumát, nem pedig letapogatja - mint a látósugár-elmélet szerint, vagy tükrözi - mint a képmás-elmélet szerint."¹⁷⁶⁾

Még ezen következtetések előtt szerepel - Arisztotelesz nyomán - Steiger írásában (mely egyébként teljes egészében lényeges, témánk szempontjából) Empedoklész alábbi töredéke: "Mint amikor valaki útrakelni szándékozván lámpást készít elő, lobogó tűznek a téli éjszakában világító lángját, fölszereli a mindenfajta szelek ellen védelmező lanternákat, amelyek szétszórják a mindig fuvó szelek lélegzetét; a fény meg kifelé tör, annyira finomabb szövésű, és bevilágítja a házat legyőzhetetlen sugaraival - úgy szülte egykor az ősi tűz hártýákba és finom gyolcsokba burkolva a kerek szemű pupillát. Ezek a körben elhelyezkedő víz sűrűjét elfedik, ám a tüzet ki-

eresztik, annyira finomabb szövésű."

Ezen idézetet itt a pupilla megjelenése miatt vettem át, mely a "porosz"¹⁷⁷⁾, az út mellett a másik fontos eleme lesz az alábbiaknak. Utolsóként - eltekintve attól, hogy Steiger írását, formailag, John I. Beare elgondolásának kritikájára építi -: «A látáselmélettel kapcsolatos korai próbálkozások - írja Beare - majdnem valamennyien egyetértenek abban, hogy a szem pupillája a látótevékenység számára elsődleges jelentőségű"... A pupilla jelentőségét így magyarázza: "A "pupilla" jelentésű görög koré és latin pupula vagy pupilla egyaránt ama körülmény folytán nyerte nevét, hogy ha valaki belenéz a másíknak a szemébe, annak sötét centrális foltjában saját tükrözött képmását látja visszaverődni.»¹⁷⁸⁾

Itt eltérő módon próbáljuk e "látás-archeológiai fikció" révén követni a tekintet útját, emlékezve a koré szó másik jelentésére (leány, szűz), melynek értelme két irányba, a "Koré Koszmu"¹⁷⁹⁾ alak és a már említett Perszephoné-Koré¹⁸⁰⁾ felé is kifejthető.

Perszephoné elrablása (miközben nárciszt szed)
Hádész, vagyis "a-idész", a "láthatatlan" által majd visszatérése árulkodó a látás vonatkozásában is, de felismerhetjük benne az "első festmény" történet témájának forrását. (Pontosabban e történet olyan "leromlott" változatként jelenik meg, mely valamit mégis őriz szereplője, koré (a lány) és a magyarázat által az eredetiből mégpedig úgy, hogy visszavetítve azt is árnyalni képes.)

A Perszephoné név¹⁸¹⁾ eredete és jelentése, s ebben nem nagyon van vita, bizonytalan. Plutarkhosz "fényhozó"-nak nevezi, ami nem teljesen helytálló¹⁸²⁾, Platón pedig így ír: "Pherrepatta ... sokan ettől a névtől is félnek ..., mert nem értenek a nevek helyességéhez; hiszen megváltoztatva ezt a nevet Pherszephoné-nak nézik, és szörnyűnek képzelik, pedig hát ez a név csak azt jelenti, hogy az istennő bölcs. Mivel ugyanis a dolgok mozgásban vannak, csak a bölcsesség tudja megállítani, megtapogatni és követni őket. Így hát bölcsessége és a mozgó dolgok megtapogatása miatt (epaphé tu pheromenu) Pherepapha az istennő helyes neve, vagy valami ilyesmi. Most persze elferdítik ezt a nevet, mert többre tartják a jó hangzást, mint az igazságot."¹⁸³⁾

Igen hasonló ehhez az az értelmezés, mely által a festészet-keletkezés-ről szóló leírást ide kívánom kapcsolni: a "körülrajzolás", a "körvonal" lényegében nem egy alak megrajzolása, inkább az az út, melyet az üres - semmit sem mutató - felületen megtesszük, s mely útnak a jele a vonal, ami által az "alak" vagy "rajz" megjelenik. Így felfogva az is világos, hogy csak ezt követően és ez által lehetséges "látni" s ebben az alakban támad fel és "fénylik vissza", rátekintve, a korábbi nézés emléke, válik szemlélhetővé és megérthetővé a "mozgó".¹⁸⁴⁾

Minthogy ezzel meghatároztuk - legalábbis körvonalaztuk - azt a döntő, kezdeti mozzanatot, mely mintegy a

"szétválás" pillanatában mutatja meg a tudás-szem-látás-látvány-kép majd újra a szem és értelem lánc egységét, tovább lépve most a szemet magát vizsgáljuk meg, ugyan-csak inkább a kultúrtörténet, mint a biológia tényei alapján.

"5 Hanem tudja az Isten, hogy a mely napon ejéndetek abból, megnyilatkoznak a ti szemeitek, és olyanok lesztek, mint az Isten: jónak és gonosznak tudói.

6 És látá az asszony, hogy jó az a fa eledelre s hogy kedves a szemnek és kívánatos az a fa a bölcsességért ...

7 És megnyilatkozáának mindkettőjüknek a szemei, s észrevevék, hogy mezitelenek; figefa levelet akgatának azért össze, és körülkötőket csinálának magoknak"
(Móz.I.3.5-7.)

Az eredendő bűn történetében - látó és látvány azonos-sága révén - mintegy önmaga tükrében mutatkozik meg a "tekintet útjának" másik szakasza: a bekebelező-értelmű (a gyümölcs "megevése") vagyis kifelé irányuló pupilla/szem felfogáson (mely szerint a gyümölcs "kedves a szemnek") túl megjelenik a következmény is. A szem "megnyilatkozása" tulajdonképp befelé történik: az út nem a Hadész sötétjébe és vissza, hanem az elme felé vezet ("Az elme ugyanis a lélek szeme" - írja később Giarda)¹⁸⁵⁾, hogy ez a visszaúton majd a halál tudását jelentse, ahova maga az ember megy már. Talán érzékelhető a két, egymásra épülő, de ellentett

mozgás.

Az előrehaladó út tehát itt - miután már "kivülről" ismét a "szembe" tértünk vissza -, ennek folytatása az "elmébe": mintegy a "belső látás", a harmadik szem képzetének megteremtése. S innen kis lépés, hogy a szem három része (pupilla, iris - vagy "szivárványhártya" - és a "szemfehérje") mintegy a test-szellem-lélek hármasságot reprezentálja. S megjelenhessék újra a "kis ember a szemben": Jézusként, mint Hieronymus Bosch festményén.¹⁸⁶⁾ Nem véletlenül a pupillában: hiszen született - "lánytól" - s közvetlenül, "megfoghatóan", "láthatóan" jelenik meg az emberek között. A pupilla - szemlencse - ahol a fény "kibé" jár, tehát ahol a szem "megnyílik", a közép, s ez a "látósugár" szempontjából fontos. Nem kell elfeledkezni arról sem, hogy - ugyanazon az alapon, ahogy az ember - Krisztus is "kép": a XV. században már ez a szemlencsével való összefüggése. (Az "Isteni szem" háromszögbe foglalt ábrázolása egyébként elég későn, a XVII. században jelenik meg.)

A XV. századdal tehát a látásnak az a dimenziója válik képpé, mely talán épp e korig volt szinte egyeduralkodó, s mikor "képként" megjelenik, ez egyuttal megszűnését is jelenti: az, hogy nem is annyira az ember lát, mint amennyire ő látható. (E vonatkozásban érdekes Plótinosz megjegyzése: "mert a látás nem egyéb, mint vágyakozás a látványra.")¹⁸⁷⁾ Az emberi "látás" a születés-halál közti átmenet jellemzője csak (amit életnek hívnak), s ez kis

része a "kozmosz" lényegnek, inkább elfed, mint megmutat. A tekintet tehát befelé fordul, mintegy "önmagába" nézve követi a rászegeződő figyelem irányát ("Cave, cave, du4s videt").

Ezt változtatja át az a döntő fordulat, melyet reneszansznak hívunk, s nem pusztán a kép máig megszokott változata születik meg s válik a "nézni érdemes" kifejezéssel formulázható vágy manifesztumává, de megtörténik a látás átértelmezése, melyet a fent leírttal szemben így jellemezhetnénk: A látás, miközben megszüli az új művészetet, mint tudományt, maga mint módszer valósul meg, elsőként az emberi történelemben, s épp e tudomány vagy művészet iskoláján fejlődve ki.

A perspektíva¹⁸⁸⁾ névvel jelölt találmány fő összetevői az egy pontban rögzített szem (tekintet), mely e fix pont által modellezhető, szimulálható a "vetítési" síkká minősült képfelületen és a mérés. Mindkettő szinte pontos ellentettje a korábbi helyzetnek: láttuk, nem csak a "mozgó" bölcsességgel való lerögzítéséről van már szó, ami előbb a tekintet útja, vagyis épp a "mozgó" szem által történt, de a felület sem az "idea", vagy a "szellemi" lényeg felé való törekvés, melynek elrendezése segítő energiákat jelenthet. (Jellemző, hogy az 'ablakként' tekintett képfelület kialakításához az "átlátás" vagy perspektíva segítségével inspirációs forrásként a látósugár-elmélet társulhatott minden egyebet kiszorítva. Ezt mutatják pl. az árnyfestészet - skiagraphia¹⁸⁹⁾ - vagy "diszletfestés" vonatkozásá-

ban olvasható félreérthető szövegelemzések.)

A változás lényegét tekintve döntő jelek még a következők: Dürer írásaiban feltűnhet az új látványok keresésére irányuló hatalmas készlet, mely utazásain vezeti, s mely miatt anyagi áldozatoktól se riad vissza, hogy kinyitasson egy-egy templomot az ott lévő kép megtekintéséért, vagy épp megvásároljon szokatlan tárgyakat. Ugyancsak az ő egyik megjegyzéséből értesülünk, hogy igen sok ember volt még ekkor, aki "nem látott" képet.¹⁹⁰⁾ A reneszansszal ez a szám töredékére csökken (mint ahogy néhány évszázad múlva az írni-olvasni tanulással az analfabetizmus), vagyis a látásfejlődés ezek után már közvetlenül a képek útját követve, a képek nyomában követhető. Újabb formák megjelenése, az ebből kiolvasható jelentések, illetve a közönség viszonya ezekhez az első reakcióktól (amikor az új megjelenik) egy megállapodott konszenzusig (amikor kifejlődik, megszokottá válik, vagy félretett, a továbbiakban adatszerező ismeretként elraktározva eltűnik). Itt kezdődik az ember "nézővé" válása: Van J. Callotnak egy metszete, melyet szemlélve a változás könnyen megérthető: a "Vigyázó szem", ez a botra tűzött és a tájba szúrt szem, "tekintet" a néző valódi archetipikus alakja. (Vessük össze H. Bosch rajzával, ahol a föld lát és az erdő hall: míg Boschnál megjelentek, itt, Callotnál, mintha már ki is nőttek volna a föld szemei.)

A néző (szélsőséges megjelenésével, a voyeurrel együtt) fontos szereplője a fotó - film - videó történetnek, elválva a látók (vagy a látással "professzionálisan" foglalkozók): a képkészítők táborától. Utóbbiak egyrészt az ún. művészek, vagy hivatásos képelemzők, másrészt az ún. tudósok, mérnökök: az új képalkotó eszközök "feltalálói".

Míg az előbbiek - a művészek - a közös, szinoptikus eredetként meghatározható reneszansztól e századig szinte kizárólag a kép nyomában haladtak, mintegy a képpel való foglalkozás kényszere vagy kiváltsága kizárólagos birtokában, a tudomány útját két optikai rendszer, a mikroszkóp és teleszkóp kicsi, illetve nagy felé nyitott tere jelölte ki és a mérés modellezte.

A kép a camera obscurától a komputerig

Brunelleschitől Leonardon át Dürerig jól ismertek azok a rajzberendezések, képkészítő szerkezetek és módszerek, melyek felfoghatók egyrészt mint az összes későbbi "modelljei", kiinduló típusai, másrészt mint az "oktatást" (látás-tanulást) is szolgáló segédeszközök, melyekkel egyuttal a kép tanulmányozása is - hipotetikusan - új szintre kerülhet. (Bár kétséges, hogy pl. a Dürer által elgondolt szerkezetek valaha is használatosak voltak-e, s nem inkább az "új látás" - "új kép" megértését, lényegét tették könnyebben hozzáférhetővé, megadva egy szerkezetet,

melynek elgondolt működése könnyen átlátható s így a kép is felfoghatóvá válik általa.)¹⁹¹⁾

A camera obscura - melyet szokás volt Leonardo nevéhez kötni, de kétségtelen, hogy ismeretesek jóval korábbi adatok létezéséről -¹⁹²⁾ annyiban különbözik a többi rajzeszköztől, hogy egy természeti törvényszerűség felismerésén alapul, tehát olyan jelenséget modellez, mely jelenség magától is létrejöhet. Tiszta formái a délibáb a napvilágnál (újabb, kozmikus megfelelői ennek az ún. "gravitációs lencsék")¹⁹³⁾ a szobában - camera - pedig a kis résen beáramló fény, mely a külvilág képét a megfelelő távolságra elhelyezett felfogó felületre képes vetíteni. A hatás kombinálható - s egyuttal jobban szabályozható - a domború lencse ("gyűjtőlencse") közbeiktatásával, ami ugyancsak fordított állású képet ad. Chastel így ír e vonatkozásban Leonardoról: "... gigászi metonimiával a szemet ama érzékszervünknek mondja, amely magába sűríti a valóság egészét ... Úgy tetszik, a világegyetem maga sem egyéb, mint beeső képek csodálatos együttese; e képeknek mi csupán egy töredékét foghatjuk fel. Leonardo tíz-tizenkét évvel korábban is piramissal ábrázolta a fénysugarak fantasztikus terjedését; a piramis alapját a látott tárgy körvonala alkotja, csúcsát pedig a szem, a receptor ... "A pupilla állandóan változtatja méretét a fényintenzitás növekedése avagy gyöngyülése függvényében" (f01 26r.) ... Ez a spontán szabályozás, mely lehetővé teszi, hogy a szembe

mindig csak akkora fényintenzitás jusson be, amennyit elvisel, vezeti majd el Leonardót a camera oscurához, amelyet a rákövetkező években alaposan kiaknáz, mert a sötétkamra tisztán mutatja a fénysugarak és így a képek útját egy kicsiny nyíláson át, mely mintegy a pupillánk megfelelője."194)

A camera obscura az első olyan eszköz, melyet a látás konkrétan kimutatható változása, s ennek nyomán a képpel kapcsolatos szemléletváltás, másként "a perspektíva" tett érdekessé. Ezt követik az optika és vetítés fejlődésével a teleszkóp, mikroszkóp, optikai és geometrizáló játékok (anamorfózistól a kaleidoszkópig), a fotográfia, film, stb, melyeket működésük, megértésük és használatuk tekintetében három szférában is értelmezhetünk. Egyfelől a gondolkodás és megismerés újabb szakaszait, újabb analógiás megfogalmazásait hozzák elő,¹⁹⁵⁾ másfelől újfajta képek, s ezek felfogása, megalkotása, felhasználása nem azonnal és közvetlenül történik (ezt alább Vermeer és a camera obscura példájával szemléltetjük). Harmadikként pedig a "nézők" megjelenésével jelzett, s a szórakozás, "bűvészet", szemfényvesztés nevek által leírható szférát kell kiemelnünk, mint azt a közeget, ahol az új szenzációkhoz való hozzászokás, másként megértésük katalizációja zajlik. (Jól köti e jelenséget korábbi témáinkhoz, amit III. Richard mond Shakespearenél: "De én, aki nem játszani születtem / sem tetszelgő tükröknek udvarolni ... Nem is tudok

egyébbel szórakozni / Mint hogy a napon nézzem árnyamat")¹⁹⁶⁾

Az a probléma, mely a "használt-e Vermeer camera obscurát" kérdésben konkretizálódott - ezt több alapos tanulmány tárgyalja¹⁹⁷⁾ - s vezetett lényegében Delft és környéke, a XVII. sz.-i Németalföld s az optikai eszközök kérdéskörének vizsgálatához,¹⁹⁸⁾ megfordítva úgy is formulázható, hogy miért Vermeer az első, akinél olyan képi ábrázolást fedezhetünk fel, ami megfelel a camera obscura által nyújtott képformának. Vagy: miért csak Vermeer - a XVII. század közepe - volt képes pontosan felfogni és rekonstruálni azt, milyen is a camera obscura által megvalósult leképzés, képforma.

Leírhatnánk úgy is - felélesztve kis időre a Wölffflintől származó kategóriákat -, hogy a "sokszerűsegtől" az "egységig" vezető kép-úton van egy (legalábbis fogalmilag értelmezhető) inflexió, átfordulási pont, mely előtt valóban a kép "lineáris" karaktere, s mely után a "festői" vagy inkább folt-szerű, szín-átmenet-fény dominanciájú felfogása az elsődleges. Míg a reneszansz értelemben vett "perspektíva" a szemet rögzíti egy (néző)pontban, addig a kép egységes felfogása a kép rögzítését jelenti, ami ezután az "ecset" által bekalandozható, a szabad szín- és formaalkotásra alkalmas felületté válik. Mielőtt ezt az átfordulási pontot - vagy a "camera obscura-típusú" kép helyét - egyértelművé tennénk, az érthetőség kedvéért

vizsgáljuk meg ugyanezt a problémát másfelől: az anamorfózis manierista találománya és a XIX. századi panorámakép (körkép) összehasonlítása által. Kétségtelen, hogy itt az időhatárokat szinte megengedhetetlenül tágítottuk, ezzel szemben jól megmutathatóvá válik a kérdés lényege, az, hogy hol a kép, hol a leképzett és honnan (milyen szemből) nézzük, vagy hol a néző.

Az anamorfózis - melynek az elmúlt évtizedekben bőséges irodalma támadt¹⁹⁹⁾ - azon túl, hogy a "geometriai" formájú kép végletekig való végiggondolása, egyúttal, s ez a döntő, a "külső szem" restaurációs kísérlete (e vonatkozásban lehetséges lenne összevetni az ellenreformációval, a történelmi mozgásokat tekintve). Itt ugyanis egy olyan kép megszerkesztésén van a hangsúly, amely nem magán a "képsíkon" értelmes (ott csak "jól rendezett"), hanem akkor, ha valamely külső szemből, egy általában vett "figyelő" tekintet szemszögéből látszik.²⁰⁰⁾ Ezt a külső szemet helyettesíti a tükörhenger vagy kúp, mely reflexiója révén képes megmutatni, "értelmessé" tenni a képet. A készítő e külső szem helyébe képzeletileg magát - míg a reneszansz perspektíva esetében valóban ott is áll - s ezen imaginárius pozíciója viszonylatában szerkeszti meg azt a képet, melynek látványa csak az ellenmozgás, a kívülről odahelyezett s a képet újra "összerendező" eszköz által mutatkozik meg, s ez így mintegy a kép közvetítőjévé válik. A képtérben tehát "nem ugyanazok" a törvények uralkodnak,

mint a "közvetlenül tapasztalható" látvány-világban, a kép még mindig őrzi az attól különálló törvényszerűségeit, történetesen azt, hogy a kép által megszerezhető tapasztalások nem a "közvetlenül" látható világra vonatkoznak, mint ahogy az is csak egy eszköze a láthatón túli lényeg elérésének. Leromlott formájában persze az anamorfózis is pusztán kukucskálássá válik, ami egyúttal mutatja a titok fogalmának lezüllését a metafizikától a testtel azonosítható fizika világához.

A panoráma összefoglaló néven²⁰¹⁾ jelölt képfajta egy különösen szemléletes változata, a körkép kívánczik ellenpontként a tükör-hengeres anamorfózishoz. Az a mindenki által ismert, kör alaprajzú épületet kívánó és annak belső falán teljesen vagy részben körbefutó - alkalmanként a nézők számára szabadon hagyott tér felé valóságos és arányosan kisebbedő tárgyegyüttesekkel is kiegészített - látványosság ez, mely mintegy külön építménybe zárt kvázi-valóságként veszi körül nézőjét, s állítja egyúttal az ábrázoltak "közepébe". Jellemzője nemcsak az, hogy hasonló törvényszerűségek által kíván működni, mint a külvilág (látványvilág) közvetlenül tapasztalható felszíne, hanem ezt szeretné mintegy felcserélhetővé tenni, helyettesíteni (s ezáltal "lefedni"). Nézője "benne állva" néz körül: nem hogy nem "külső szem", de még nézői kívülállásában is feloldani kívánt, jelenség-szintű résztvevő. A konstrukció feltétele a külvilággal analóg látvány-világ

képzete, melyben a néző is benne foglaltatik akár úgy, hogy bármikor "szereplője" lehet (valóságosan "beléphet" mint ábrázolt, vagy - pl. a videónál - közvetített), akár úgy, hogy felismerjük, egymásnak olyan diszletei, melynek nincs "más" nézője, s együtt vannak egyszerre "világként" és "világ helyett" jelen (mely helyzet egyúttal a realizmus-koncepciók eredete).

Látható most már, mi az a döntő fordulat, amit a camera obscura képe hozhat: a világ részévé s ezen túl mintegy a világot felcserélni képes dologgá váló kép képzete révén az ebbe belekerülő ember elveszti a metafizikai-val való kontaktus lehetőségét korábban biztosító képformát. Egyidejűleg - a túl-világba vezető kép elvesztésével - a világban való léte is átrendeződik: maga is vetületté válhat, mivel megkezdődik szembesülése saját magával, mint képpel. Másként fogalmazva egy olyan furcsa transzparens "hártya", burok vagy fátyol lép materializációként ember és világ közé, mely épp ember és "világ" kommunikációjának megteremtésére hivatott, a világban élő ember és túl-világ kommunikációja helyett.

E kicsit transzcendensnek tűnő fogalmazás hitelét erősíti talán, ha a laterna magica²⁰²⁾ említésével közvetlen eszköz-szinten próbálom megvilágítani. A vetítógép "őseként" leírható berendezéshez (mely leírásban csak annyi a tévedés, hogy utólag kényszerít a történetre teleologikus magyarázatot), korábbi képi ábrázolást is lehet kötni,

mint a camera obscurához, de leginkább mégis Athanasius Kircher nevének említése után szokás ismertetni.²⁰³⁾

Az általa közölt ábrázolások is mutatják, hogy itt egyrészt szó van olyan transzparens képről, melyet egyik oldalról (rejtett) fény világít át, másrészt egy olyan másik oldalról, ahová - egy lencse vagy lencserendszer segítségével - e kép kívül, s ahol végsősoron egy megfelelően elhelyezett felületen felfogható.

Tehát egy konkrét, erre a célra készített, meglevő, megfogható képet méreteiben megnövelve bizonyos távolságra juttat el s tesz egyuttal (ott) "megfoghatatlanná":

Egy picit a "leképzés" fordítottja ez, s egy kicsit az árnyjáték továbbfejlesztése. Egyfelől a "belső fény" kívülülésének leromlott modellje - jellemző használata az illusztráció, a "megvilágítás" -, másfelől a "képszállítás" ideájának első (még "reciprok") megvalósulása, aminek a "távolbalátás" gondolata megszületésében feltétlen szerepe lehetett.

A "mágikus" név árulkodó voltához köthető asszociációs rendszert mutatja meg, ha összevetjük a laterna magica számára készített üvegképeket azon korábbiakkal, melyek a gótikus katedrális üveglakaként tárgyasulva reprezentálják a középkori fény-misztika lényegét: A kívülről átáramló s az embert "szivárványosan" (a "szövetség jelével") megvilágító, körülvevő fény helyett itt elsötétítés szükséges, hogy mesterséges fény hatására a méretében redukált s alkalmanként "negatívba" is fordított kép-miniatűr keltette

illuzióként egy nem áttetsző felületen az "ablak-szerű" képvetület megjelenjen.

A laterna magica egyébként az első olyan képfajttával dolgozó eszköz, melynek hagyományos értelemben vett "művészi" vonatkozásai nincsenek: megmarad azon a szinten, amit a feltalálás, a mechanika és kép általi mozgásilluzió vizsgálata (forgó ill. cserélődő mozgásra képes szerkezetek igen korán társultak a képekhez), valamint a "szórakozás" és "ijesztgetés" ("phantasmagoria")²⁰⁴ vásári eszköze jelent; majd pedig a szórakoztató, (természet)tudomány ("phisique amusante") s a vetítéssel kísért "népszerű", "ismeret-terjesztő" bemutató segédeszközeként képvisel.²⁰⁵

A laterna magica tehát a jelen világ "távolságait" mutatja a pszichikus tértől (ijesztgetés, fantáziakép) a távoli tájak és történetek megmutatásáig, magyarázatáig (felvilágosítás és demonstráció, "megmutatás"). E transzparen-ciák így állnak közvetítőként és "ködfátyolként" ember és világ közé: először még ördögök, démonok alakját közvetítve, hogy ezt az ismeretlen hely, táj, nép, összefüggés váltsa föl, mely utóbbi nem a demonstrátor, hanem a nézőként ott-lévők számára nem ismert csak. Felfedezhetjük, hogy a laterna magica képein szinte semmi sem látszik a kép XVII. századig megtett útjából, ha pusztán nézzük, s ezt az utat nem ismerjük: előtör egy "rejtett" képfajta, az ellesett, leromlott, a "főirányból" kiszorult, illetve csak utalás-jellegű, ábraszerű illusztratív kép, ami határozottan itt kerül felszínre s mind nagyobb helyet szorít magának az egyébként is bővülő képtermelés terében. Ez a fotográfia

megjelenésével különösen felgyorsuló folyamat másként a képkészítés privilegizált voltának megszüntetése, amit egyébként új analfabetizmus kezdetének is hívhatunk, Moholy-Nagy nyomán.²⁰⁶⁾ A doktrina később a "közvetlenül felfogható" kép-értelmezést indukálja, s abból ered, hogy itt a képkészítéshez nem kell semmi (vagy kezdetben igen minimális) ismeret, mely megállapítás kimondatlanul is magában foglalja, hogy képnek az tekintendő, ami a valósággal felcserélhetőnek leírt, s a camera obscura kép megértése által kiformálódott képfajtára hasonlít. (A XX. századi képzőművészet ismert tényeire, mint e fejlődés bizonyos szempontból elemezhető kontrasztjára itt külön nem térek ki.)

Következik azonban ebből egy figyelemreméltó tény: az ilyen formában előálló kép készítőjétől is fokozatosan önállósul (gyakran nem annyira szerzője van, "aki látta", hanem értelme, ami meglátható).

Az így szinte "öntudatlanul" (vagy a tudat részvétele nélkül) létrejövő képtömeg elég hamar elkezdte kialakítani saját törvényszerűségeit, ismeretlen dimenziókat nyitva meg a tudatos képkészítés (kép-tudat) számára. Ez a jelenség észlelhető a fotográfiánál, de pontosabb körülhatárolásához érdemes a különböző kép-eszközök köré csoportosítva vizsgálni.

Ha részletesen nem is követjük végig a XIX. századdal induló eszköz-szaporulat útját - a thaumatrop, camera lucida,

kaleidoszkóp, sztereoszkóp, praxinoszkóp, sztroboszkóp, zoetrop vagy daedalum, zoopraxiszkóp, kaleidotrop, phantoszkóp, mutoszkóp stb. majd a spirográf, "bioszkóp", kinematográf, telehor, holográfia, videográfia stb. nevek²⁰⁷⁾ által jelezhető, egyébként korántsem érdektelen, de itt terjedelmileg sem vállalható sokaságon át - azt megkíséreljük, hogy a fölmerülő problémák felől csoportosítva tekintsünk rá. Előljáróban fontos észrevenni, hogy nem állja ki a történeti összevetés próbáját, ha a "fő-irány", a fotó - film - videó - komputer egymásutánját valamiféle egymásból következő, vagy egymásra épülő haladványként fogjuk föl. Észrevehetjük azonban mint párhuzamos, más-más időpontban megállapodó, de a kezdetek egymáshoz való viszonyát tekintve különösebb plusz információt nem nyújtó pályákat.

Láttuk, hogy (legalábbis az egyik) cél a képkészítésnél, hogy a közvetlenül nem megfogható ("mozgó", "változó") jelenség-világot legalább bizonyos ideig nem változó látványként szemlélhetővé, vizsgálhatóvá tegyük valamiféle rögzítés által. Általánosságban: képként megformáljuk. A camera obscura kép megértése után azonban ez a cél már kevésnek bizonyul: Kiegészül azzal az igénnyel, hogy a rögzítésre kerülő kép valamely - akár tudományos, vagy ami e vonatkozásban egyenértékű, "mérhető", matematizálható - módon is analogonja legyen a rögzített jelenségnek. Tehát legyen lehetőség a kép által a modell természetének a tanulmányozására. (Mondhatjuk, hogy a mérés bevezetése

a képalkotás területére olyan változást hoz, mely felkel-
ti a "képpel való mérés" igényét egy idő után.) A fotográfia
egy vonatkozásban pontosan ilyen: a néző és nézett kontak-
tusát, ezt az egyszerű viszonyt képes rövid időszakasz és
tér-szelet formában ("itt és mostként") megmutathatóvá
tenni. A kép árulkodik a kontaktusról és megadja a képkészítő
helyét (a leképzett által), s mellékesen megoldja a
"pontos" másolás és ennek sokszorozása problémáját (azokkal
a következményekkel, amit Walter Benjamin vesz észre, s
próbál leírni az aura fogalmában.) Megvalósulása azonban
megmutatja, hogy a modell természetének sok esetben éppoly
fontos vonása, hogy nem elsődlegesen "képként" van jelen a
világban, hanem változásában, színességében, térbeliségében,
mozgásában (hogy e régi fogalmakat vegyük most elő). Bár
e korlátok felismerése igen korai (a fotó expozíciós idő
csökkentése ezért is nagy feladat kezdetben), a megoldások - e
tulajdonságok reprezentálása új képek révén - változó módon
és időben történtek, és soha nem kapcsolódtak a korábban ja-
vasolt megoldás-kísérletekhez. A térbeliségé például - bár
a reneszansz kísérletektől James Wattig sok előzményt fedez-
hetünk fel -, lényegében a holográfia trükkje által jelenik
meg, ami egyébként épp nem e probléma kutatása alapján
született, s ahol már a "képen" nem látszik közvetlenül,
csak fény hatására a "leképzett". A színességé a nem-pigment-
ként elgondolt szín-képzet megjelenése után, s ennek fel-
használásával jelenhetett meg, a mozgásé pedig csak azon
paradoxon felismerése által, hogy ugyan érdemes a mozgást

fázisokra bontani, de mozgatni a fázisképeket egyáltalán nem kell (illetve épp nem akkor kell, mikor látjuk), viszont érdemes sorozattá rendezni s ennek mindegyik elemét gyors egymásutánban, ugyanott és nagyon rövid ideig állókép-formában megmutatni. Együttal persze minden új, "vélegessé váló" technika hatására eltűnt az a fajta heroizmus, ami pl. a film vonatkozásában Muybridge-féle életműveket jellemzi (Reynaud maga dobja a Szajnába teljes "optikai színházát")²⁰⁸⁾ s az a találékonyság, mely a különböző képpergető dobozok és tükrök, vagy a vetített-képes előadások sokaságát hozta létre. Háttérbe szorult - illetve a "montázs" névvel élve rögzítetté vált az a probléma, hogy mit jelent két kép egymáshoz való viszonya, illetve egyáltalán milyen kapcsolatba hozható két kép egymással (ld. pl. a Thaumotrop).²⁰⁹⁾

A film és a relativitás-elmélet szinte párhuzamos karrierje szimbolikusnak is tekinthető, holott azon túl nincs sok közük egymáshoz, mint hogy bizonyos szempontból mindkettő az idő fogalmát helyezte új összefüggésbe.²¹⁰⁾ A film újdonsága e vonatkozásban, hogy a képhez - elsőként a képfajták közül - meghatározott időszakaszt társít: amennyi ideig tart, ameddig nézhető. (Minden korábbi képet gyakorlatilag addig lehetett nézni, amíg a néző akarta.)

Ez az - itt korlátként értelmezett - jellegzetesség fordította át a távolbalátással és képszállítással foglalkozó kutatások irányát lassan az "egy időben több helyen" megmutatkozó kép-rekonstrukciós eszközök szerkesztése felé.

A televízió ugyanis nevével ellentétes eszköz: nem a nézője lát távolra - hiszen akkor azt nézhetné, amit akar -, hanem a kép jelenik meg rögzítése vagy elektronikus fordítása (közvetítés) helyétől független, nagyszámú és távoli helyeken. Az elektronikus kamera hozzáadásával pedig, első ízben, megtörtént a kép "kettéosztása", másként előállhat az önmagát generáló (visszacsatolásnak nevezett eljárás révén születő) képjelenség, ha egy kamerát saját képernyőjére fordítunk.

A sokat elemzett ún. "tunnel-effect" (alagút effektus)²¹¹⁾ újdonságának horderejét felmérhetjük, ha belátjuk: nem pusztán egy ismeretlen jelenségről van szó, nem is arról, hogy az ismeretlen "általában" jelentkezik benne: itt a tudat (a megismerés) és az ismeretlen mindenkori viszonyának egyszerű modellje áll elő, kép-formában.

Párhuzamosan a mozgás-illúziót megragadó képrendszerek létrejöttével egyre csökkent a fotografikus természetű kép megbízhatósága. A szabálytalan, apró folt-elemek, melyek elváltozásaiból áll össze a kép, nem csak alakra és elrendezésre "bizonytalanok" (mint azt nagyításokon be lehet mutatni), de a "megbízhatóság" kritériumnak az anyag által hordozott "roncsolás"-lehetőség sem felel meg. Mire e probléma valóban lényegessé válik, már a pontszerű elemekből álló - s gyakorlatilag "anyagtalan", jelformájú - videó-kép sem eléggé egzakt, kezelhető. S miközben e különböző képrendszerek révén megszületik a képről kép által való "beszéd" lehetősége, elkészül a komputer olyan változata is, mely nem-

csak képernyővel rendelkezik, de képalkotásra valóban alkalmas. (Arra korábban utaltam, hogy ez persze már csak bizonyos megszorításokkal nevezhető "képnek"). Döntő eleme épp a pontosság, vagyis, hogy először tesz pontosan leírhatóvá képet, mivel minden képelem (pixel) helye és "tulajdonsága" biztonsággal megadható, számszerűsíthető. Ez által a kép számviszonyoknak felel meg, mely kitölti a rendelkezésre álló "keretet". (Eszünkbe juthat, hogy Babbage a textil-mintával hasonlítja össze analitikus gépét²¹²) - s ez lehetne ürügy akár "Maya fátylára", akár Lullus művésztére tett utalásokhoz. Utóbbi - sokáig megvetett - művésztéről azért jegyezzünk meg annyit, hogy fogalmak "mechanikus" kombinációja alapján kívánt új ismeretekhez jutni, ami a komputer ismeretében már mégsem tűnik olyan "őrült" gondolatnak.)

Eredeti kérdésünkhöz visszatérve ezen új szakaszt leírhatjuk, mint a - természeti képjelenségek, majd a természetet utánzó, természeti környezetet rendező-értelmező képfajták mellé lépő - természetet kutató vagy megjelenítő kép felépülését. A folyamat párhuzamos a tekintet vagy látás jelenségét a felfogó és leíró fázistól az értelmező-alkotó fázisig kihordó állapotváltással, mely során a művészet állandósuló (nem fejlődés-szempon-tú) közege mellett a tudomány is elér a képhez. Ezzel a kép problémája a tudományos kutatás továbblépéséhez nélkülözhetetlenné válik, tehát kénytelen a kutatás tárgyává és egyuttal módszerévé is emelni. S hogy

mindezt miként lehetséges megtenni, egyáltalán: mire jó a kép, erre analógiákat s egyúttal tapasztalatokat - nem saját történetében, hanem kizárólag művészetében lelhet, mely persze továbbra is használja a régi s a tudomány közeledése folytán szállított újabb és újabb képeket is.

A KÉP MÍTOSZA. ÖSSZEGZÉS HELYETT

Felvázoltuk a kép útját, a "kezdetek előtti", még "természetesnek" nevezhető képformáktól eljutva a technológiai, közvetlen emberi kreációt lényegében már ugyancsak nem igénylő, legújabb fajtáig. Bár a képtörténetek általában épp az ember-kép viszony olyan felfogásán alapulnak, mely az ember által alkotott és/vagy felfogott képet tekinti fő témájának, itt - a kép általánosabb megértése, a képformák változása felmutatásának kísérlete céljából - ez észrevehetően háttérbe szorult.

Van ugyanakkor ennél még egy, eddig kimondatlanul maradt, de lényegibb, végkövetkeztetésként talán jól hangzó oka is: azt mondhatnánk, így utólag, mintha e dolgozat a kép mítoszával foglalkozott volna, vagy annak rekonstruálásával, vagy pedig éppen megkonstruálásával. De van-e ilyen, mit nevezhetünk a kép mítoszának?

A kép, amely az emberi akarat vagy épp nagyobb erők által befolyásolt lélek-állapotok (ihlet) szülötte, mindenesetre az ember hatalmában van, sőt - úgy tűnt, alkalmanként - még arra is jó, hogy másokat a hatalmunkba kerítsünk. Mára - legalábbis a "technikai képek", új képfajták megjelenésével folyamatosan - ez a kép kicsúszik a kezünkből, sőt néha mintha megfordulni látszana a fent említett hierarchia (megjelenik a képnek kiszolgáltató ember). Másként mindezt úgy is fogalmazhatnánk, hogy az új képfajták megjelenésével megszűnik a kép mágikus korszaka s ^{hogy} ezek - a fényképpel, még feltűnőbb módon a filmmel kez-

dődő - mítikus képkorszakba lépés fázisaiként döbbsentenének rá fokozatosan e tényre s következményeire. Egyúttal persze az a meglepő élményünk is támadhat, hogy ha a képtörténetet - pontosabban a képfajták egymásutánját - az említett időszakig mágikus szakaszként fogjuk föl, akkor mintha egyúttal azt is mondhatnánk: a képnek nincs mítosza. S mintha a kép mágikus funkcióinak eltűnése azzal a meglepő következménnyel is járt volna, hogy a hiányra ráébredve - szinte misztikus módon - mi váltunk volna a kép foglyaivá.

Vegyük észre, a mítosz mindig történet, mindig időben zajlik. A képnek lényegében az új képfajtáig nincsen - vagy csupán illozórikus - az idő-dimenziója. A képek történeti nézetét tehát - mint a művészettörténet is - felfoghatjuk a mágikus képkorszak mítizáló, az idő konstruálásával mítikus állapotot teremteni kívánó kísérletként. Attól a ponttól kezdve, hogy kép és idő nem csak mesterségesen egymásra vonatkoztatható kategóriák, hanem a képben (képként) megjelenő idő közvetlen tapasztalati tény, a fent említett történeti szempont megszűnik egyetlen mítoszteremtő (vagy inkább kereső) erő lenni. A kép megismerése és a kép által történő megismerés egyaránt - mint ahogy korábban, más világszférák mítikus vonatkozásainál láthatjuk -, alapulhat a már mítikus képre. Ez válik az új tudományosság tagolásának, nyelvezetének egyik fő formálójává, s mintegy mellékesen, közben a képtörténet oly módon is újraíródik (nem téve semmissé a korábbiakat), hogy a kép útja ide vezető útként mutatkozzék meg, vagyis megjelenhessenek a korábban rejtett, mítoszformáló elemek. Összefügg persze ez a váltás - és ennek értelmezési kísérlete is - egy általánosabb, mindenre kiterjedő "világkép"-változással,

mely talán legvilágosabban épp az idő, a látással / képpel kapcsolatos kategóriák, és persze a fény fogalmainak használata által ragadható meg, mint Paul Virilio írása is mutatja:

"Napjainkban ... a látási viszonyok új szintjére jutunk, ahol az időbeliség változáson megy át: a kronológia és a történelem múló idejét felváltja a megvilágított, a fény abszolút sebessége által exponált idő. /.../ Míg korábban az idő eltöltése szolgált közvetve az idő múlásának megfigyelésére, ma az einsteini relativitás expoziációjával - általános optikájával - már nem az idő folyamatos, extenzív jellege, hanem intenzív jellege, a fény sebességének maximális intenzitása tölti be ezt a funkciót. /.../ Annak idején a múló időnek egy extenzív idő felelt meg, az efemeridák és kalendáriumok ideje, amely teljes mértékben alátámasztotta az idő láthatatlanságának kanti tételét. Ma az adott pillanatban exponált időnek a "relativista örök jelen" intenzív kronoszkopikus ideje felel meg, egy mindent magába foglaló optika, amely a mindenhol egyidőben jelenlévő isteni tekintethez hasonló..."²¹³⁾

A kép vonatkozásában a változás lényege az a paradoxon, hogy míg a kép a fent leírt mágikus természetű korszakáról beszélünk, s a "hatalmunkban" álló képről, addig azt is látnunk kell, hogy a kép e formája igazából a tudományos racionalitás számára megfoghatatlan, "kezelhetetlen". A mítikus természetre való átváltás viszont éppen hogy "megfoghatóvá" teszi a képet - először egyértelműen a komputerképnél, mely ^{dimenzió}ban pl. megadható az "összes kép" száma -, kezelhetővé és alkalmassá ^{felhő} pl. éppen a kép természetének vizsgálatára, ugyanakkor e képek vonat-

kozási rendszere már ki is lépett a mai emberi tudással kontrollálható dimenziókból. Bár kezelhető és racionalizált, lényeges vonatkozásai túl vannak az eddig "képként" leírt jelenség határain. A képváltással ugyan a kép vált felfoghatóvá, ám a megjelenő "új kép", vagy meta-kép a világ, a tágabban vett megismerés felé nyit kaput, melynek persze az ember is része.

A kép mítosza feltehetőleg az emberi történet legutolsó mítikus mozzanata, kultusza az utolsó kultikus szakasz, a "történelem végén" megjelenő záróakkord, a "kép" és "világ" keveredéseként jellemezhető "örök jelen" korszakának nyitánya.

J E G Y Z E T E K

(Azon hivatkozásoknál, ahol a jegyzet egy nevet és egy
- kiadási - dátumot ad meg, a munkák pontos adatai a
bibliográfiában találhatók)

- 1) André Jammes: William H. Fox Talbot Ein grosser Erfinder und Meister der Photographie. Bucher 1972 Luzern u. Frankfurt/M. Bibliothek der Photographie, Band 2. A Talbot-írást Scharf (1976) munkája alapján idézem.
- 2) Eredetileg: L'Ecran Francais 1948. 144. sz. Magyarul több helyen, pl. Filmesztétikai szöveggyűjtemény, Tankönyvkiadó 1977 Budapest II. 310-315.
- 3) "Töltőtollam a kamera". Filmművészeti kiskönyvtár, 37. Filmtud. Int. és Filmarchivum 1968 Budapest
Az előzmények vonatkozásában különösen fontos Bergson, aki a "gondolkodás mozgófényképes szerkezetéről" beszél, s írásai nagy hatással voltak pl. Viking Eggelingre is, akihez lényegében az "experimentalista" film kezdetei köthetők.
- 4) Paikról ld. Nam June Paik. Werke 1946-1976. Kölnische Kunstverein és Edith Decker: PAIK Video. Du Mont 1988 Köln.
- 5) Itt inkább egy inspiratív változatát idézzük Lewis Mumfordtól: "A virágnyílás ősi mintapéldája a természet féktelen alkotóerejének; és éppen ez a tény, hogy a virágok szépségét nem lehet megmagyarázni vagy igazolni pusztán haszonelvű érvekkel, teszi ezt a robbanást oly csodálatossá és oly jellemzővé az élet egyéb folyamataira. A biológiai teremtmőerő és gyakori kísérője, az esztétikai alkotóerő, ön-

magukban léteznek, és felülemelkednek a szervezet korábbi korlátaiban. ...

Jóval azelőtt, hogy az ember tudatára ébredt volna a szépségnek és felébredt volna benne a vágy, hogy maga is létrehozza, a szépség végtelen változatosságú alakzatokban jött létre a virágos növényekben; az ember saját természetét pedig fokozatosan megváltoztatta, hogy egyre érzékenyebb lett a látványra, érintésre és illatra, majd pedig hogy a díszítésben, szépítkezésben, öltözködésben, a festett és faragott képekben jelképi formát is kezdett adni szépségének, és ezek mind gazdagodó társadalmi és nemi életének mellékhatásai. Ebben az értelemben mindnyájan "virággyerekek" vagyunk." (Az új Organon. A gép mítosza, Európa 1986 Budapest, 262.p.)

"Az asszonytól született ember... Kihajt, mint a virág, majd elfonnyad, árnyékként tűnik el." (Jób 14.2.) "Nonstrum statum pingit rosa" (Helyzetünk "festi" a rózsa) - Alain de Lille

"A virágok a fej allegóriái" - Novalis

"A tudat változó virág az ismétlődésbe gyökerezve" - Erdély Miklós

"Miként a virágok fordítják fejüket a Nap felé, valami titokzatos heliotropizmus révén, az elmúlt dolgok mind a felé a Nap felé igyekeznek fordulni, mely felkelőben van a történelem egén." - Walter Benjamin

Fotografikus "kifejtésben": Karl Blossfeldt növény-fotói:

"Urformen der Kunst (A művészet Ősformái, 1928 Berlin, új kiadása Harenberg 1982 Dortmund), illetve André Kertész talán leghíresebb fényképének, a "Mondriannál" címűnek a közepén, egy vázában a titokzatos virág (ami egyébként művirág).

- 6) Methamorphoses III 154-158. (Átváltozások, Magyar Helikon, 1975 Budapest 74.p.) "Volt egy völgy ... Gargaphie ... benne

erdős barlang áll, legbelső hajlata mélyén, nem kéz műve, a természet művészet-utánzó elméssége adott neki dísz;" (Vö. még:) Zauber der Medusa. Wien 1987 436.p.

Hauser: A modern művészet és irodalom eredete. Gondolat 1980 Budapest 481-483.

Fülep Lajos e vonatkozásban: "A természet a művészet utánzása. A természet föloldott, kötetlen, formátlan-formálódó művészet, melyben soha sehol semmi végleges, definitív nincsen." (Az emlékezés a művészi alkotásban. A művészet forradalmától a nagy forradalomig, II. Magvető 1974 Budapest 649.p.)

- 7) Gombrich (1972), Philosztratoszt idézi: "... de hát mit szóljunk azokhoz a dolgokhoz, amiket az égben látunk, amikor a felhők gomolyognak, a kentaurokhoz, szarvasokhoz, antilopokhoz, farkasokhoz és lovakhoz? Ezek is az utánzás művei volnának talán? Festő volna tán az isten...?" ("A néző szerepe", VI. harmadik rész 171.p.) valamint Gombrich: Poussin Orionjának témája. Reneszansz tanulmányok. Corvina 1985 Budapest, 95-99.p.

Híres kép-példa a "felhőkből formálódó" kéz/arc festett változatára Correggio: Jupiter és Io (Bécs, Konsthistorisches Museum, Ltsz274) V.ö. e kép megjelenését Hogarth: Marriage-a-la-Mode IV. (1743) szobafalán, a "menyasszony" feje fölött.

Leonardo: A festészetről, 60, 66, (utóbbiból: "Nem hagyom ki ... a regulák közül a szemlélődésnek egy újonnan fel-talált módszerét ... s ez nem más, mint hogy megfigyeld a mindenféle foltokkal tarkított falakat vagy a különféle keveredésű köveket. Ha ki kell találnod valamilyen színteret, különböző tájakra emlékeztető dolgokat találhatsz ott hegyekkel, folyókkal, sziklával, fákkal ... amiket tökéletes és jó formába önthetsz; e falaknál és törmelékeknél

ugyanaz következik be, mint a harangszónál, melynek zenéséből kicsendül minden név és minden szó, amit elképzel-tél" (Corvina 1973 Budapest 53.p.)

Sedlmayr (1960):

"A "tisztá" abszolút pasztika következetes válfaja természetesen a tárgyatlan pasztika: a zárt határsíkú testi térfogatok tiszta játéka. Ennek az eszménynek szimbolikus ősalakját a "szép rögben" vagy a tojásban láthatjuk." (54.p.)

A jelenkori magyar művészetből mindenekelőtt Türk Péter újabb munkáit (Pszichogrammok, fenomének) említhetem, mely "valóságos" és kép-teremtő elemként használt tárgy-részletből (növény, kő stb.) indul, és "véletlen-transzformációk" sora által jut el a műhöz.

Ugyancsak Sedlmayr írja, hogy a tiszta pasztika alkotásai "gyakran hasonlítanak a természet véletlen "szeszélyeire": gleccsercsiszolatok, olvadó hó-jégdarabok, kavicsok vagy megolvadt ércfolyam kihűlt rögei" (u.o.)

Gombrich (1972) egyebek mellett elemzi a híres Leonardo/Botticelli "ellentétet", egy Plinius-anekdota (A természet története, XXXV. 102-103.) reneszansz változatát. (177.p.skk) Itt - illusztrációként - idézem a két történetet, mégpedig a véletlen különböző értelmezése miatt.

Plinius Protogenésről: "Van a képen egy kutya, amelynek megfestésében a véletlen is szerepet játszott a festő sokáig gyötrődött ... mert azt akarta, hogy amit fest, ne csak a valósághoz hasonló, hanem valóban élethű is legyen. Éppen ezért újra meg újra letörölte, és többször váltogatta az ecsetet, de semmiképpen sem volt munkájával megelégedve. Végül megdühödve művészetére, amelyet túlságosan tudatosnak érzett, odavágta spongyáját a kép gyűlölt helyéhez, az pedig a letörölt részeket úgy rakta fel újra, ahogy a műgond

szerette volna, így a véletlen hozta a képre a valóságot".

Leonardo (A festészetről, 60): "Nem lehet egyetemes az, aki nem szereti egyformán a festészethez tartozó összes dolgokat, ha valaki például nem leli gyönyörűségét a tájban, akkor arra gondol talán, hogy ehhez a dologhoz csak rövid és egyszerű tanulmányra van szükség; azt állította a mi Botticellink is, hogy ez a stúdium hiábavaló, mert csak a falhoz kell vágni egy különféle színekkel teli szivacsot, olyan foltot hagy majd rajta, amelyben szép tájékat lehet látni." (A legendák ilyen továbbéléséről, fő típusaikról általában ld. E.Kris - O. Kurz (1934))

S végül - korántsem érezve azonban kimerítettnek a tárgy-kört - a zen "előkészített véletlen gesztusára" utalnék. (Ld. Miklós Pál: A zen és a művészet. Magvető 1978 Budapest 161.p.)

TERMESZETES /65/ FOTO-EFFEKT

-HOGYAN VOLT LEHETSEGES HOGYAN VOLT LEHETETLEN-

TUDHATO, HOGY A FOTOEMULZIO LENYEGES TULAJDONSAGAT, A FENYERZEKENYSEGET, A TOJASFEHERJEK TERMESZETES FORMABAN ORZIK, ELVILEG BARMILYEN TOJASFEHERJE ALKALMAS ARRA, HOGY SZELTOL, NAPTOL CSERZODJEK ES ELBARNULJON. BEBIZONYITOM, HOGY A FENYKEPEZES KELETKEZESENEK TORTENETE TOBB SZAZ-MILLIO EVVEL KORABBRA TEHETO.

AZ ESEMENY LEHETSEGESSEGENEK TOMOR REKONSTRUKCIOJA: ELKEPZELHETO EGY TUZO OSNYAR. A RETEGES PALAHEGYSEG DELI ORMA-ORMAN OSSARKANYGYIK KUTAT TAPLALEK UTAN, FAJMEREDEK OMLADEK KOVEIBE KAPASZKODVA SZARAZ PALALAVINA HULLIK KARMAI ALOL, KI ALLITHATNA, HOGY ILYEN NEM VOLT LEHETSEGES, DE NEZZUK A KEPET.

A KITEPETT PALATOMBOK VEKONY LEMEZEKRE HASADOZNAK, FÖNN- AKADVA EGY-EGY KIALLO TABLAS TERASZON. OLYAN A MEREDELY, MINT VALAMI OSSZEZUZOTT KARTYAVAR-OMLADEK.

KÖZELEBBROL NEZVE FELTUNIK EGY HOZZAVETOLEG JARDASZEGELY-UTCAKO ALAKU (DIN A/4) TOMB, KIFORDUL AZ EHES HULLO KORMEI KOZUL, KETTOT HARMAT BUKFENCEZIK LEFELE ES KORUL-BELUL HAROM-NEGY METERREL LEJJEBB NEKIVAGODIK ELEVEL EGY SZELESEBB TERASZNAK, OTT NEGY-ÖT FELE HASAD.

AZ EGYMASHOZ HASONLO VEKONY LEMEZEK UGY HULLNAK EGY-MASRA, HOGY ZART DOBOZKAT ALKOTNAK. EBBEN SINCS SEMMI KÜLÖNÖS, NAPONTA KI TUDJA HANYSZOR TÖRTENIK MEG.

EGY-EGY ILYEN TARTOSABB IDEIG FENNALLO ~~HOBBATTEBB~~ ZUGBAN SOKSZOR ÖSKACSAK FESZKELHETNEK.

A SARKANY MEGKAPARINTVA EGY ORIASI KACSATOJAST HIRTELEN MEGCSUSZIK, MOCCANNI SEM TUD, MARKABAN ÖSSZEROPPAN A TOJAS, CSUPAN A SARGAJAT SIKERUL MEGMENTENIE.

A HEJ HARTYAS CSEREPEI KÖZÜL A FEHERJE AZ IMENT KELET-KEZETT ZART DOBOZKA FEDELERE CSURRAN, ONNAN EGY APRO NYILASON KERESZTUL BECSUSSZAN A FORRO FENEKLAPRA ES SZETTERULVE ODASZIKKAD.

NYILAS VAGY LYUK PALAFELULETEN UGY KELETKEZHET, HOGY A NEHOL ELVEKONYODOTT PALARETEG NEHANY MILLIMETERES TERULETEN ATSZAKAD.

A KIS NYILASON A NAP BETUZ, ES AZ IDEIGLENES KAMERA OBSCURA MEGOROKITI ALKOTOJAT, EGY ÖSSARKANYT, AMINT LUSTAN MEGKAPASZKODIK ES HOSSZAN NYALOGATJA MARKAROL A TOJAS SARGAJAT, FEJJEL LEFELE.

A KEP RÖGZÜL. MIKOR A KARTYAVAR TOVABB OMLIK NAPVILAGRA KERULHET A FENYKEP. MIVEL AZONBAN NINCS KIT ERDEKELJEN, BELEKEVEREDHET A HEGYBE. AZ IS LEHET, HOGY MA IS MEG VAN, BAR, BAR TALAN NEM IS IGY TORTENT. MERT LEHETSEGES, HOGY ELOBB A TOJAS OMLOTT LE A NAPTOL FELHEVULT KÖTERASZRA ES CSAK UTANA HULLOTTAK RA A KÖCSEREPEK.

TELJESEN MINDEGY. SZAMTALAN ELVEKONYODOTT, ATSZAKADT, KILYUKADT PALAKO LAPOCSKAT LEHET TALALNI KIRANDULAS ALKALMAVAL. EZEK A RETEGHULLADEKOK KÜLÖNLEGES TITKOKAT REJTENEK. KIT ERDEKEL.

/A FELISMERES ABBOL AZ IDÖBÖL VALO, AMIKOR VILLANYBAN AZZAL KISERLETEZTEM, MIKENT LEHET KÖFELÜLETRE KEPET RÖGZITENI NAPPENY SEGITSEGEVEL 1970-72/

- 9) A "Habent sua fata libelli" közhelyén túl két vonatkozás:
"A kép saját életét éli, szervesen, mint maga a természet"
(Vaszary János: Természet és képszerűség, Budapest 1922)
másfelől: C.D. Friedrich írja "A művészet közvetítőként
lép a természet és az ember közé. Az őskép a tömegnek túl-
ságosan nagy és fenséges, semhogy megragadhatná. A képmás
mint emberi mű közelebb áll a gyengéhez, és így magyaráz-
ható meg az a gyakran hallott vélemény, hogy a képmás job-
ban tetszik, mint a természet (a valóság). Vagy ez a szó-
lás: olyan szép, mintha festve lenne - ahelyett, hogy egy
festményre mondanánk, olyan szép, mintha természet lenne."
(V.Ö. Beke László (1986) 106.p.)
- 10) Baudelaire: A modern közönség és a fotográfia (Az 1859-
es Salon, II. Művészeti kuriózumok. Corvina 1988 Budapest
101.p.) V.Ö.: Platon: A szofista, 265.c.
"... az összes halandó élőlények, továbbá a növények, ahányan
csak a földön magvakból és gyökerekből sarjadnak, továbbá
mindaz az élettelen test, amely a földben képződik - olva-
dékony vagy nem -, vajon állíthatjuk-e, hogy másnak, mint
istennek alkotásaiként jöttek létre előbbi nemlétük után?
Vagy inkább a tömeg véleményéhez és szavajárásához alkal-
mazkodva ...
Theaitétosz
Milyen szavajárásához?
Vendég
Amely szerint a Természet szülte őket egy önként és belá-
tás nélkül működő okból kifolyólag..."
(Platón összes művei I-III. Európa 1984 Budapest. A további-
akban a kötet és lapszámok mindig e kiadásra vonatkoznak;
II. 1219.p.)
A tömeg vonatkozásában szokás idézni Poe írását - s össze-
vetni Baudelaire-rel - pl. Scharf, Kracauer, ill. bővebben
Walter Benjamin (1980): A második császárság Párizsa

Baudelairenél. (866.p. skk.)

Az pedig, hogy a fotográfia "egyenlő magával a természettel", végső soron "természettudósoktól", Aragotól és Gay-Lussactól származó állítások, eredetüket, pontosabban Talbottal való sajátos párhuzamukat tekintve.

- 11) "Der berühmteste und am häufigsten zitierte Text zur frühen Fotografie ist mit ziemlicher Sicherheit eine Fälschung oder gelinder gesagt: eine Art Nachdichtung. In der 1912 Karl Dauthendey zitiert Max Dauthendey (1867-1918) die 1841(!) datierte Reaktion einer Leipziger Zeitung auf die Erfindung der Fotografie. Walter Benjamin hat einen Ausschnitt aus diesem Text in seine "Kleine Geschichte der Fotografie" (1913) ... aufgenommen, und das war der Multiplikator, der diese Worte zum Allgemeinbesitz der internationalen Foto-Literatur machte." (Kemp, 1980.I.86.p.)

Benjamin írása - mely ettől függetlenül az egyik legfontosabb írás a fotográfiáról - magyarul: A fényképezés rövid története. Benjamin (1980) 687-709.p. Uo.o. jegyzetben (1074.p.) "Dauthendey, Carl (1819-1896) - német fényképész. Fia, Max Dauthendey Der Geist meines Vaters (Apám szellemisége, 1912) címen megírja életét s egyben a fényképezés hőskorát. Dauthendey, Max (1867-1918) - német költő és festő. George körének tagja, Ázsia kultúrájának megszállottja. Benjamin 1938-ban ismerteti levelezését."

- 12) A teljes szöveg ld. Kemp (1980), itt csak a Benjamin (1980) által átvett részt idézem (690.p.): "Tünékeny, tükörképeket rögzíteni ... nem egyszerűen lehetetlenség, miként ezt alapos német kutatások bebizonyították; maga az óhaj, amely ezt akarja megvalósítani, istenkáromlás. Az ember Isten képmására teremtetett, emberi masinával pediglen az ő

képét megörökíteni nem lehet. Csak az istenáldotta művész merészelheti mennyei ihletől elragadtatva, a legmagasztosabb pillanatban, géniusza magasabb parancsára és mindenemű masinéria segédelme nélkül az istenemberi vonásokat ábrázolni."

Benjamin idéz a Baudelaire által írt cikkből is részletet, csak épp Antoine Wiertz "az otromba eszme-festő" 1855-ös, a fényképezést "korunk dicsőségének" nevező írásával veti egybe. Ebből egy mondat - különös tekintettel fejezetcímünkre - "Mielőtt századunk lehanyatlik, ez a gép lesz a festészetben az ecset, a paletta, a színek, a jártasság, a tapasztalat, a türelem, a könnyedség, a biztonság, a kolorit, a fénymáz, a minta, a tökély, az exaktum..."

Az "Isten lefényképezése" a szépirodalomban talán leghíresebb helye: Marquez Száz év magányában található (Magvető 1971 Budapest, 68.p., Szépirodalmi 1983 Budapest, 63.p.) A metafora újabban a komputer-művészet kapcsán tűnt elő (pl. egy kritika az első magyarországi komputer-művészeti bemutatóról: Varjas Endre: Lehet-e az istent lefényképezni? Élet és Irodalom, 1986 dec.5. 13.p.)

Még egy idézet, Lukács Györgytől, hogy a filmet se hagyjuk ki, A Film poétikája 1913): "... természeti folyamatok lesznek művészetté (nem pedig - miként a festészetben - egy más világból kapott, festői értékek révén). Az ember elvesztette lelkét, elnyerte azonban érte testét..."

A Film és a többi művészet. Gondolat 1977 Budapest 254.p.

- 13) "Natura" mint "művésznő" megjelenéséről a XVII. században ld. Kris-Kurz (1934) 62.p. A Talbot-mondat: Scharf (1976) 17.p.

- 14) "Jelen munka képtáblái egyedül a Fény működése által másoltattak, minden egyéb segítség nélkül, mint amilyen a művész ceruzája. Ezek maguk a nap-képek, és nem, mint néha-nyan képzelik, metszet-utánzatok." A megjegyzés szövegét facsimilében közli (egyéb képekkel s a címdallal együtt) Jammes, (1972) 51.kép
- 15) A Dauguerre-Niepce kapcsolatról ld. Helmut and Alison Gernsheim: L.J.M. Daguerre. The history of the Diorama and the Daguerrotype. Dover 1968 (second, revised ed.) New York. Magyarul Szilágyi Gábor: Daguerre. Gondolat 1987 Budapest
- 16) Az egyik legérdekesebb, de legnagyobb fáradsággal kibogozható kérdés az "új képfajtákkal" kapcsolatos eszközök - ide értve mozgás-imitációra kitalált, általában különböző "előtagú" "-scope"-ok sorát is - történetében a névadás, névváltozatok. A fotónál még a görög, majd a kevert görög-latin és a latin szavak adják a kiindulást, hogy az "újat" megnevezzék (Mihály Dénes még a jelen század húszas éveinek végén is tiltakozik a "televízió" szó ellen, mondván, hogy görög-latin keverék, s helyette a "tisztán görög" telehort használja.)

Niepce ezirányú, nevezetes feljegyzését újraközli Scharf (1976) 39.p. Ez hét görög szót, fonetikus átírásukat, a Niepce általi fordítást (jelentéskört), majd hat - kombinatorikusan, de torzításokkal - az adott szavakból (egy kivételével három szóból) képzett új szót, s a jelentésük etimologizáló magyarázatát adja. (Mindegyik magyarázatban szerepel a "természet", mely maga "festi", "másolja", "mutatja" magát, illetve annak "portréja", "igazi másolata", ill. a "valóságos természet". Az 1832-es feljegyzésen nem szerepel sem a Niepce által korábban használt "Heliographie" - sem pedig a "photographia" (a fény pedig egyáltalán nem)

s a "kalos" - szép -, melyből Talbot a saját "kalotípiáját" képi, ugyancsak hiányzik.

Jellemző Talbot felfogására, hogy ezt propagálja - s egyébként idegenkedik az ő nevéből képzett talbotípiától is. A "névadás" megértésének fő forrása Platon Kratülosza lehetne. A kalon a szép magyarázatából (416a-e; I. 799-802) egy mondat: "... ami a dolgokat megnevezi (kalon) és a szép (kalon) már tudniillik a gondolkodás, nem egy és ugyanaz?" (416c, I.800.p.)

- 17) Scharf (1976) 3. fejezet, illetve a "tükörkép hű árnyékára", melyet állítólag a japánok mondtak az első fényképek láttán (Fotóművészet 1975.1.58-59.p. The British Journal of Photography' nyomán)
v.ö. még e japán vonatkozásokat Scharf megjegyzésével (35-36.p.) - s az ott közölt japán metszettel, mely egy "kurtizán lefényképezését" ábrázolja.
- 18) A festészetről, 39., (41.p.) folytatását v.ö. Talbotnak a fotó "felfedezéséről" szóló leírásával.
- 19) Heinrich Lützeler: Absztrakt festészet - Jelentősége és határai Corvina 1970 Budapest 23.-24.p.
- 20) Azt a kérdést, hogy "melyik" absztraktabb (és mi az "absztrakt") a festmény vagy a fénykép, itt nem tesszük fel (a fotó "absztrakciójára" ld. Gombrich (1972) elemzését Constable Wivenhoe park c. képe vonatkozásában, (39.p.sk.)
- 21) Beke Friedrichről írt könyvében (1986, 12-13.): "Ludwig Tieck [az], aki Runge figyelmét Böhme tanaira felhívta: "Nem fákat és hegyeket akarok leírni, hanem a kedélyemet, a hangulatomat..." A belső lelkiállapot kifejezésének és a külső természetben rejlő természetfölötti "üzenet" megfejté-

sének látszólag ellentmondó igényeit a romantikusok (ugyan- csak Böhmeig visszavezethető) hieroglifa-kategóriája ren- dezi egységbe. (...) Tieck: "A hieroglifa, amit a Legna- gyobb, az Isten jelöl meg, itt van előttem tevékeny műkö- désben..." Schlegel: "Mi más minden szép mitológia, mint a körülvevő természet hieroglifikus kifejezése a fantáziá- nak és a szeretetnek ebben az átszellemítésében?" "hierog- lifának, isteni jelképnek kell minden valóban a névre ér- demes festménynek lennie." (...) F.W.J.Schelling figyelmez- tet (Rungéval kapcsolatban) arra, hogy veszélyes úton jár a festő, aki maga akarja megteremteni hieroglifikus nyelv- ét."

22) Scharf (1976) 18.p. Fordítása:

"1833 Október hónapja első napjai egyikén a comoi tó gyö- nyörű partjain mulattam az időt, vázlatokat véve le Wollaston camera lucidájával, vagy inkább azt mondhatnám, megkísérelve levenni azokat: ám a lehetséges legkisebb mennyiségű sikerrel. Minthogy, mikor a szem el lett véve a prizmatól - melyen át minden gyönyörűen nézett ki - úgy találtam, hogy a hűtlen ceruza csak nyomokat (traces) hagyott a papíron, melyekre melankolikus hatású rápillan- tani.

Különféle kevéssé gyümölcsöző kísérlet nyomán félretettem az eszközt és arra a következtetésre jutottam, hogy hasz- nálatához előzetes rajztudás szükséges, melynek szerencsét- lenségemre nem vagyok birtokában.

Aztán gondoltam, újra próbálkozom egy módszerrel, melyet sok évvel ezelőtt próbáltam ki. Ez a módszer az volt, hogy camera obscurát véve rávetem a tárgyak képét egy darab át- tetsző másoló papírra (tracing paper), mely az eszköz fóku- szában lévő üvegtáblára fekszik. Ezen a papíron a tárgyak tisztán látszanak s ceruzával bizonyos fokú pontossággal át-

rajzolhatók (trace) rá, bár nem bizonyos idő és fáradtság nélkül.

Ezt az egyszerű eljárást próbáltam korábbi itáliai látogatásaim alatt 1823-ban és 1824-ben, de a gyakorlatban úgy találtam, nehéz megvalósítani, mert a kéz nyomása s a ceruza a papíron hajlamosak rázni és elmozdítani az eszközt (mely bizonytalanul van, minden valószínűség szerint, rögzítve mikor a sietős vázlat készül az útszélen vagy kifelé egy fogadó ablakán át); és ha az eszköz egyszer elmozdult, a legnehezebb visszarakni úgy, hogy pontosan a korábbi irányba mutasson. Melyek mellett egy másik akadály, nevezetesen az, ami zavarba hozza az amatőr ügyességét és türelmét, hogy átrajzolja (trace) az összes apró részletet, ami a papíron látható, s így valójában egy emléktárgyon (souvenir) túl alig visz magával többet a jelenetről (scene) - amely mindazonáltal bizonyosan rendelkezik a maga értékeivel visszatekintve rá évek multával.

Így, ilyen volt a módszer, melyet ki szándékoztam újra próbálni, és mint korábban, igyekezve átmásolni (trace) ceruzával a papírra festődő látvány (scenery) körvonalait. És ez vezetett engem arra, hogy elmélkedjem (reflect) a természet festette képek utánózhatatlan szépségén, melyet a kamera üveglencsái vetnek a fókuszban lévő papírra - tündéri képek, a pillanat teremtményei, oly sebesen az eltűnésre szánva.

E gondolatok alatt ötlött fel bennem az idea ... milyen elragadó lenne, ha lehetséges volna arra készíteni e természetes képeket, hogy önmagukat tartósan lenyomtassák s rögzülve maradjanak a papíron!"

A trace szó rövid szótári jelentése, ami a továbbiakhoz is tanulságos (előkerül pl. a komputerkép egyfajta "készítési eljárása" nevével: "ray-tracing"): "trace"¹

[treis;-iz,-t] I. fn, nyom, pálya, jel II. ige, 1. nyomon követ, kinyomoz, kiszimatol, végig jár (utat), vminek vonásait megállapítja; ~ back visszavezet, visszakövet 2. (tussal) kihúz, másol, átrajzol, előrajzol; ~ out kijelöl, kirajzol"

A melancholy kifejezéshez, az első bekezdés végén - hatalmas irodalma és összetettsége miatt - csak utalás: Klibansky, Panofsky, Saxl: Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art. Nelson 1964 London; Walter Benjamin (1980): A német szomorújáték eredete (különösen 344.p. skk.) Wolf Lepenies: Melancholie und Gesellschaft. Suhrkamp 1969 Frankfurt a.M.

- 23) Közleményei tudományos folyóiratokban jelennek meg, a találmány nyilvánosságra hozatala is - a franciaországihoz hasonlóan - tudományos társasági "ülés" közegében (mintegy "akadémiai felolvasás") történik, lényegében tiltakozása a "művész ceruzájának segítségével" ellen - könyve idézett megjegyzésében - ilyen árnyalatokat is rejt.
- 24) Mint Daguerre "kanala", vagy a "higanygőz-kipárolgás" - mely egyébként sajátosan előlegzi meg Röntgen felfedezésének körülményeit; ezen történeteknek is van tehát sajátos "vándorlása".
- 25) Popper Leó: Esszék és kritikák. Magvető 1983 Budapest. 116-117.
- 26) A szöveg egyes előzményeire, - pl. Bergson - már utaltunk.

A fentebb előkerült "absztrakt" szó itt a gondolat-hoz kapcsolódik: Jellemző Astruc - Orson Wellestől vett - mottója ("Ami a filmben érdekel, az az absztrakció.") és André Bazin írásának (A fénykép ontológiája) a Cato-féle "ceterum censeo"-hoz hasonlatos, csak itt befejező mondata ("Egyébként pedig a filmet nyelvnek kell tekintenünk.") közti tér.

De gondolhatunk az "absztrakt film" és fotó mintegy húsz évvel korábbi megjelenésére is (A.L.Coburn vorticizmusa a fotóban, ill. a "Jeu des reflets et de la vitesse" és a "Cinq minutes de cinema pur" Henri Chomette-től)

A film felfedezésének kezdeti korszakától kezdve lelkesülten beszéltek az "emberiség nagy mítoszainak" filmre viteléről (és többet le is forgattak - Griffith "Intolerance"-a különösen emlékezetes). A gondolatkörhöz tartozik Ejzenstejn terve a "Tőke" megfilmesítéséről, közelebbről pedig "A filmszerűség elve és a képírásjel" című, először 1929-ben publikált írása a kínai - egyébként általa "hieroglifának" nevezett - képírásjelek, illetve a japán haiku, a japán színjátszás, valamint a film kapcsolatáról (magyarul: A filmrendezés művészete. Gondolat 1963 Budapest) "például a víz ábrája és egy szem ábrája együttesen a "sírást" jelképezi; egy fülé meg egy ajtóé a "hallgatóságot"... Ez pedig nem egyéb, mint: montázs!" (180.p.)

Ugyancsak mintegy "előzetes megjegyzésként" - s egyúttal a film/nyelv elméletek szerteágazó most végigkövetni nem szükséges rendszereiből, egy költőt, P.P.Pasolinit kiemelve - azt említem, hogy Umberto Eco (1977) Pasolini "pánszemiotizmusáról" beszél (112-113.p.), hasonló összevetést téve a film-nyelv és "A Természet mint Isteni Nyelv" (a "4.2. A pánszemiotikus Metafizikusok" fejezet 4.2.1. alcíme) között, mint itt alább olvasható.

- 27) Közhelyszerű, hogy az Astrucnál kifejtett gondolatokhoz hasonlóak az "új médiumoknál" újra és újra előbukkannak.
- A múltban, (Astruc Descartesre vonatkozó részletéhez képest) Delaroche mottóvá/könyvcímmé is gyakran váló állítólagos kijelentése: "mától a festészet halott" (pl. "From today painting is dead". The beginnings of photography. Victoria and Albert Museum 1972 London.)
 - A 60-as évek végétől a videóval, a 80-as évek elejétől a komputerrel kapcsolatosan (a videó "kreatív gondolkodó szerszám" - Coppola, és nyomán Bódy: Filmvilág 1982.3. 11-13.p.)
 - A komputer a "szintetikus kép művészete" - Dario del Bufalo ill. Valerio Eletti az 1986-os velencei biennálé katalógusában - mely révén mintegy "maga a gondolkodás" tehető láthatóvá, modellezhető: AI (Artificial Intelligence) kutatások
- 28) "Az ő [Cicero] terminológiája szerint az "orator" felette áll minden kicsinyes, a lényegét figyelmen kívül hagyó tárgyismeretnek. Mert orator éppen az, aki mindenről jobban tud beszélni, mint akár a legilletékesebb szakember." (Szabó-Kádár: Antik természettudomány. Gondolat 1984 Budapest 227.p.)
- 29) 383a skk. (I.727.-)
- 30) Mégpedig sajátos "fényírás": "A fények atyja pedig a mennyei atya, az első fény és a kezdet, tőle születik az igaz fény: Igéje, mely mindent teremtet és mindent fenntart, egyszülött fia. Tőle, vagyis az Atyától ered a vele és Igéjével egylényegű fény, a Szentlélek, az Atya és Fiú lelke, melyben és mely által a kegyelmek és adományai mindenek között szétosztatnak. [...] ... csoda-e, ha mindent, ami a hozzáférhetetlen fényt oly módon, hogy hozzáférhetővé válják, el-

juttatja a tiszta értelemhez, értelmünktől nem akadályoztatva, fényként fogjuk fel, amely megvilágítja a lelkeket, s őket teremtetők megismerésére hívja? Vegyünk példát a természet legbelső rendjéből. Ez a kő vagy az a fa számomra fény; s ha azt kérde, miképpen, az értelem arra int, hogy azt feleljem neked, miszerint ezt vagy azt a követ szemlélvén, sok dologra bukkanok, melyek lelkemet megvilágosítják." (Johannes Scottus Eriugena, 81.ok.-877.u., idézi: Marosi (1969) 22-23.p.)

"Azért a láthatók által mutatkozik meg a láthatatlanok valósága, mert lelkünk nem tud felérni maguknak a láthatatlan dolgoknak valóságához, hacsak nem művelődött a láthatók szemlélésén, mégpedig úgy, hogy a látható formákat a láthatatlan szépség képeinek tartsa. [...] más a látható és más a láthatatlan természet szépsége, mert ez egyszerű és egységes, míg amaz sokféle, és különböző arányok uralják. Mégis, a látható szépség valamennyire hasonlít a láthatatlanhoz, annak a törekvésnek megfelelően, amelyet a láthatatlan mesterember mindkettőben létrehozott, s mely szerint mintegy különböző arányú kis tükrökként ugyanazt a képet keltik. Eszerint tehát az emberi értelem helyesen emelkedik a látható szépség által serkentve a láthatatlan szépséghez." (Hugo de Sancto Victore, 1097k-1141, Marosi, (1969) 25.p.)

A filmig tartó - ezeréves - ív megértéséhez gondoljunk a "végpont" olyan kifejtésére, mint pl. Németh Lajos: A művészet sorsfordulója. (A töredékekre bomlott valóság művészi tükrözése, 121.p.skk) Gondolat 1970 Budapest; idézi pl. Zola művészet-definícióját: "A művészet nem más, mint a természet egy sarka a művész temperamentumán nézve", (127.p.) szintén lényeges témánk szempontjából a naturalizmus-pozitivizmus összevetése.

S még egy idézet, visszagondolva a Dauthendey-szövegre is. "Árnyék-nyom-kép másolata - kép: ezen a létrán emelkedik fel az emberi lélek a teremtet világ homályos régióiból az Isten tisztán ragyogó magasságába. Az Isten maga, emberi értelemben, kép formájában nem ábrázolható, és semmilyen általunk felfogható alakhoz nem hasonlítható." (Bonaventurát idézi: Lützel, (1970) 60.p.)

- 31) Hugo de Sancto Victore: "Az egész érzékelhető világ ugyanis mintegy Isten ujjától írott könyv ... és az egyes teremtmények mintegy valamely figurák, melyet nem emberi tetzés talált ki..." (Marosi (1969), 28-29.p.) v.ö. még Białostocki: Ikonográfia. Ikonológia és műértelmezés (1986) 343.p.

Arra, hogy "titkos", vagy "megfejtendő", a "nyelv" természetének felfogása alapján lehet válaszolni Dürer hasonlata: "A festés művészetét nem tudja helyesen megítélni más, mint aki maga is jó festő. A többiek elől viszont úgy el van rejtve, mint előled egy idegen nyelv." (A festészet tankönyve, 7. A festészetről és a szépségről. Corvina 1982 Budapest 176.p. A néhány évtizeddel kibontakozó concetto-formáról írja Hauser (1980): "Minden jellé válik, de e titkosírás jelei kizárólag egymásra utalnak." (364.p. skk.) s ez a XVII. sz.-ra olyan törekvésekhez vezet, hogy "a képek ... rejtvények legyenek, amit nem tud mindenki megoldani" Białostocki (1986) 362.p.)

Távol-keleti analógiákat hozva (s korábban nem említett vonatkozást a "rejtélyhez") Hszie-Ho híres "hat kánonja" kapcsán egy művészettörténeti összefoglaló (Barát-Éber-Takács, 1938 Budapest, 589-590.p.) megjegyzi, hogy "épp az első és legfontosabb szabály az, melynek idegen nyelvre való átültetése a legkevésbé kielégítő", majd hat fordítási kísérletet idéz, s végül: "a hat aranyszabály kínai magyarázói megjegyzik, hogy a két legfontosabbat nem lehet megtanulni".

- 32) Galilei, Il Saggiatore, "A filozófia abban a nagy könyvben van írva, amely nyitva áll mindenkor szemeink előtt: az univerzumra gondolok; de nem olvashatjuk mindaddig, míg meg nem tanultuk a nyelvét, és nem barátkoztunk meg a jelekkel, amelyekkel írva van. A matematika nyelvén van írva, és a betűi háromszögek, körök és más geometriai alakzatok, amelyek ismerete nélkül lehetetlen egyetlen szót is megérteni." (A híres szövegrész egyébként a komputer-képpel kapcsolatban ismét divatba jött, mint idézet - ld. pl. Peitgen - Richter: The Beauty of Fractals. Springer Vrlg. 1985, előszó. Itt Simonyi: A fizika kultúrtörténete, Gondolat 1978 Budapest, 178.p. nyomán idézem.)

Gombrich (1986) a valóságos íráson lelkesülő Galilei-sorokat idéz: "Micsoda kiváló elmével bírhatott az, akinek a képzelőereje megtalálta a módját, hogy legrejtettebb gondolatait is közölje bármely más személlyel, legyen az utóbbi akármilyen távol is térben és időben? Hogy beszélni tud az Indiában lakókkal s azokkal, akik még meg sem születtek, s ezer vagy tízezer évig még meg sem születnek? És minő könnyedséggel? S mindezt húsz apró jel különböző elrendezésével egy papírdarabon!" (127.p.)

- 33) Frederic Ohly: A szavak szellemi jelentése a középkorban (Ikonológia és műértelmezés. 1986. 230-256.p.) "A Szentírásnak ... az a lényege, hogy a betű szerinti értelemben vett dolog (res) az igazi jelentéshordozó. Minden egyes, a hangalak (vox) segítségével megidézett, Isten által teremtetett dolog, amit szavakkal megnevezünk, egy magasabb értelem felé mutat tovább, jele egy szellemi dolognak, jelentése (significatio) van, jelöl valamit." (233.p.) "A középkori filológia alapvető feladata volt a vox és a res lényegének feltárása, a hét szabad művészet segítségével. A trivium (grammatika, dialektika, retorika) a vox-szal foglalkozik, a quadrivium feladata pedig, hogy a dolgokat formájuk és természetük szerint, azaz értelmet hordozó tulaj-

donságaik szerint határozzák meg. (...) A középkorban a tudomány minden ága a szó szellemi jelentését kutatja." (234-235.p.) Mégpedig a trivium a szavak, a quadrivium a "természeti dolgok" vonatkozásában. (U.o.)

- 34) Plutarkhoszra hivatkozik ("A természet is érzékelhető képeket és látható megszemélyesítéseket tett elénk") Praz: Embléma, jelkép, epigramma, concetto. (Ikonológia és műértelmezés 1986 298.p.) Augustinusra - De Trinitate - pedig Bialostocki. (1986) 342.p. "A szentháromságról" magyar kiadásából (1985) egy részlet (III. könyv, 4.10.; 116.p.): "Miért lenne tehát csodálatos, ha Isten az ég és föld, a tenger és a levegő birodalmában létrehozza, amit akar: látható és érzékelhető jeleket, hogy jelképezzék és bizonyítsák őt..." Eco (1977) Pseudo-Dionysios Areopagita nevét említi e vonatkozásban (111.p.)
- 35) "A manierizmus korának döntő élménye nyelvszemlélet és nyelv eszközök használata terén valószínűleg az az elképzelés, miszerint a szavak és nyelvi fordulatok önálló léttel és alkotóerővel bírnak, azaz a költők helyett a nyelv gondolkodik és költ. Hasonló felfogásból fakadt a szürrealisták nevezetes alkotómódszere, az úgynevezett automatikus írás is, ezért emlékeztet állítólag tisztán tudattalanból táplálkozó művészetük sok tekintetben a manierizmusra." Hauser (1980) 352.p. "Az Univerzum lesz a szótárunk." (A futurista mozi, 1916) idézi: Caroline Tisdall and Angelo Bozzola: Futurism. Thames and Hudson 1977 London 137.p.
- 36) Comenius könyve, "A látható világ" (Orbis...sensualium... pictus) magyar változatának facsimiléje: Magyar Helikon 1959 Budapest (Az 1669-es háromnyelvű kiadás alapján).
De volt pl. ötnyelvű kiadása, ahol a kép - számok - kifejtés - a különböző nyelvekkel is kapcsolódott. A látvány/kép és oktatás először ilyen hangsúllyal itt kerül összefüggésbe.

Berkeley: Értekezés a látás új elméletéről. Tanulmány az emberi megismerés alapelveiről és más írások. Gondolat 1985 Budapest. Baudelaire: "Az egész látható világegyetem nem más, mint tárház, tele képekkel és jelekkel, amiknek a helyét és viszonylagos értékét a képzelet szabja meg: táplálékfajta ez, amit a képzeletnek kell megemészteni és átalakítani." (idézi Miklós Pál (1980) 59.p.)

Balázs Béla: A látható ember. Gondolat 1984 Budapest (eredeti: Der sichtbare Mensch, 1924)

Kepes György: A látás nyelve. Gondolat 1979 Budapest (eredeti: The Language of Vision 1944) (De ide kapcsolhatjuk Bragaglia "panteista havilapját", La Routa, stb.)

37) Ld. különösen Gombrich (1986)

38) Białostocki: A "kerettémák" és az archetipikus képek. Białostocki (1982) 167-177.p. "Az ikonográfiai gravitáció olyan képek körül összpontosul, amelyek különleges és tipikus jelentéssel vannak telítve ... Egyszer, amikor Rembrandt oeuvre-jében kerestem ezeket, indítványoztam, hogy nevezzük e kivételesen emberi jelentésű képeket "kerettémáknak". Azt hiszem, sikerült elkülönítenem néhány "kerettémát"; ilyen például a "heroikus lovas" alakja, az áldozati jelenet, a halandóknak megjelenő istenség, az erotikus asszociációkat keltő nőalak, amint az ágyán vagy egy tájban fekszik." (169.p.)

39) Jean Seznec: The Survival of the pagan Gods. The mythological Tradition and its Place in Renaissance Humanism and Art. Bollingen Series XXXVIII. Pantheon Books 1953 (Eredetileg: 1940, Studies of the Warburg Institute, francia nyelven - a fenti átdolgozott kiadás).

40) Kákossy László "Fény és káosz" című könyvére utalunk itt csak (Gondolat 1984 Budapest), mely az ún. Nag Hammadi lelet kop. gnosztikus kódexei elemzésén át kezdeti eligazító lehet.

- 41) Grabar (1981) 46.p. A "hieroglyphica" kapcsán mindenekelőtt Karl Giehlow publikációjára szokás hivatkozni: Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance... Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen der Allerhöchsten Kaiserhauses. 1915. Wien/Leipzig XXXII. 1.) illetve Volkmann: Bilderschriften der Renaissance, Hieroglyphik und Emblematik ... 1923 Leipzig. A Horapolló-féle alap-forrás újabb angol fordítása: The Hieroglyphics of Horapollus. Translated by George Boas. Pantheon Books 1950 (Bollingen Series XXIII.). A fordítás az 1727-es latin kiadás alapján készült.
- 42) Giehlow közöl belőle részletet.
- 43) "... a felfedezés nemcsak határtalan lelkesedést váltott ki minden iránt, ami egyiptomi volt, vagy annak látszott, hanem megteremtette - de legalábbis hallatlan lendületbe hozta - a 16. és 17. századra oly jellemző "emblemátikus" szellemet ... hatása alatt jött létre az emlékekkel foglalkozó könyvek végtelen sorozata, mely 1531-ben Andrea Alciati Emblematajával kezdődött ... [fő célkitűzése:] összebonyolítani az egyszerűt, és zavarossá tenni a nyilvánvalót mindenütt, ahol a középkor képi megfogalmazásai a bonyolult dolgok egyszerűsítésére és a nehezen érthető dolgok világossá tételére törekedtek." (Tizian: A Bölcsesség allegóriája. Panofsky (1984) 156.p.)
- 44) Praz (1986) és Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. u. XVII. Jahrhunderts. Hrsg v. Arthur Henkel u. Albrecht Schöne. 1967 Stuttgart
- 45) Kircher: Lingua Aegyptiaca restituta (Rome 1643), Oedipus Aegyptiacus (3 köt. Róma 1652-4); ld. Joscelyn Goodwin: Athanasius Kircher. A Renaissance Man and the Quest for Lost Knowledge. Thames and Hudson 1979 London.

A komputer-nyelv vonatkozásában persze megint másként fest a kérdés: v.ö. p. egy illusztrációt G.B.Palatino: *Libro... nel quale si insigna a scriver ogni sorte lettera, antica et moderna*, 1561 Roma c. könyvéből (közli: *The Arcimboldo Effect* 1987 Milano, 32.p.) és a *Scientific American* 1987-es computer-különszámának címlapját. Kapcsolható még Kircher *Polygraphia nova-ja*, 1663 Róma, ill. *Musurgia Universalis* 1650 Róma (facsimile kiad: Gerog Olms Vrlg 1970 Hildesheim/New York).

- 46) Champollion (A hieroglifák megfejtése) V.ö.: Doblhofer: *Jelek és csodák*. Gondolat 1962 Budapest 41-87.p.

Egyébként már Arago (1786-1853) a Daguerrotípiáról szóló jelentésében (1839, közli pl. Kemp, (1980) 1. 51.p. skk.) az első két bekezdés az egyiptomi kutatásoknál és a hieroglifák "másolásánál" való hasznosságát emeli ki az új találmánynak. Hasonlóképp Talbot is utal erre (könyveiről készített fotója alapján könyvtára egyiptomi vonatkozású könyvei azonosíthatók), s egy konkrét, hieroglifák rajzát fotóval sokszorosított képet is közöl Jammes (1972) 63.p.; a könyvtár-részt ld. uo. 54. kép - vagy Kemp (1980) címlapján.

- 47) Kállai Ernő: *A természet rejtett arca*. Misztótfalusi 1947 Budapest, ill. a velencei Művészet és Biológia-kiállítás (kritikáját ld. pl. *Kunstform* Bd. 85, September, Október 1986. Wolfgang Welsch: *Kunst und Wissenschaft*.)

- 48) *Az égi és a földi szépről*. Források a későantik és a középkori esztétika történetéhez. Közreadja Redl Károly. Gondolat 1988 Budapest

Az idézett részletek, sorrendben: Ioannész Damaszkénosz: Harmadik beszéd a szentképek mellett, ellenzőik ellen (195.p.); Augustinus: Kérdések a hét könyvhöz (125.p.); Eriugena: A természet felosztásáról (255.p.);

Bonaventura: A művészetről (371.p.); Witelo (432.p.), ill. 13. és 18. jegyzet (436.p.).

- 49) A 375. lapon a 20. jegyzetben olvashatjuk: "Bonaventura szerint a vestigium ("nyom") azt a viszonyt jelenti, amely a teremtményeket Istenhez mint létrejöttük okához, terem-
tő elvükhöz ... fűzi és teszi hasonlónak; az imago ("képmás") pedig azt a viszonyt jelenti, amely a teremtményeket Isten-
hez nem csupán mint létrejöttük okához, hanem mint törekvésük céljához, a mozgásnak indítékául szolgáló tárgyhöz...
fűzi, s a megismerés és szeretet által hozzá hasonlónak
teszi (...) A nyom (vestigium) is a képmás (imago) különb-
ségét Aquinói Tamás így határozza meg: A nyom valamely dolog
zavaros (confusa) és tökéletlen hasonlósága (similitudo),
a képmás pedig a dolgot nagyobb meghatározottsággal ...
ábrázolja valamennyi része és a részek elrendeződése szerint,
úgy hogy belőlük kiindulva valamit a dolog belsejéből is fel-
foghatunk."

A 427. lapon a 14. jegyzetben: "Az effigiare latin ige
jelentése: Valaminek a képét (effigies) előállítani, lefes-
teni, eredeti után alakítani, utánzással előállítani;
a repraesentare ige jelentése pedig: szem elé állítani,
megjeleníteni, ábrázolni, bemutatni, kifejezni, utánozni.

A 11. jegyzet a 268. lapon: "phantasia .. jelent
láthatóvá tevést, megjelenítést és láthatóvá válást, meg-
jelenést, továbbá elképzelt dolgot, a képzetet és az elkép-
zelést, a képzelőerőt, fantáziát, a lélek erejét, hogy egy
távollévő dolgot valóságosnak és jelenvalónak képzeljen, s
magát a megalkotott képet, a dolog képmását; tüneményt, kép-
zelődést stb..."

- 50) Platon: VII. levél, 342 a-d (III. 1067.p.; egyébként Joseph
Kosuth konceptualizmusával is kapcsolatba hozható, különösen
az "e és három szék" - óra, stb. - sorozatok, melynél egy

tárgy, fényképe és szótári definíciójának reprotja kerül együtt kiállításra): "Minden létező megismeréséhez három előkészítő lépés vezet el szükségképpen. A negyedik lépés azután maga a megismerés, végül ötödször a megismerés tulajdonképpeni tárgyát: az igazi létezőt hozhatjuk szóba. Nos hát az első lépés a dolog neve, a második a meghatározása, a harmadik képmása s a negyedik végül a megismerés. Ha meg akarod érteni, mit jelentenek az imént mondottak, tekintsd a következő példát, és alkalmazd minden más esetre. A kör olyan gyakorta említett dolog, amelynek neve éppen az, amit most kimondtunk. Ezután következik meghatározása; ennek alkotórészei az alany és az állítmány. Az az állítás ugyanis, amely szerint "kerülete középpontjától mindenütt egyenlő távolságra van", éppen annak a dolognak meghatározása, amelynek neve "kerek formájú", "egyenletesen görbült", "kör". A harmadik lépés a dolog képmása; az tehát, amit le lehet rajzolni és le lehet törölni, ki lehet esztergályozni és el lehet törni. Mindezekhez a körnek a maga mivoltában - noha rá vonatkoznak -, semmi köze nincs, minthogy a kör másvalami, mint említett képmásai. A negyedik lépés azután mindezekkel az ismereti tárgyakkal kapcsolatban maga a megismerés, a belátás és a helyes vélemény. Mindezeket egyazon egység tagjaiként kell felfogni, minthogy nem hangképekben vagy térbeli formákban léteznek, hanem a lélekben, úgyhogy itt nyilvánvalóan másról van szó, mint a kör természetéről a maga mivoltában, vagy mint amit az előbb említett három lépés jelent. Az ötödiknek említett dologhoz (az igazi létezőhöz) legközelebb áll, hozzá leginkább hasonlít a belátás; a megismerés és a vélemény már távolabb állnak tőle."

(343a): "Azt is tekintetbe kell továbbá venni, hogy a megismerés említett lépései a nyelvi kifejezés gyarlóságai miatt a dolgoknak nem csupán mivoltát, hanem éppen úgy minőségi meghatározottságát is megkísérlik felfedni. Ezért aki eszénél van, sohasem fog bátorságot venni magának arra, hogy a gyarló nyelv formájába öltöztesse^{amit}, szellemével megfogott,

még kevésbé abba a merev formájába, amely az írásba rögzített nyelv tulajdonsága."

- 1) Pl. Roman Jakobson az Augustinusi "res"- "signum" megkülönböztetéséről (Upadek filmu?) "A mozi alkonya?" (Többek közt: A film és a többi művészet. Gondolat 1977 Budapest 55-56.p.)
- 2) Michael Podro: The critical Historians of Art. Yale University Press, 1982 New Haven and London. Panofsky (1984) 284-307.p. Ikonográfia és ikonológia.

Panofsky a film "rögzített ikonográfiájáról": az első csók közeledését mindig az jelezte [a némafilmben], ha a nő finoman játszadozott partnere nyakkendőjével, megtörténtét pedig mindig az adta tudtul, ha a nő a bal sarkát kicsit hátralendítette". A mozgókép stílusa és közege, A film és a többi művészetek. (1977) 166.p.
- 3) Vertov: Cikkek, naplójegyzetek, gondolatok. Budapest 1973, Magyar Filmtudományi Intézet
a kép mutat: Wittgenstein: Logikai-filozófia értekezés (Tractatus logico-philosophicus) Akadémiai 1963 Budapest. 2.1 - 3. (116-118.p.)
- 4) Paik: Nem-időbeli információ. A videó világa. Videóművészet 1982 Budapest, (103-106.p.) "Van úgynevezett művészet, valamint van úgynevezett kommunikáció, és a kettő iránya néha egybeesik. ... A kettő között található valami, ami olyan, mint egy almamag, és éppen ez tevékenységünk tárgya... Visszatekintve a kommunikáció történetére, a probléma eddig az volt, hogyan rögzítsük az információt. Az ember először agyagtáblákra vagy kőbe véste az információt. Azelőtt a "plusz" információt az emlékezés jelentette, a "minusz"-t pedig a felejtés, de ha nem felejtünk, nem is rögzíthetünk. Egy kínai anekdota szerint ezeket a jelenségeket

álmoknak nevezzük. ... az elektronikus memóriák esetében nincs lehetőségünk a felejtésre. Ha mindenre, vagy túl sok mindenre emlékezünk, ideé fixe-eink (rögeszme) alakulnak ki és paranoiásokká válunk ... A videó problémája nem a rögzítés, hanem a tárolás ... A videó az élet nagyon durva modellje. Olyan, mintha segítségével az ember saját antropológiáját teremtené meg ... Például mielőtt videóval kezdtem dolgozni, nem is gondoltam volna, hogy a szín az idő jellemzője ... Meggyőződése, hogy aki a videó-szín-rendszert tervezte, zseni volt, művész.

A televízióban nincsenek képek, csak vonalak. Olyan mint egy szövet. A különbség csak az, hogy a televízió folyamatosan sző, és új formák alapján újra lehet szőni a képet - én ezen az elven terveztem videósztetizátort. ... Mivel a televízióknak nincs tere, minden térbeli információt kiterjedés nélküli sorokká és pontokká kell átalakítani, azért, hogy az információt kábelek nélkül lehessen továbbítani egyetlen csatornán. A színeket ebbe a sorba kell sűríteni, ezért kifejlesztettek egyfajta társadalmi megegyezést. Van az úgynevezett színhordozó hullám, amelyet másodpercenként három és fél millió egységre bontanak. Annak ellenére, hogy már így is eléggé rövidek az időközök, továbbá bontják őket: hét fázis például a szivárvány színeit hordozza. E rövid időköz első egyhetedét kéknek nevezik; a második egyheted a sárga ...

A televízió és a videoszalag azért rossz, mert mindkettő időbeli információrendszer. Az ember azért nem tanulta még meg, hogyan kell az időbeli információt megfelelő módon rögzíteni és tárolni, mert a jelenség új. ... A festmény a jövő században valószínűleg elektronikus tapéta lesz, amit könnyűszerrel be lehet programozni egyszerű vagy bonyolult képekre. Lesznek szabványosított elektronikus vásznak, úgyhogy ha az ember ki szeretné állítani a képeit Írországból vagy a Kongói Köztársaságban, egyszerűen csak postára ad egy programkártyát, amit a helyszínen bedugnak a gépbe, és mögötte kivilágosodik a vászon..."

- 55) A "fény" vonatkozásában ld. pl. V. Ronchi: The nature of Light. London 1970; W. Schöne: Über des Licht in der Malerei Berlin 1954; Lichtjahre. Wien 1986 Kremayr and Scherian.
- 56) Az értelmezés "előzményei" tekintetében a kép keletkezésének ontologikus felfogásához kell visszanyúlnunk. Ehhez három "keleti" példa: "Egy régi kínai évkönyv azt állítja, hogy Lie Ji festő az i.e. III. században mindig olyan sárkányokat és főnixeket pingált, amelyeknek hiányoztak a szembogarai. Mert ha a szembogarakkal teljessé tette volna őket, megelevenedve elrepültek volna." (Miklós Pál: A sárkány szeme. Bevezetés a kínai piktura ikonográfiájába. Corvina 1973 Budapest, Bevezető.)

"Ceylonban, ha elkészül egy Buddha-szobor, szigorú tabuk szabályozzák a szempár kifestését, mert a művész ezáltal kelti életre a képmást. Annyira félelmetesnek tartják a hatást, hogy magának a művésznak sem szabad néznie e csodálatos átlényegülést. A szobornak háttal állva, tükörből, a válla fölött kell kifestenie a szempárt, és senki más nem lehet jelen az aktusnál. A művészt, ha végzett ezzel a megszentelt tevékenységgel, tisztulási szertartásnak vetik alá" Gombrich: Illuzió és művészet. (Gregory-Gombrich: Illuzió a természetben és a művészetben. Gondolat 1982 Budapest 210.p.)

"Bodhidharma... a legenda szerint kilenc évig ült egy sziklafal előtt, míg képe bele nem vésődött a kőbe." (A szépség szive. Régi kínai esztétikai írások. Szerk. Tőkei F. Európa 1984 Budapest 352.p.)

A "látás és nézés" vonalán felsorolt három eset különbségére hívom fel a figyelmet: mit jelenthet, ha a "kép lát", mit "láthat" a dologból - a mintegy "fordított Meduza-effektusként" is felfogható második eset szerint - a készítő, s végül mi történhet a nézés - a "fálnézés", "pi-kuan" - mint meditáció által.

- 57) A Plinius-szövegek Szilágyi János György (1962) nyomán (II.120.p.) A másik Plinius-rész, mely a már idézettel keveredik (XXXV. 151; uo. II.32. p.): "Butadás, egy siklyóni fazekas jött rá Korinthosban leánya segítségével, hogy miként mintázzon anyagból képmásokat ugyanabból a földből, amelyet mint fazekas használt fel. A lány szerelemre gyúlt egy ifjú iránt, s mikor az ifjú idegen földre volt távozóban, vonallal körülrajzolta az árnyképet, amelyet arcáról egy lámpa fénye vetett a falra. Apja ebből, agyagot nyomva rá, domborművet készített, s azt a többi cserépedénnyel együtt keményre szárította, majd kiégette. Ezt a domborművet állítólag a nimfák szentélyében őrizték egészen addig az ideig, amikor Mummius feldúlta Korinthost." (i.e. 146)

A hasonló legendák jellegzetességeiről, továbbéléséről és változásairól általában: E. Kris - O. Kurz (1934). E konkrét történettel kapcsolatos az "eredet" és "fedező"-legendák rész (32.p.), valamint a II. fejezet 1. A mű mint a valóság képmása; 2. A képmás mint varázslat (79.p). Itt említ egy hasonló kalmük, és egy az "első Buddha-kép keletkezéséről" szóló indiai legendát, melyben a "festő művészete csődöt mond", mivel, "úgy mondják, Buddha maga a saját árnyékának körvonalait rajzolta körül, és színekkel kitöltötte." (Utal még a halállal, illetve az életre kelő szobrokkal kapcsolatos történetekre is, mint ide tartozókra.)

- 58) Robert Rosenblum: The origin of painting: A problem in the iconography of romantic classicism. Art Bulletin, 1957. Dec. 279-290.p. E tanulmányban a szerző érinti a legenda legtöbb változatát (az eredeti szövegeket is idézve), s közöl 17 képet, melyből 14 közvetlenül a történet valamely változatához kapcsolódik. A 22. jegyzetben említi, hogy Pigler "Barockthemen"-enciklopédiája tanulmánya publikáció-ra való előkészítése közben került a kezébe (1956-os ki-

adás), melyben (II.335.p.) több olyan ábrázolás szerepel, amivel nem találkozott (s ez fordítva is igaz). Ez azonban - mint írja - lényegesen nem módosíthatja tanulmánya fő megállapítását, mely szerint a téma a kései 18. századig "szokatlan" volt. Pigler munkájának új, javított kiadása már tartalmazza a Rosenblum által említett képeket is (egy kivételével, mely az általa tárgyalt korszakon kívül esik, v.ö. Rosenblum 16. kép). Pigler itt (II. 348-349) harmincegy ábrázolást említ (német, francia, spanyol, olasz, angol; s - mint variáns - egy Murillo kép s egyet közöl (290). A tárgykörrel kapcsolatosan egy újabb tanulmányt említ (H. Wille, Beitr, z. Kstgesch., Festgabe f. R. Rosemann, 1960, 279-300.) s két Plinius-helyre hivatkozik (VII.56. és XXXV.151.)

Hans Wille fenténél újabb tanulmánya: Die Debutades-Erzählung in der Kunst der Goethezeit. Jahrbuch d. Slg. Kippenberg. NF. Bd. 2/1970. 328-351. tíz olyan ábrázolást ad közre (köztük Schinkel, W. Crane munkáit), melyeket a korábbi feldolgozások nem.

A fotográfia vonatkozásában részletesen foglalkozik vele Philippe Dubois (1983). (3. Histoires d'ombres et mythologies aux miroirs. L'index dans l'histoire de l'art. Különösen 109-134.p.) Egy képet közöl: David Allenét (ld. 2.8), igen rossz reprodukcióban, mely alapján "metszetnek" véli, s utal egy - Rosenblum és Pigler által is idézett - ábrázolásra (149.p. 4. jegyz.: "Suvée, Uitvinding Tekenkunst, Bruges, Groeningen-museum, cote 0.132.1.") Dubois elemzi egyébként a "másik", Narkisszoszhoz kapcsolódó "festészeti-eredet" legendát is (135.sk.).

Egy újabb festmény-"viccel" egészíteném ki a listát: Mark Tansey: A short history of modern painting, 1982 (közölve pl. Art in America, 1983. febr. 138.p; fő elemei: nő, ablaknál, öntözőcsővel - férfi falnak fejjel, árnyékot vet - tyúk, tükörben nézi magát. Előzményeként Toyen 'A fény legendája' (1946) c. képét is ide köthetjük nem utolsó-

sorban az árnyék miatt. Közli pl. P. Waldo-Schwartz: Art and the Occult. G. Braziller 1975. New York. 138.p.

A szövegváltozatokhoz kiegészítésként: "A festmény pedig képmás, amely valamely dolog alakját fejezi ki, s midőn látjuk, emlékezésre készíti az elmét. A festészetet pedig koholmánynak mondjuk. (Pictura autem dicta, quasi fictura.) A kép ugyanis koholt, nem pedig valóság. Ezért kendőzött is, vagyis valamiféle kitalált színnel van bekenve, semmi hűség és valóság nincs benne. Ezért is vannak egyes festmények, melyek a valóságos testeket felülmúlják a színezés gondosságával, s miközben hitelük növelésére törekednek, olyan hazugságokhoz vezetnek, mint a Scylla, melyet felül ember, alulról pedig kutyafejek övezik.

A festészetet pedig az egyiptomiak találták ki úgy, hogy először vonalakkal körülrájzolták az ember árnyékát. (Picturam autem Aegyptii excogitaverunt primum umbra hominis lineis circumducta.) Kezdetben tehát ilyen volt, másodjára aztán egyedülálló színekkel, majd pedig különbözőekkel. Így alakult ki apránként ez a művészet, és felfedezte a fényt és árnyékokat, meg a színek különbségeit. Ezért a festők most is előbb a jövőendő kép bizonyos árnyékait és vonalait vonják meg, majd színekkel egészítik ki, betartva a művészet feltalálásának sorrendjét." Sevillai Isidorus (570k-636), Etimológiák könyve, XIX., XVI. 1-2. Marosi (1969) 38.p.

59)

A "körvonal" értelmére, illetve egyáltalán arra, hogy mindez milyen értelemben s miért fontos, itt külön részletezés helyett álljon egy irodalmi idézet Borisz Paszternaktól: "Milyen szép volt! Mennyire kellett neki, úgy, pontosan úgy, ahogy mindig is gondolt rá, és álmodott felőle! De miért, melyik tulajdonságával? Valami olyannal talán, amit meg lehet nevezni, el lehet különíteni a többitől? Ó, dehogy, dehogy! Azért a hasonlíthatatlanul egyszerű és lendületes

vonaleért, amivel egy mozdulattal tetőtől talpig körberajzolta a Teremtő, s ahogy ebbe az istenkéz vont a körvonalba burkolva, ahogy a megfürdetett gyermeket teszik bele, csavarják bele szorosan a kiterített lepedőbe, rábízta az ő lelkére." (Zsivágó doktor, Bp. 1988 Árkádia, 412.p.)

V.ö. még a következőkkel: "... előadásunk valahogy olyan, mint egy élőlényt ábrázoló festmény, melynek külső körvonalai eléggé készen vannak, de azt a világosságát, melyet festékekkel és a színek keverésével lehet elérni, még nem nyerte el." (Platon: Az államférfi, 277 c.; III.59.)

- 60) A képkeret történetéről ld. Claus Grimm: Alte Bilderrahmen. Epochen-Typen-Material. Callwey 1977 München, illetve P.J.J. van Thiel - C.J. de Bruyn Kops: Prijs de Lijst. Rijksmuseum 1984 Amsterdam (mindkettő további irodalommal).

A keret funkciója egyszerre az átmenet (a valós tér és az irreális közötti átjárás) segítése, valamint az elhatárolás, mint - Ortega y Gasset nyomán - W. Smolka megjegyzi (Zur Bedeutung des Rahmens. Alte und Moderne Kunst, 1972. Heft 123. 54.p.) Bár bővebb kifejtés híján nem biztos, hogy meggyőző, találhatunk kapcsolatot a (körvonal) rajz és a kép elhatárolása, keretei között.

Az "alak körülhatárolása" mint "keretezés" így önmagában persze félreérthető. Itt szeretnék azonban utalni arra, hogy a dolog mutat távoli előzményeket nemcsak a valóságos "keret" megjelenésével kapcsolatosan, de olyan jelenkori "képelméletek" névválasztásával, mint egyfelől Bialostocki "keret-témái": Itt persze fogalmi "keretekről" van szó - de valóban minden konkrétsága ellenére, az árnyékrajzot is így használjuk. Érdekes e vonatkozásban amit saját elgondolása és a Jung-féle "archetípusok" összevetéséről ír. Utóbbiakról egy mai, felsőoktatásban használt tankönyv - Miklós Pál (1980) megjegyzése: "Jung ... teóriája az archetípusokról (az emberi képzeletet ősidőktől fogva meghatározó, sok korban újra-meg-újra feltűnő és az agyi struktúrában öröklődő ősképekről) úgy tűnik, napjainkban ismét igazolási kísérletekre

lert a modern nyelvészetben és agyfiziológiában". (30.p.)

Másfelől Erving Goffman "Frame Analysis"-e az, amire feltétlen utalni kell. Magyarul részletek "Keretelemzés" címmel; Goffman: A hétköznapi élet szociálpszichológiája, Gondolat 1981 Budapest 545-614. "Képi keretek" rész. (Itt jegyzem meg, hogy az angol "frame" kifejezés nemcsak "ráma" - áttételes jelentésein túl -, hanem a film-képkocka neve is - a "pictures" - "képek" - pedig maga a film, illetve a "mozi".) Az itt felvázolt szociális és kontextuális keretek mint a képhasznált és értelmezés eltérő aspektusai - olyan stratégia, mely a meglévő képekkel bánt - mintegy ellentéte s e módon rokona a látványvilágból "körvonal" révén kiemelt alak jelenségének.

A "körvonal" mellett néhány megjegyzést kell tenni a felületről, valóságos és képzetes formáját tekintve: Schapiro szerint (A vizuális művészet szemiotikája, A jel tudománya. Gondolat 1975 Budapest, 493.p.) "az előre elkészített, sima felület" mint alap (pl. egy festményhez) "csak az emberi fejlődés kései szakaszában" alakult ki. (Ezt v.ö.: John Waechter: Az ember őstörténete. Gondolat 1988 Budapest, 138.p. "Barlangfestmények és rajzok": "Fennmaradtak földfestékekkel alapozott mészkőlapok is.")

Lewis Mumford (1986): "... a Brueghel utáni festők még egy lépéssel tovább mentek ... a tudomány mára elszemélytelenedett világa felé. Ez végső soron oda vezetett, hogy a művészetből a természet szolgai másolója lett: látási érzékeltek lejegyzője, üres lap, amelyen nyomot hagytak a képek." (Szabványosítás, sokszorosítás és választás, 237.p.) Ezt a történeti utalást mintegy a következő két hely előkészítéseként idéztük: Francis Baconról írja I.Sz.Narszkij könyve (A nyugat-európai filozófia a XVII. században, Gondolat 1980 Budapest) A megismerés "ködképeinek" tana c. fejezetében (40.p.): "Mindenekelőtt az akadályokat kell eltávolítanunk a megismerés útjából, hogy megtisztítván, kisimítván, el- egyengedvén az elme terepét ...

lelkünket fogékonnyá tegyük az igazságra. Felbukkan a "letörölt tábla" (tabula abrasa) terminus, vagyis Locke jövőendő tabula rasaja."

Descartesnél ez a felület, amit most vizsgálunk, a következőképp jelenik meg (Az igazság kutatása a természetes világosság által, Akadémia 1980 Budapest, 222.p.): "Azt hiszem, hogy mindez nagyon világosan megmagyarázható, ha a gyermekek képzeletét üres laphoz hasonlítjuk, amelyre rárajzolódnak képzeleteink, mintegy a dolgoknak természet után rajzolt képmásaiképpen. Az érzékek, a hajlamok, a tanítók és az értelem a különböző festők, akik dolgozhatnak ezen a művön."

Tárgyunk szempontjából azt kell észrevenni, hogy a körvonal általi "keretezés" mellé a felület majd a felület elhatárolása, annak technikai, szociális, illetve jelentésbeli "keretezettsége" az egymást követő értelmezés szintjei.

- 1) Lengyel Géza: A szép mesterségek kezdete. Ferenczy István sorsa. Képzőművészeti Alap 1964 Budapest. "Nagyobb munkát is forgatott fejében, s míg Thorwaldsen oda volt, hozzákezdett annak a szobrának megvalósításához, amely élete főműve lett. Nem egyéb ez, mint egy nőalak: a "Pásztorlányka". De a kor szentimentális szellemén és Canova művészetén nevelkedett Ferenczy legendát, mesét, irodalmi tartalmat kötött és költött hozzá, s "A Szép Mesterségek Kezdeté" címmel így magyarázta művét: "... egy pásztorlány midőn a szeretője el akarván utazni, az árnyékját a homokba bekarcolta, hogy eszerint szeretőjének ábrázatja örökös emlékezetben nála maradjon." (48.p.) Majd következik az említett "valós" történet arról, hogy a modell Simon d'Anglais római polgár feleségének a húga, Paulina, aki azonban meztelenül nem kívánt modellt állni, s így a "Pásztorlányra" egy lepel került. Ferenczy "csaknem három évig" dolgozik a szobron, 1822-ben készül el. Ferenczy egyébként 1820

december 20-án, öccséhez írt levelében említi a szobor eredetének alapját. V.ö.: Meller Simon: Ferenczy István élete és művei. Atheneum 1906 Budapest, 100.p., 34. jegyz.

- 62) Például - Panoſsky nyomán - az a Robin Hood némafilm-feldolgozás, melyben Douglas Fairbanks árnyát (aki a film rendezője is) rajzolják körül (1922, USA). Újabb példa Bódy Gábor Psychéje (1980). A filmek vonatkozásában egy mai legenda-változat: Domenico Purificato 1959-es írásában (A festészet hatása a játékfilmre. A film és a többi művészet, (1977) 519-540.p.) Pliniusra hivatkozva írja: "... egy bizonyos Lidius egy este, a tűz mellett ülve meglátta a saját falra vetett árnyékát, és egy széndarabot kikapva a tűzből, a falon meghúzta az árnyék körvonalait" (522.p.)

Ez egy eddig csak közvetve jelzett Plinius-hely torzítása (VII.205), melyet említ Kris-Kurz (1934) 32.p., s melyről Rosenblum megállapítja, hogy feltehetőleg Vasari hibája vagy "sztoriája", s így került a köztudatba, ("Pliny in fact, mentions Gyges of Lydia not in relation to the invention of painting, but to the invention of ball-throwing as a sport. This remark is immediately followed by a reference to the invention of painting by the Egyptians, a sequence which may be at the root of Vasari's error." 6. jegyz. 279.p.; v.ö. még 14.jegyz. 281.p.)

Az "egy bizonyos Lidius" tehát valószínűleg a Lidiai (még inkább: lyd) Gygés - egyébként a fent idézett sztori szinte szó szerint megegyezik Vasariével.

- 3) A történet Boullée-féle változata: "... a Sicyoni Dibutades vagy Butades szobrász lányának támadt az az ötlete, hogy szerelmese arcélét megrajzolja a falra vetett árnyék nyomán. Ő találta fel tehát a festészetet." J-M. P. de Montclos jegyzete E-L. Boullée írásához (Az építészet poézise. Corvina 1985 Budapest. Temetői emlékművek vagy díszsíremlékek;

a 79.p.-hoz tartozó 111. jegyzet, 122.p.) Az eredeti helyen Boullée az "eltemetett" vagy "árnyéképítészet" gondolatát fejtegeti: "Mindenki ismeri a fénnel szemben elhelyezett testek hatását. Mint tudjuk, ilyenkor az történik, hogy az árnyékok a testekéhez hasonló formát öltenek. A festészet nemes művészetének megszületését ennek a természeti hatásnak köszönhetjük. Mondják, a szerelem ihlette rá Dibutades szép lányát." Érdekes, hogy a francia eredetiben az utolsóként idézett mondat így olvasható: "L'amour, dit-on, l'inspira a la belle Djibutade."

- 64) The Indefatigable Mr Allan. The perceptive and varied work of David Allan, 1744-1796, Scotland's first genre painter. Scottish Art Council Gallery, Edinburgh. (Foreword: Basil C. Skinner) 12. kép: "The origin of painting" 1775, fa, ovális, 15x12 inch átmérő, szignált, datált (A Skót Nemzeti Galéria tulajdona) 6.p.: "1775, his Origin of Painting is one of his best pieces. This subject shows one direction in which his mind was leading him - that is towards history painting."
- 5) A filozófia vigasztalása, Európa 1979 Budapest, 6.p. skk.
- 6) "A viaszképmások (Wax Images) készítését Koré (Core) fedezte fel, aki, szerelmes lévén, lerajzolta szerelme képét a falra, míg az alva feküdt, s az apja, különösen elragadtatva a hasonlóság pontosságától és történetesen, foglalkozására nézve asztalos lévén (Joiner by Profession) kivágta az alakot, és kitöltötte viasszal" (Rosenblum, im. 19. jegyz.)
- 7) XXXV. 16. (Szilágyi J.Gy. (1962) II.120). A Plinius-féle "művészet-evolucionizmushoz" két megjegyzés Gombrichtól (1972). Egyrészt kiemeli, hogy Plinius szerint "minden lépés az utánpótlás felé vezető úton feltalálás volt" (299.p.), ami

mutatja, hogy az "utánzás" fonalán fejti fel a görög művészet szövetét; másrészt: "... a legelső képek nem a hasonlóra törekedtek. Kevés kultúra van, amely egyáltalán eljutott oda, hogy átváltson az alkotásról utánzásra." (U.o. 285.p.)

- 68) Az őskori barlangképek egyetlen elemére hívnám fel a figyelmet abból eredően, hogy "rejtélyesnek", "megfejtethetetlennek" nevezik: érdemes lenne talán a "titok" fogalmából indítva közelíteni - mintegy a titok (adott esetben "tudás" jelentést is hordozó) képeit látva ezekbe. A titokkal kapcsolatosan három különböző munka: Hintikka: The Knowledge and the Known, Dordrecht 1977; Erdély Miklós: A titok. Új Symposion 1985. 1-2. 12-13.p. E. Nikolov: A titok. A kommunikáció ellentéte. T.K. 1987 Budapest.

Feltételezhető, hogy a mai nyelv túlságosan árnyalt, hogy az eljárás és jelentés lényegét megfogalmazzuk a segítségével: erre egy "kevésbé fejlett" nyelv alkalmasabbnak tűnne.

Nem feledkezhetünk meg arról sem - bár a fenti javaslat ennek némileg ellentmond -, amit Franz Boas ír azzal a problémával kapcsolatosan, hogy "mikortól" beszélhetünk "művészetről": "Ha a technikai kidolgozás eléri a kiválóságok bizonyos szintjét, ha a megkívánt eljárások annyira ellenőrzöttek, hogy bizonyos típusformák jönnek létre, az eljárást művésztípusnak nevezhetjük és a formákat - bármilyen egyszerűek - az alaki tökéletesség szempontjából ítéld meg. (...) A technikai kivitel tökéletességének megítélése lényegében esztétikai ítélet." (Népek, nyelvek, kultúrák. Gondolat 1975 Budapest, 132.p.) Bár itt is mintha csak a lényeg - hogy hol van az a "bizonyos szint" - eltolásáról lenne szó, éppúgy, mint Malraux szellemes megjegyzésénél, hogy "a művészet szülőanyja a művészet és nem a természet" idézi Gombrich, (1972) 31.p.

- 69) Ez utóbbi vonal e századi bővülése a "természeti népektől a természeti lényekig" jutott, vagyis már az állatvilág esztétikai ténykedéseinek elemzését végzi. Thomas Sebeok: A művészet előzményei (Prefigurements of Art) Akadémia 1983 Budapest.
- 70) Trattato della pittura 129 (Leonardo da Vinci: A festészet-ről. Corvina 1973 Budapest, 70.p. és kicsit eltérő fordításban: Leonardo da Vinci: Tudomány és művészet, Magyar Helikon 1960 Budapest, 93.p.)
- 71) V.ö. A festészetéről
"134 A vonalrajzról
A festek körvonalait és e körvonalak kigyózását a legnagyobb szorgalommal kell megfigyelnünk; ítéltessek meg ez a kigyózás, hogy körkörös görbületű vagy szögletes hajlású-e."
- 72) "135 A festészetéről
Azt az árnyékot, amelyet csak nehezen különböztetsz meg és körvonalait csak bizonytalanul tudod megítélni és művedbe áttenni, ne fessed határokkal, erős konturral, ne-hogy a képed így fából faragottnak hasson." (70-71.p.)
- 73) V.ö.: A festészetéről, 13. (34-35.p.) Itt jegyzem meg, hogy magának az árnyék-vonalnak (az "árnyékvető-bot", "gnómon" árnyékának) az ókorban - s részben a középkorban is - két fontos, közvetlen "használata" volt, mindkettő az (idő-)méréssel kapcsolatosan: az árnyék-naptár (ld. Szabó Árpád: A gnómon-világkép. Szabó-Kádár: Antik természettudomány. Gondolat 1984 Budapest, 42-48.p.) és a napóra.
- 74) Erwin Panofsky: The Codex Huygens and Leonardo's art theory.

Studies of the Warburg Institute 1940 London, 49, 50, 51. kép (Fol. 88r, 89r, 90r) és 60-61.p.

- 75) A "szobor" miatt jegyzem meg, hogy van példa a történet Pygmalion, illetve Psyché alakjával való összeolvasztására is. Az árnyékrajzolást még a görög "skigraphia" kifejezésben vehetjük észre, mely már átvezetne az "árnyjátékok", "árnyfestészet", "árnyképítészet" témáihoz.
- 76) Panofsky (1940) 61.p. Közöl párhuzamként egy képet is, mégpedig Joachim Sandrart: Teutsche Akademie (Nürnberg 1675, II, pl.B) helyéről (73. kép), melynek másik változata is van, ld. Rosenblum (2. kép). Harmadik, kidolgozottabb - és Eros alakjával is gazdagodott - változata e témának a Sandrart-munka 1675-ös és 1679-es Nürnbergi kiadás II. rész 1. könyvére hivatkozva közli: Hoffman-Junker (1982) ugyanez szerepel H Wille-nél is (1970., 3. kép, 335.p. 14. kép, 26.p) Van egy - áttételesen szintén ide kapcsolható - korábbi metszet, mely Platon Államának híres "barlang-hasonlatát" ábrázolja Jan Saenredam munkája Cornelis van Haarlem után. (Zauber der Medusa. Wien 1987. VII. 30. 322.p.)
- 77) Scharf (1976) 10.p.
- 78) Winfried Ranke: Magia naturalis, physique amusante und aufgeklärte Wissenschaft. Hoffmann-Junker (1982) 26.p. Gisèle Freund (1976) "physionotrace" néven közöl egy - 1786-ból származó - portré-készítő szerkezetet, melyet Gilles-Louis Chrétien talált föl. (16-21.p)
- 79) Ilyen - többek közt Goethét is ábrázoló - árnyképeket kiadtak újabban: Schattenbilder aus der Goethezeit, Weimar

1980. (Uo. Goethe kis verse: "An Samuel Rösel"); de facsimilében is kaphatók. Goethe másik, vonatkozó versét H. Wille írása mottójaként idézi:

"Ideale

Der Maler Wagts mit Götterbildern,
Sein Höchstes hat er aufgestellt;
Doch was er für unmöglich halt;
Dem Liebenden die Liebste schildern,
Er wag es auch! Ein Traum wird frommen,
Ein Schattenbild ist hoch willkommen."

- 80) Árnyék-rajzolatok. Rajzolta Kazinczy Ferenc, maga kezével. 1784-1814. Kassa-Regmetz-Szinna-Brünn-Széphalom. A Könyvbarátok Szövetsége számára a Kir. Magy. Egyetemi Nyomda 1928 Budapest.
- 81) Kardos Lajos: Tárgy és árnyék. Akadémia 1984 Budapest
"Az árnyék speciális színélmény" 30.p., u.o. 36.p. (Mach: Beitrage zur Analyse der Empfindungen, 1886 alapján:) "Nagyon jól emlékszem, hogy a rajzok mindenfajta satirozását indokolatlan és félrevezető modorosságnak éreztem, és a konturrajzok sokkal jobban kielégítettek."
- 82) Rudolf Arnheim: A vizuális élmény. Az alkotó látás pszichológiája (Új változat) Gondolat 1979 Budapest. 348. és 346.p.
- 83) Láng János: Lélek és Isten. Gondolat (1974) Budapest
- 84) Láng (1974), 54.p. E bevezető-szöveggel kapcsolatosan szeretném megjegyezni, hogy jelen írás szempontja nem annyira az összekapcsolás mint a szétválasztás, vagyis - bár ennek a viszonylag rendszertelenül kiválasztott és alább idézett mintavétel ellentmondani látszik -, nagyobb óvatossággal kívánunk bánni az "alterego" vagy az "ember mása", a tükör vagy a pupilla-kép, a rajz vagy faragvány - s általában az ilyen

hasonlításokkal, különösen pedig a "hasonlóság", "utánzás" kifejezésekkel. Szívesebben ítélném meg Láng tényanyagát úgy, mint ami a jelennel (ill. a gyűjtés, majd a publikálás idejével is) szinkron, s nem valami "ősi" rendet.

- 85) Az idézetek helye: (b): 56.p. (c): 57.p. (d): 60.-61.p. (e): 63.p. (f): 73.p. (g): 79.p. (h): 93.p. (i): 120-121.p. (j): 122.p.
- 86) A fényképtől való félelemről, s általában: a képtől való félelemről, melyek egymás "különös esetei", néhány megjegyzés (e probléma összevethető még az "először látni" valamiféle képet kérdésével is); az első az, hogy bizonyos kultúrákban "nem jellemző" (tilalmas) az emberábrázolás: "Az iszlám művészetéről sokáig volt csaknem általános az a téves meggyőződés, hogy nem ad helyet az emberi alak ábrázolásának. A perzsa, indiai és török miniatúrafestészet számtalan emléke bizonyítja az ellenkezőjét. Abból, hogy az emberi alakok e festményeken vetett árnyék nélkül láthatók, a mohamedán festőkre vonatkozólag semmi különösebb következtetést se vonhatunk le ... A Korán nem tiltja az emberi alak ábrázolását, csak a hagyomány, a Hadith, arra a babonás néphitre támaszkodva, hogyha valaki lefesti egy embertársát, elrabolja annak lelkét, miért is a másvilágon számolni tartozik. Ez a hit azonban nem az iszlám tanításainak következménye, hanem egyszerűen a mágikus felfogású őskorból származik. Onnan ered az a felfogás is, amely szerint Keleti Turkesztán lakói kikaparták a T'ang- és Sung-korszaki buddhista falfestményeken az emberi alakok szemét és száját, hogy megsemmisítsék a bennük élő lelket és így megfosszák őket démoni hatalmuktól." (E kommentárt az árnyék-téma miatt is idéztem; forrása Barát-Éber-Takács: A művészet története. Dante 1939 Budapest, 572-573.p.) A fenti idézet második része már kapcsolódik a következő megközelítéshez, melyet a

"képrombolás felőli" közelítésnek hívhatunk (nem annyira a "kifinomult" érvek alapján működő bizáncira gondolva, mint a "primitív" változatra). Ilyen képrombolás pl. a protestans-korszakban is volt, előzményére (vagy inkább hátterére) vonatkozóan ld. Dürer megjegyzését: "Mert amikor a vonalakkal lerajzolt alakokat látják, azt hiszik, hogy ez az ördög gonosz igézete, holott így hamisan tisztelik az Istent." (A festészetről és a szépségről. Corvina 1982 Budapest 176.p, A festészet tankönyve 7.). De idéz Láng (1974) is - Róheim nyomán - ide kapcsolható példákat: "Mikor Catlin, az amerikai arcképfestő a mandanok között járt, ezek kijelentették, hogy Catlin az arcképet nem csinálhatja meg anélkül, hogy modellje életének egy részét kivenné, és beletenné a képbe. Ha Catlin hazaviszi a képet, azoknak akiket lefestett, sírjukban nem lesz nyugtuk." (Ez már a harmadik, alábbi szemponthoz is kapcsolódik; figyelemreméltó, hogy festményről és portréről van szó.) "A dajakok azt hiszik, hogy a fénykép elviszi az ember lelkét. Mikor Howard az ainukat a tükör elé állította, nyílsebesen kifutottak az ajtón, és semmiképpen sem tudta őket rábírní, hogy visszatérjenek. Dühbe jöttek, amikor fotográfiájukat mutatta, és fenyegetőzve kényszerítették, hogy a fényképeket és a fotografáló gépet égesse el. Perron és utazó társai békésen érintkeztek a bennszülöttekkel (Dél-Tasmania) és mikor Petit lerajzolt közülük egy párat és indult a képekkel a hajóra ... a képeket ki akarják tépni a kezéből." (1914) Láng (1974) 79.p. A harmadik megközelítés lényegében a "tiltás", "félelem", "rombolás" indítékai felől indulhatna, melynek nagyon finom különbségeket kellene tenni kor, kultúra, szituáció, személyek között (s hangsúlyosan koncentrálni arra, milyen esetben "mit láthatnak" - a helyzetet-e, a "képet", s ha azt, abból mit vesznek észre s az mit jelent, s hogyan változik magyarázat hatására stb.). Az ide kapcsolható leírások sorát folytathatnánk olyanokkal, mint - magyar vonat-

kozásban - Vikár Béla fényképezéssel kapcsolatos, Munkácsy Mihály - szintén falusi, - de festménnyel összefüggő, vagy épp Boglár Lajos Dél-Amerikai indiánoknál tapasztalt hasonló élményei (és Balzac emlegetett "félelme" a fotográfától). Az alábbiak a fenti kontextus nélkül az "érdekesség" kategóriába tartoznának, ezzel együtt viszont e századi új adatok. Egy Ady-által idézett "fotós" "népdal": "Egy kislánnak nem teccett a formájo / Hazavitte, belevágta a sárbo"...

"Az a gondolat, amely szerint Brigitte-nek halált-hozó a mozivászonra vetített árnyképe, sűrűn visszatér még, Brigitte szájából is. Amikor Marilyn (Monroe) meghal, Brigitte úgy véli, hogy a mozinak lett az áldozata. Romy Schneider 1982-ben bekövetkezett halálakor pedig azt mondja a Quotidien de Paris tudósítójának, hogy szerinte közvetített módon a mozi felelős a tragédiáért." Catherine Rihoit: Brigitte Bardot. Egy francia mitosz. Filmvilág 1987.6.46.p.

"Arcadio Buendia csakugyan meg volt szeppenve azon a kristálytiszta decemberi reggelen, amikor a daguerrotipia készült, mert azt gondolta, hogy az ember lassacskán elkopik, amint képe a fémlapokra kerül." Marquez: Száz év magány. Olcsó Könyvtár-kiadás, Bp.59.p. A szövegbeli (j) idézettel v.ö.: "Hová lett a vezér lehelete?" Sztálin. Magyar Hírlap Könyvek 1988 Budapest 123-128.p.

- 87) A kérdés, melyre Láng János is felhívja a figyelmet, az, mennyiben lehet "léleknek" nevezni, amit a kutatók ekként emlegetnek. Minden egyéb a "kép" szó különböző nyelvekbeli jelentésvonatkozásait érinti.
- 88) Elias Canetti: A túlélő. Európa 1983 Budapest 90.p.
- 89) Pontosabban: a po átváltozik kuj lélekké, akinek a sírokba tett dolgokra szüksége van, a hun pedig sen lélekké alakul.

(Vasziljev: Kultuszok, vallások és hagyományok Kínában. Gondolat 1977 Budapest 40.p.).

- 90) A továbbiak Kákosz László (1974) nyomán. Ugyanitt (16.p.): "Az egyiptomiak felfogása alapján eltért a kereszténység későbbi, lélekre vonatkozó tanításától. Jellemző módon a kereszténység győzelme után a kopt irodalom görög kölcsön-szót (pszükhé) használ a lélek kifejezésére, mivel a korábbi egyiptomi szavak közül, melyek "lélek"-nek fordíthatók, egyik sem fedte pontosan az új vallás lélek-fogalmát." (V.ö.: (o) idézet).
- 91) Kákosz, (1974) 15.p. hozzáfűzi, hogy legtalálóbban "Doppelgänger"-nek, "az ember szellemi hasonmásának" mondhatnánk. "A ká egyszerre születik az emberrel, ... Chnum kosisten egyszerre alkotja meg mindkettőt fazekaskorongján." (Egyébként a ká függ össze leginkább a testtel és a nemzőképességgel.)
- 92) Kákosz (1974) 15-16.p.
- 93) Kákosz (1974) 16.p. Érdekes, ahogy az ikonfestészet kapcsán Florenszkij hivatkozik Egyiptomra (Az ikonosztáz. Corvina 1988 Budapest, 17.p; 116-117.p. Csak egy részét idézve): "Érthető, hogy a múmia vagy a szarkofág kifestésekor nincs szükség árnyalásra, ez nemcsak művészi értelemben lenne felesleges, minthogy a múmia vagy szarkofág nélkül is testi dolognak minősül, hanem szimbolikáját tekintve is, hiszen az elhunyt már a fény birodalmába költözött és isten kép-mását öltötte ("Ozirisz vagyok" - így hangzik az örökélet szent formulája, amelyet az elhunyt nevében írnak föl, "..."
- 94) Dantét a holtak szellemei mint élőket ismerik fel, mert árnyékot vet (Par.19.65.sk) - aki az "ördögnek" adja a lelkét, számos helyen megfosztatik az árnyékától vagy tükörképétől,

(ezt irodalmi és film-példák is mutatják).

- 95) Borisz Kazanszkij (1927) 467.p, 505.p.
- 96) "The shadow and its Shadow." Surrealists writings on cinema. Paul Hammond 1978.
- 97) A Varázshegy. Európa 1974 Budapest, 386.p.
- 98) Az "először látni" valamit - itt elsősorban "képet", amilyenhez korábban "hasonlót sem" - nem csak a "primitívek és fotográfia" vagy az első fényképek, filmek, a televízió hatása és leírásai vonatkozásában érdekes, de végig vonul lényegében a XIX. századtól a tudomány és művészet történetén. Nem pusztán Lumiere vonatja tartozik ide (és megjelenése láttán a sikongások), de az első "valódi" vonatok keltette sebesség-élmény, az új látványok. Ezt az autóké követi (Marinetti, Duchamp), de - másfelől - itt említendő III. Napoleon állítólagos ostora Courbet aktjai vonatkozásában. Mégis az "új képfajták" és az ahhoz nem szokott - más kultúrával és látásmóddal rendelkező - népcsoportok "reakcióit" idézik leggyakrabban, általában mint anekdotikus mozzanatot. Deregowski: Illuzió és kultúra című írásából (Gregory-Gombrich: Illuzió a természetben és a művészetben, Gondolat 1982 Budapest, 170.p) két további példa, és egy megjegyzés: "Először egy elefánt képét vetítettük az ernyőre. Azon nyomban kitört az izgalom, az emberek, féltükben, hogy valódi állatot látnak, fölugráltak, az ernyő közelében ülők pedig el is szaladtak. Maga a főnök óvakodott az ernyő mögé, hogy lássa, van-e teste az állatnak, s mikor megbizonyosodott róla, hogy az elefánt csak olyan vastag, mint a vászon, hatalmasat ordított az erdőben. Hasonló, bár kevésbé drámai reakciókról számol be Doob és Thomson. Thomson a kelet-afrikai va-taveta asszonyoknak mutatott "néhány fényképet elbűvölő fehér nővéreikről". A képek "általános derültséget" váltottak

ki. A va-taveták azt hitték, eleven nőket látnak, és megelégedéssel nyugtázták, mikor azt mondtuk, hogy "alszanak, vagy hogy pecsenyét esznek". Itt tehát nem volt felismerési nehézség.

A nehézségek tehát különböznek, talán jellegük, de lehet, hogy csak mértékük szerint; érvényességükről, jelentésükről azonban biztosat nem mondhatunk, mert ez idáig a kísérleti pszichológia pontos vizsgálati módszereivel még nem kutatták a jelenséget."

- 99) Írók a moziban. Magvető 1971 Budapest. 10.p.
- 100) Kazanszkij, (1927) 471, 467, 462, 505.p.
- 101) Erwin Panofsky: A mozgókép stílusa és közege. A film és a többi művészetek. (1977) 170.p.
- 102) Platon: Phaidón 81d. I. 1062.
- 103) Kazanszkij (1927), 472.p.
- 104) Boross Mihály, Mozgófénykép híradó, 527-528.p. (1911)
(a szerző újságíró, s nem, mint az idézett részből gondolható lenne, rendőr - vagyis egy lehetséges "magyarázattól" elestünk).
- 105) A "néhány novella" említése miatt idézzünk Karinthytól (bár a cikkíró bizonyára nem rá gondol): Új Genezis, Görbe tükör, Szépirodalmi 1975 Budapest
"Ekkor elhatározta a Szentlélek, hogy teremt Embert a mozgókép mintájára (...) mely esetben megspórolta a vetítőkészüléket és a vásznat." (629.p.)
- 106) Kerényi (1984) 84.p.

- 107) Plinius szerint "a thébai Eristeidés ... volt az első, aki a lelket festette meg" (XXXV.98.) A psyché görög szó "kettős jelentése, amelyek közül nyilván a "lélek" a korábbi, és a "pillangó" másodlagos, egyetlen más nyelven sem adható vissza" - írja Kerényi. (1984) 86.p. V.ö. még: P.L.Wilson: Engel. Vrlg W. Kohlhammer 1981 Stuttgart/Berlin/Mainz a psyché - angyal kapcsolat vonatkozásában
- Dosso Dossi (Giovanni De'Luteri) 1489/90k-1542
Jupiter, Merkur és az Erény. Vászon, 111, 3x150 cm Bécs,
Kunsthistorisches Museum, Ltsz 9110
- 108) André Chastel: Fabulák, formák, figurák. Gondolat 1984
Budapest, 222.p.: "Dosso Dossi híres allgegoriáján (Bécs) Jupiter látható kék tájban, mint demiurgosz-festő: a lepke (szimbolikus jelentésével itt nem kívánunk foglalkozni) abban a pillanatban jelenik meg a teremtet világban, amikor az isten felfesti vásznára, mely mintha az ég egy darabkája volna. Nem más ez, mint a művészet manierista körökben közkeletű felmagasztalásának illusztrációja: Jupiter festménye a disegno internotól (a szellemitől) származtatja a disegno esternot (a természetet). A képbe helyezett kép mintegy kettős visszhangot kelt: kép minőségében a természetre utal (forma), kép képeként az intellektusra (tartalom)."
Hasonló ahhoz, ahogy Kirs-Kurz (1934) említik a képet. (61.p.)
- 109) Kerényi (1984) 19-20.p. Megjegyzendő, hogy a képnek elég sok értelmezése van (pl. asztrológiai is, ahol "Jupiter és Merkur a Szűz házában áll" - utalva festője életrajzára). Ezeket részben idézi: Dosso and Battista Dossi. Court painters at Ferrara, by Felton Gibbons. Princeton Univ. Press 1968 New Jersey 212.sk.

- 110) "A fekete vagy vörös szélű negatív kézkonturok a Kap Abba-i, darenbergi (Új-Guinea), El Castillo-i (Santander mellett), gargasi (Magas Pireneusok) barlangok falán mind a mai napig olyan ősi szimbólumjelekként állnak előttünk, melyek az isteni hatalmak felidézésére és az ember önmegerősítésére szolgáltak. A kézlenyomatokkal végzett pozitív és negatív eljárás a régi kőkorszakkal együtt tűnt el. Egy testlenyomat által létrejött kép fennmaradásáról tudósít a keresztény legenda: Veronika kendőjéről. Amikor Krisztus arcát kendőjével betakarja, Veronika a hit ereje által megőrzi a szent arcot.

Paul Wember számol be róla, hogy Yves Klein antropometriáit a dzsudósok lepleinek lenyomatai ihletették. Yves Klein oktatója volt ennek a harcmodornak, amelynek filozófiai elveket is köszönhetett. De még nagyobb hatással volt fantáziájára egy másik élmény: a hirosimai fehér emberalakzatok, amelyek kísérteties kimaradt foltokként jelentkeztek az atomenergia által elégetett földön és falakon.

Yves Klein láng- és égésképekkel foglalkozott." (...)
"Korszakok fordulóján, amikor megrendülnek a tudat szellemi alapjai, megváltoznak a művészet lényegéről és értelméről alkotott elképzelések is. Plinius, az i.sz. 23-tól 79-ig élt római író a festészetet haldokló művészetnek nevezte. Az ókori festészet romjain azután az ázsiai képfarmák által is ihletett mozaikfestmény vált uralkodó formává." Oto Bihalji-Merin: Él-e még a művészet?
Corvina 1988 Budapest 11-12.p. (eredeti: Ende der Kunst im Zeitalter des Wissenschaft? 1969) Csak egy megjegyzést hozzátéve: Plinius halála Pompei tragédiájához kötődik, a Vezuv akkori kitörését ment megfigyelni. ("A tudós férfiu elég jelentősnek látta ahhoz, hogy közelebbről kívánja megvizsgálni." Ifjabb Plinius: Levelek, VI. 16. Európa 1981 Budapest 183.p.) Pompei több szempontból

Hiroshima előképe - ahogy az ott talált ember-alakok (mintegy teljes alakot kiadó halotti maszkként) is több, jelentős e századi szobrászt inspiráltak (pl. G. Segal).

- 111) Santarcangeli: A betűk mágiája. Európa 1971 Budapest 8.p.
- 112) Ernst von Dobschütz: Das Schweisstuch der Veronica - Das Christusbild Abgars. - Das Leinentuch Jesu. Monstschrift für Gottesdienst und Kirchliche Kunst. XIV. 1909 és (u.ő:) Christusbilder. Untersuchung zur Christliche Legende 1899 Leipzig.
- 113) A fotó/film vonatkozásában különösen A. Bazinre (1977) fogunk hivatozni. A videóval kapcsolatban csak egy írás és egy idézet: Vicky Alliaata: Negative Videology. New Artist Video. A critical Anthology Edited by Gregory Battcock, Dutton 1978 New York 3-6.p.
- "... Saint Veronica, now officially in charge of TV. The Case of the Holy Handkerchief presents, of course, more analogies to the process of photography than that of motion pictures, but the action of impressing and consequently developing, that enabled the Holy Veronica to capture the image is, however, a persisting characteristic of more advanced technology of cinema and television."
- (...) "We were to adapt such a theory to the Image on the Holy Kerchief, Veronica's presence - and that of all the faithful who witnessed the miracle - would appear not only superfluous but menacing, Christ himself having to produce the linen, to impress His features, and to observe in solitude His own effigy." A fotó-nyom összekapcsolás szokásáról ld. még Horányi Özséb: Néhány megfontolás egy vizuális szövegelméletéhez. MTA I. oszt. közl. 33, 1982. 376.p. 3. jegyz.
- 114) Ian Wilson: The Shroud of Turin. The Burial Cloth of Jesus

Christ? Doubleday and Co. 1978 New York ill. Penguin 1979.
Magyarul népszerű összefoglaló - további irodalommal, képekkel: Víz László: A torinói halotti lepel. Ecclesia 1987 Budapest. Alaposabb áttekintés Werner Bulst sj.:
A torinói lepel és a mai tudomány. Szt István társulat 1987 Budapest.

- 115) Ez persze így általánosítás, de meg kell gondolni, mi lehet az oka annak, hogy az említett vizsgálatot egyáltalán engedélyezték, és annak, hogy éppen egy kép-ereklye kap ilyen (kis túlzással "ötödik evangéliumként" emlegetett) szerepet, mégpedig a tudományos "hitelesítés" vágya által.
- 116) Képet közöl pl. Téchy Olivér: Buddha. Gondolat 1986 Budapest 17. kép. Ezen a megfaragott lábnyomok (pádukák) helyettesítik, jelképezik Buddhát (Amaravati sztupa, 7.sz.)
- 117) Baktay Ervin: India művészete I-II. Képzőművészeti Alap 1981³ Budapest I. 149-150.p. "a korai buddhista művészet egyik legjellemzőbb" vonásaként azt emeli ki, hogy "a Buddha személyét még sohasem ábrázolják. ... emberi ábrázolását mintegy tabunak tekintik, vagy - s ez valószínűbb - még szem előtt tartják a Mester intelmét, hogy ne a mulandó személyben, hanem a tanban lássák vezetőjüket. Jelképekkel helyettesítik .. a Tan kereke mint a tanító Buddha jelképe, a sztupa mint a Buddha "Nirvánájának", vagyis halálának szimbólumaként jelenik meg. Ilyenek még a Bódhi-fa (a Buddha megvilágosulása), az üres trón (a világ javairól lemondó Buddha önmegtagadása), az ernyő (a védelmező hatalom jelképe), az oroszlán ("a Sákják oroszlánja", a Buddha) vagy a Buddha lábnyomai, melyeket a legenda szerint több helyen eltörölhetetlenül hátrahagyott, azokkal a jelekkel, amelyek a Buddha testén, tehát a talpán is láthatók." (U.o. 107.p.)
- 118) Pieta, 1475 Milano, Brera
Egy perspektíva-elemzés kimutatja, hogy a fekvő test

rövidülése és a "rálátás" olyan, mintha 25 méter távolságból teleobjektívval készített fotó lenne. Mi itt a teleobjektív perspektívája helyett inkább a "szellemi varióra" koncentrálnak. V.ö: Robert Smith: *Natural, Versus Scientific Vision: The foreshortened Figure in the Renaissance*. *Gazette des Beaux-Arts*. 1974. 239.p.

Krisztus lábnyomáról és a mennybemenetel ikonográfiájáról:
A Keresztény művészet lexikona. Corvina 1986 Budapest, 199.p.

- 119) A lábnyom, mint az "ittlét nyoma" szinte metafizikai módon jelződik itt: A talp mintegy a "túloldalról" érinti a képsíkot.

Analógiaként ahhoz, miként gondolom e jelentést, Douglas Davis videó-munkája ("Austrian tapes 1974"): a képen egy férfi - a szerző - látszik, mégpedig két nyitott tenyerét mintegy "belülről" a televízió-képernyőjére téve, miközben időszakonként ez a felszólítás ismétlődik hangosan:

"Kérem, jöjjön a televíziós készülékhez. Tegye a tenyerét a tenyere-remhez, s gondoljon arra, hogy megérintjük egymást." Nem érdeketlen vonatkozás még a talplenyomat (talpon látható jelek) kérdése, összevetve esetleg rituális vonatkozásokkal: lábmosás, a lábnyom "megcsókolása", stb.

- 120) Az E. A. Poe által megalkotott "bűnügyi történet" karrierje nem szorul különösebb bizonyításra; fontos e vonatkozásban Benjamin (1969) híres leírása: "Atget ... 1900 táján Párizs utcáit néptelen állapotban örökítette meg. Nagyon is joggal mondták róla, hogy úgy örökítette meg ezeket az utcákat, mint valamilyen tett színhelyét. A tett színhelye is néptelen. A bizonyítékok miatt készítenek felvételt róla. A fényképfelvételek Atget-nál kezdenek bizonyítékokká válni a történelmi folyamatban" (312-313.p.)

- 121) Arisztotelesz: A lélekről 424a Lélekfilozófiai írások. Európa 1988 Budapest 102.p.
- 122) Plótinosz: Az egyről, a szellemről és a lélekről. Európa 1986 Budapest 131.p. ill. Grabar: Plótinosz és a középkori esztétika eredete. (A tér a festészetben. NPI. é.n. 44.p.) nyomán.
- 123) Plutarkhosz: A Hold arca. Szókratész daimonja. Helikon 1985 Budapest 57.p.
- 124) Augustinus: A szentháromságról. Szent István Társulat 1985 Budapest 311.p.
- 125) Magyarul több helyen, pl: André Bazin, (1977) 21-23.p.
- 126) Jegyzetben elárulható, lényegében ez utóbbi képet kerestük. A fénykép-halotti maszk-halál kapcsolatot talán legérzékletesebben S. Sontag majd R. Barthes fejtik ki. Sontag: "Minden fénykép memento mori" On Photography. (A fényképezésről) Delta 1978³ New York 15.p.

Barthes könyve (La chambre claire. Seuil 1980; Magyarul: Világoskamra. Európa 1985 Budapest) szinte egészében fotó és halál kapcsolatrendszerére épül: "Ontológiai" sóvárgás fogott el, mindenáron tudni akartam, mi a fotográfia "önmagában", milyen lényegi vonás különbözteti meg a másfajta képektől" (...) "Képzeletileg, imagináriusan a Fotográfia (az intencióm szerint) azt a nehezen megragadható pillanatot ábrázolja, amikor nem vagyok sem alany, sem tárgy, hanem inkább olyan alany, amely érzi, hogy tárggyá válik: kicsiben átélem a halált, valóban szellemmé (spectrum) válok. A Fényképész tudja ezt, és ő is fél (ha másért nem, üzleti okokból) ettől a haláltól, amelybe egyetlen mozdulatával ő balzsamoz." (a magyar kiadás 7. és 19. p.)

127) Egyébként Pliniusnál (35. 153. - i.k. II.114.p.) a maszktechnika "fedezőjét" is megtaláljuk: "A síkyóni Lysistratos .. vett első ízben gipszmintát közvetlenül az emberi arcra, s az ebből a formából visszba öntött arcképen végezte el a végső simításokat. Ugyancsak ő volt az első, aki az arc tökéletes hasonlóságát adta vissza, ő előtte ugyanis a művészek arra törekedtek, hogy portréik minél szebbek legyenek. Ő találta fel azt is, hogyan lehet szobrokról öntvényt készíteni." Számunkra itt természetesen a lenyomat és öntvény összekapcsolása az érdekes ebből: az eredeti, mint a pontosság, "valódiság" mintája, valamint a sokszorozhatóság ehhez kapcsolódó lehetősége.

Ugyancsak itt érdemes megjegyezni azt a furcsa - s leginkább a kriminalisztikával kapcsolatos állítást mely szerint a szem egy esetben valóban "camera obscuraként" működik: e század sajtójában többször bukkan fel, hogy a halál pillanatában látott "kép" - a halál beálltával megszűnő, vagy elinduló kémiai folyamatok miatt feltehetőleg - a retinán előhívható, fixálható.

128) Daguerre: Fossziliák (1837-39k.) Közli pl. Scharf, (1976) 40.lap, ill. Szilágyi (1987) 19. kép

129) A "Veronika kendője" témával kapcsolatosan (s általában a másik két, említett, "nem kézzel készült" - görögül "acheiropoetes"-képpel összefüggésben) tájékoztatás és további irodalom található a keresztény ikonográfiával s a szentek életével kapcsolatos kézikönyvekben, lexikonokban, mint: Louis Réau: Iconographie de l'Art Chrétien. Tome III. (P-H) Presses Univ. de France 1959 Paris 1314-1317.p. és Tome II. (1957) 17-27.p.

Reallexikon zur Byzantinischen Kunst. Hrsg. Klaus Wessel. Bd.I. Anton Hiersemann, Stuttgart 1966. Acheiropoietos - címszó 22-28.p.

Gertrud Schiller: Ikonographie der Christlichen Kunst. Bd. 2. Güntersloher Verlagshaus Gerd Mohn 1968. 62. jegyz, Bd.3. (1971) 230.p.

Lexikon der Christlichen Ikonographie. Begründet v. Engelbert Kirschbaum sj., Hrsg.v. Wolfgang Braunfels. Bd.VIII. Herder 1976 (Veronika, 543.p.); Bd.I. (1968) Abgar, 18.p.

Bibliotheca Sacntorum XII. 1969 Roma 1044-48.p.
The Oxford Dictionary of Saints by D.H. Farner 1987²
Oxford Univ. Press

Ezen túl újabb irodalom: Chastel: La Veronique. Revue de l'Art, 1978. No. 40-41. Belting: Das Bild und sein Publikum in Mittelalter. Berlin 1981 Gebr. Mann Vrlg (különösen 17.skk, 34-36., 102-104, 200 skk., valamint 6., 30., 69., 84. kép)

Az Abgar-legendáról (szövegkiadással): Edgar Hennecke (+): Neutestamentliche Apokryphen in deutschen Übersetzung. Hrsg Wilhelm Schneemelcher. I. Band (1959)³ Tübingen, 325-329.p. U.o. a Veronika-történet (mint a "vérfolyásos asszony", a Nikodémus-evangélium alapján): 339.p. és 358.p.

A Legenda Aurea vonatkozó szövegrésze (Veronika), a J. de Voraigue XIII. sz.-i írásának újabb facsimile kiadása nyomán (Osnabrück 1969): 233.p.

Végül a Veronika-téma számtalan képzőművészeti ábrázolása körül néhány, csak jelzésként: Rogier Van der Weyden: Szehnt Kereszt oltár donátorral (jobb oldali szárny, Bécs, Kunsthistorisches Museum Ltsz 901.)

Albrecht Dürer két fametszete (közli pl. The Complete Woodcuts of Albrecht Dürer. Ed. by Dr. Willi Kurth. Dover 1963 New York 86. és 244. kép)

G.F.Caroto képe (Verona, Museo di Castellvecchio)
El Greco munkája (erről újabban ld. Coloquio Artis 1986 jun.)
Claude Mellan metszete 1735-ből (ahol a Krisztus-fejet egy spirál-vonalból alakítja ki)

Edward Steinle (1810-1886) festménye Zágrábban (Dijecezenski muzej).

Oskar Kokoschka festménye (1911) a Szépművészeti Múzeumban, Budapesten.

- 130) Ugyanakkor érdemes felhívni a figyelmet arra a - bár első látásra távolinak tűnő, de mégis meglévő - rokonságra, ami a témát a Salome és Judit-ábrázolásokkal kapcsolatba hozhatja. (A Judit-Salome téma ikonográfiai problémáiról ld. Panofsky (1984) Ikonográfia és ikonológia 291-292.p.) S ennek lehetőségét megerősíti csak, ha a Perseus - Meduza tárgy-körön keresztül vizsgáljuk, ahogy az Edesszai Mandylion - az "Abgar-féle" kép - és a pajzsra tett Gorgo-fej rokonságra Reau Ikonográfiája is utal. (II. kötet 18.p.)
- 131) Talán feltehetjük a kérdést: miért nőalak tartja ezt az "igazi képmást"? Pontosabban: mi szükség itt a nőalakra? Akkor is, ha észrevevessük, hogy több ábrázolás van magáról a kendőről, nőalak nélkül, illetve belátjuk, hogy a "Veronika" név valóban lehet a "Vera ikon" megszemélyesítése. Elképzelhető olyan interpretáció, ahol a "nem kézzel készült", nem érintett kép keletkezés és az isteni érintésre egypárra megszülető képmás összekapcsolása végsősoron mint a szüzességi dogma (a szűzen szülő Mária) transzponált kifejezése értelmeződhet, ez rejlik mögötte, s ez magyarázza a nőalak megjelenését. (Így egyes ábrázolásokon a Pieta témával is rokonságba hozható, vagyis újra - másként - érintkezik a halotti lepellel). Anélkül, hogy e feltevést részletesen taglalnánk, idézzük, hogyan lehet az Isten képmása a nő és a férfi a keresztény felfogás szerint, Szent Ágoston nyomán (s ez újabb szempontot ahhoz, "milyen is volt Veronika kendője?"): "Az ember Isten képe, - az asszony is?" (...) "Amikor arról van szó, hogy az ember a Háromság képmására lett teremtvé, vagyis Isten képmására, azt nem úgy kell érteni, hogy a képet három különböző minta alkotja. Különösen

akkor, ha arra gondolunk, hogy az apostol a férfit mondja Isten képének s ezért neki nem kell a fejét befödni, viszont az asszonyt figyelmezteti rá. A férfi nem köteles a fejét befödni, mert Isten képmása és dicsősége, az asszony ellenben a férfi dísz (1 Kor 11,7). Mit szólunk ehhez? Ha az asszony a maga személyében is a Háromság képe, a férfi miért mondható képnek még akkor is, amikor már az ő oldalából elvették az asszonyt?" (...)

"Az ember ott újul meg Isten képmására, ahol a nemiség nem érvényesül, s az ember ott lett Isten képére alkotva, ahol a nemiség nem érvényesül, azaz szellemi lelkében. De akkor a férfinak miért azon a címen nem kell befödni a fejét, mert ő Isten képe és dicsősége, az asszonynak ellenben be kell fődnie, mert ő a férfi dísz; s mintha a nő nem újulna meg lélekben és érületben, amely állandóan megújul teremtetőjének képmására, aki őt alkotta? Mivel a nő nemiségében különbözik a férfitől, azért testi fátylával jelképezni lehet a léleknek azt a részét, amely a földiek keresésére irányul, és csak úgy marad Isten képe, ha lelke hozzátapad az örök igazságok szemléletéhez. Erre viszont nemcsak a férfiak, hanem a nők is képesek." (A szentháromságról, i. k. 339.p. XII. 7. 9. és 342.p. XII. 7. 12.)

- 132) H. and A. Gernsheim: The History of Photography. McGraw-Hill 1969 New York 86.p., Aaron Scharf (1976) 56.p.
- 133) Herakleitos. Magyar Helikon 1983 Budapest 37.p. (CXXIV) vö. még Plutarkhosz: A Hold arca. i. k. 54.p. Itt két halálról ír, melyből az első az ember három alkotórészét kettőre, a második - mely "a Holdon, Pherszephoné fennhatósága alatt következik be" (u.o. 53.p.) a kettőt egyre redukálja, az értelmet eloldva a lélektől. Ez után a lélek a "Hádész mezején" kigőzölögteti magából a szennyezettséget, majd "egy fénykévéhez hasonló tűz felviszi a magasba", miközben az éteren át "megszilárdul, tartóssá és átlátszóvá válik".

Utóbbi összhangban a Hádész-név egyfajta etimológiájával: a-idész, láthatatlan. (V.ö: pl. Platon: Phaidón 80d-81d. I.1061-1062.p.)

134) Ugyanakkor az élethez is hozzátartozott, mint Plutarkhosz írja: "... az egyiptomiak, mihelyt felkeltek, isten tiszteletére tüstént gyantát égetnek. Az az anyag, amely ebből kiválasztódik, megtisztítja a levegőt, s így felébreszti a testtel egybenőtt és legyöngült lelket ..." (majd később, a "küphi" nevű keverék kapcsán: "Az az illat a lélek képzelőerővel megáldott és az álmokra fogékony részét, mint a tükröt, letörli és tisztábbá teszi...") (Iszisz és Ozirisz. i. k. 79. és 81.p.)

135) André Grabar: Christian Iconography. A study of its origin. 1967 (Bollingen Series 35-10) 66.skk. János apostol apokrif aktái nyomán: "Jánosnak volt egy tanítványa, Lycomedes. Ez a tanítvány meghívta egy barátját, egy festőt a házhoz, kérve őt, hogy csináljon egy portrét Jánosról, anélkül, hogy János ezt tudná. A festő két napig dolgozott. Az első napot egy vázlatnak szentelte; a második napon a festő kiszínezte ezt és odaadta munkáját Lycomedesnek, aki örömmel fogadta. Vette a portrét, a hálósobájába tette és virágokkal koronázta.

Később János észrevette, hogy Lycomedes gyakorta visszavonul szobájába, és megkérdezte tőle: "Szeretett gyermekem, mi az, amit mindig csinálsz, mikora fürdőből jössz, egyedül a hálósobádban? Nem imádkozom-e veled, mint a többi hittestvéred? (Jelentése: nem kell egyedül visszavonulni imádkozni) vagy van ott valami, amit elrejtess előlem?" Ezt mondva, igen játékos módon János elkísérte Lycomedest hálósobájához és ott egy idősebb ember portróját látta meg, mely virágfüzérekkel volt koronázva, gyermek és egy oltár volt előtte.

Az apostol hívta őt és szólt: "Lycomedes, hogy gondolod te ezt a dolgot a portréval? Lehet, hogy az egyik istened az, ami ide van festve? úgy látom, te még mindig pogány módon élsz." Lycomedes így válaszolt: "Ő az én egyetlen istenem, aki feltámasztott engem halottaimból, feleségemmel együtt: de ha emellett az Isten mellett helyes azokat az embereket, akik segítenek rajtunk, isteneknek hívunk - úgy ez te vagy, atyám, akinek én megfestettem a portréját, akit én megkoronáztam és szeretek és tisztetek, mint aki az én jó vezetőmmé vált."

Azután János, aki korábban sohasem látta saját arcát, szólt: "Te gunyolódsz velem, gyermekem: hát hasonlítok én ahhoz (a portréhoz) alakra, (s kitünve mint) a te Urad? hogyan beszélhetnél rá arra, hogy a portré olyan, mint én?" Majd Lycomedes hozott Jánosnak egy tüköröt, és mikor János látta magát a tükörben és ránézett a festményre, azt mondta: "Ahogy a mi Urunk Jézus Krisztus élt, a portré olyan, mint én, és mégsem olyan, mint én, gyermekem, hanem mint a hússzerinti képem, s ezért, ha az a festő, aki az arcom utánozta, arra vágyik, hogy megrajzoljon engem egy portréban, zavarban lesz (többre lévén szüksége, mint) a színekre, melyek most adóttak, és a táblákra ... s az én alakom helyzetére, és az öregkorra és fiatalságra s minden dologra, ami a szem által látható."

"De te igenis jó festővé válsz számomra, Lycomedes. Neked olyan színeid vannak, melyeket ő adott neked, rajtam keresztül, aki maga festett mindnyájunkat, sőt Jézust, s aki tudja az alakját és megjelenését és helyzetét és típusát a mi lelkünknek. De ez, amit te most csináltál, gyerekes és tökéletlen: te a halottnak a halott hasonlatosságát rajzoltad meg."

Grabar megjegyzi még, hogy János apostol, az előbbieken alapján, nem volt a portré-festészet szimpatizánsa. Arra hívnám fel még a figyelmet - a Plótinoszról szóló, főszó-

vegben idézett történettel való összevetésen túl -, hogy itt is egy olyan helyzetről van szó, mikor valaki először látja saját arcát (akár másképp - Narkisszosz), s hogy mi a tükör szerepe.

- 136) Porphüriosz: Plótinosz életéről és műveinek felosztásáról. Plótinosz: Az Egyről, a szellemről és a lélekről. Európa 1986 Budapest 353.p. A portré-problémára részletesen nem térhetünk ki, csupán még két szempontot érdemes kiemelni az "azonosítás"-problémakörből:

"Parrhasiosról azt mondják, hogy mikor Hermesének festéséhez fogott, a saját alakját vetette fel a táblára ... csak azért írt más nevet a kép alá, hogy az ízléstelenség és az önimádat vádját kikerülje." (Szilágyi J. Gy. 1962. II. 163.p.) - itt még érződik az élő ember-portré (és az önportré) tabuja.

"Hortensio Paravicino, Greco barátja, szonettben mond köszönetet Greconak saját arcmásáért. A vers egésze az alábbi csattanóra épül, azt kerügeti, készíti elő nagy körülményesen: olyan tökéletes a kép, melyet rólam festettél, hogy immár magam sem tudom, melyik vagyok én: a kép vagy én." (Hauser, 1980. 368.p.) - ami pedig a XVIII. századtól divatos "Doppeltgänger" - történetek előzménye (.v.ö.: pl. Kleist: Ampithryon)

- 137) A keresztények ellen, 15 könyvből álló vitairat.

- 138) Tanulságos e szempontból, hogy - mint Max Dvořák kiemeli - Olümposzi Methodiosz "... Az egyházat a "mennyei lakhely képmásának", az ótestamentumi sátrat a "képmás árnyékának" nevezi".

Ha ehhez a későbbi időszakból Mária, mint az egyház megtestesítője szimbolizmusra gondolva hozzávesszük az olyan "köpenyes" Mária-ábrázolásokat, mint pl. Piero della Francescáé, melyen - Tolnay értelmezése szerint - a köpeny

"kereksége ... templomapsziszra vagy a mennyi sátorra emlékeztet. A Szűz oszlopszerűsége a pillérre, az Egyház szimbólumára utal..." abba a gondolatkörbe jutunk, ahol ez a külső-belső viszony, átfordulás szempontunkból érdekessé válik.

Tolnay írja - Piero della Francesca említett, és egy későbbi munkáját összevetve: - "Végkövetkeztetésünk szerint így a Madonna del Parto új változata a Köpenyes Madonna köpenysátorának: ha ez utóbbin a Szűz köpenye sátorként jelenik meg, a Madonna del Partón a sátorról kiderül, hogy Mária köpenyéből készült, mely védelmezi az Ecclesia-Máriát, és vele együtt az összes hívőt."

Tovább lépve a Mária/templom összekapcsoláson, Panofsky írásának Jan van Eyck Madonna a templomban című művéhez kapcsolódó részéből idézzünk: "ez a kép nem annyira Szűz Máriát a templomban, hanem Szűz Máriát mint magát az Egyházat ábrázolja; nem annyira egy méretben a valósághoz illesztett személyt, mint inkább emberformában való megtestesülését ugyanannak a spirituális erőnek..." (Panofsky 1984. Valóság és szimbólum a korai flamand festészetben. 323-324.p.; A korábbi idézetek forrásai: Dvořák: A katabafestészet. A keresztény művészet kezdetei. A művészet szemlélete, Budapest 1980 Corvina 27.p.; Tolnay Károly: Vallásos elképzelések Piero della Francesca festészetében. Teremtő géniuszek, Budapest 1987 Gondolat 21-22.p.)

Panofsky (1984) idézi az alábbi Mária-himnusz: "Szépségedben ifjú rózsa... /Méz forrása,/Báj edénye,/Háromság temploma" (329.p. 6.jegyz.) Vagyis Mária virág /rosa/, "forrás" /fons/ "edény" /vas/ is; "Az átlátszó korsó pedig Mária egyik leggyakoribb szimbóluma volt." Ugyanott olvasható e Krisztus születése-himnusz következő szakasza: "Mint üvegen a nap / átfut s nem törik meg, / úgy a Szűz is megmarad / annak, mi volt: Szűznek." (322.p.; a 62. jegyzetben, 337.p. található a himnusz másik részlete: "Ez az anya a leány / született itt apa. / Ki hallott ily dolgokat? / Ember lett az Isten.")

Épp ezen átfordulás nyoma, "lenyomata" minden - említett kontextusba tartozó - "nem kézzel készült", "keletkezett" "született" kép. Így a Vera Icon is, melyből következhet, hogy a nőalak lényegében felfogható, mint Mária-alterego, a téma pedig végsősoron a Pieta egy, inkább a feltámadásra ("ujjászületésre") mint a siratásra utaló módosulásából eredhet. Ugyanakkor ennek "tükörképeként" is értelmezhető (a legendához - "vérfolyásos asszony"; keresztvitel - jobban kötődve), hasonló megmondások alapján mint Hermann Nitsch: Az oldalseb szimbolikája című írása (Mauzóleum 1988 Budapest) teszi - ez utóbbi kifejtése azonban már túl van jelen írás választott keretein.

- 139) Kurt Weitzmann: The Mandylion and Constantine Porphyrogenetos. Cahiers Archéologiques, 1960, 163-184.p.

Kimutatja - a Sinai hegyi Szt Katalin monostor egyik ikonja elemzéséből - hogy az a bizánci császár portréja, aki Abgar képében festette meg önmagát, mint a "Mandylion" birtokosát.

- 140) Bárány Nándor: Optikai műszerek elmélete és gyakorlata. 1953 Budapest I. 223.p.

- 141) Mindenekelőtt az alábbi munkák:

Hartlaub, Gustav Friedrich: Zauber des Spiegels. Geschichte und Bedeutung des Spiegels in der Kunst. Piper and Co. München 1951.

Baltrusaitis: Le Miroir. Paris 1978.

Beke László: Für ein "musée imaginaire" des Spiegels. Wilhelm-Lehmbruck-Museum 1982 Duisburg (Magyarul: A tükör. Előtanulmányok a vizuális kultúra enciklopédiájához. TIT sokszorosítás). Rövidítve: Új Symposion 1980. dec. (mindegyik további irodalommal); ujabban pedig: Umberto Eco: Über Spiegel und andere Phänomene. Hanser 1987 (címadó esszé).

- 142) Sorrendben: Platon, II. 1139-40; II. 653.; II. 1221-22.; III. 345-46.
- 143) V.ö.: 45 c-d, III. 345.p. (A platoni látás-elmélet magyarázata).
- 144) Magyar Helikon 1974 Budapest 22-25.p.

Arról a részletről, hogy "nem csak hasonlít, hanem mozog is" a kép, eszünkbe juthat, hogy egyes filmtörténetek gyakran és szívesen hivatkoznak "ókori előzményekre", ahol már "felmerült" a gondolat... A leghíresebbet, az Epikurosz-féle látáselméletet, melyet Lucretius közvetít (de rerum natura) későbbre hagyva itt egy Publius Papinius Statius részletet idézek, különösen azért, mert az idő-dimenzió megjelenése épp az ellenkezője az Apuleius-szövegbelinek Ott azt emeli ki a szerző, hogy a "tükör mindig azonos korú azzal, aki beletekint", míg a valamely anyagból formált kép más "nem olyan hosszú idő elteltével elveszti a hasonlatosságát"; a Statius-részletben (Silvae III.4.) viszont az a fikció, hogy ha hosszan nézünk a tükörbe, az mintegy "megőrzi" a képet: "S most a seregből egy gyermek, ki magasba emelve/ épp egy gyöngyös, arany díszű tökröt cipel arra;/ "Küldjük el ezt is - szól -, adománynak jobban az ősi / Szentély még nem örült, az arany sincs ekkora érték! / Nézz bele hosszan, hadd rögzüljön benne vonásod!"/ - mondta, becsukva a tüköröt, mely elzárta a képet."

Nem érdektelen talán megemlíteni ugyanitt, hogy Lewis Carrollnál (Through the looking-glass) a "tükrön túli" világban a falon függő képek élni látszanak...

- 145) A szentháromságról. XV. 8.14., 9.15. (i.k. 450-451., 452-453.p.)

Nem utolsósorban a témánkhoz kapcsolódó Borges-tanulmány kedvéért is, idézzük a Biblia latin szövegét (a Borges-féle fordítás magyar változatával, melyhez egyébként több fordítás-

változat tartozik az adott írásban), s kiegészítve az ehhez fűzött s ugyanott idézett Leon Bloy-megjegyzések közül kettővel: "(Bloy) 1894 junius "Szt Pál mondása "Videmus nunc per speculum in aenigmate: tunc autem facie ad faciem. Nunc cognosco ex parte: tunc autem cognoscam sicut et cogitus sum" [Mert most tükör által homályosan látunk, akkor pedig színről-színre; most rész szerint van bennem az ismeret, akkor pedig úgy ismerek majd, amint én is megismerttem] amolyan tetőnyílás, amelyen alámerülhetünk az igazi Mélységbe, azaz az emberi lélekbe ... Fordítsuk befelé a tekintetünket ..."

"Per speculum in aenigmate - mondja Szt Pál. Mindent visszajáról látunk. Ha adni akarunk, kapunk stb." J.L. Borges: Tükör által homályosan. Az idő újabb cáfolata. Gondolat 1987 Budapest 221.p.

146) A festészetről. i.k. 48., 50.p.

147) A festészetről és a szépségről. Corvina 1982. Budapest, 169 és 175.p.

148) Nincs mód annak részletes elemzésére, miként módosult az Augustinus és Leonardo közötti időszakban (többször is) ez a viszonyrendszer, vagy inkább hierarchia tükör/kép/ábrázolt/alkotó/teremtő között; éppígy a nem-keresztény (nem európai) kultúrkörök tükörrel kapcsolatos - egyébként alap-elemeiben olyan nagyon nem különböző - felfogásával sem tudunk foglalkozni. Két jelzés, mindegyik irányba:

Grabar: Plótinosz és a középkori esztétika eredete. A tér a festészetben. N.P.I. C.n. Budapest

«4. Enneász (4.3.II.) ..." egy dolog képi ábrázolása mindig készen áll arra, hogy alávesse magát modellje befolyásának, olyan mintha tükör lenne, amely képes megragadni annak lát-szatát." (...)

Minden azzal fenyegetett, hogy megfigyelőképességük, észlelési tapasztalatuk csökkenni fog, míg az "igazi" képnek, az érzékfeletti képnek a keresése óhatatlanul arra készítetette őket, hogy a közvetlen látást alárendeljék a többi vagy kevésbé erőteljes értelmezésnek.

(...) A kép az ábrázolt dolog tükre, amely ekként rokonságban áll modelljével, az univerzális szimpátia sztoicista elvének értelmében. E tükör nemcsak arra jó, hogy tükrözze az anyagi dolgok látszatát, de arra is, hogy megragadja az univerzális lelket, azaz e dolgok szellemi lényegét, sőt az istenséget.»

És egy távol-keleti példa (Miklós Pál: A zene és a művészetek, Magvető 1978 Budapest 28.p. nyomán) egy költői versenyről:

"A test Bódhi-fa, tükör a lelke / csiszold szüntelen
nehogy por lepje" (így hangzott az egyik versenydal, míg a győztes:)

"Bódhi-fa nincsen, lélek nem tükör / Ha semmi sincsen,
honnan lenne por?"

- 149) Mind a keresztény felfogás, (pl. Aquinoi Szt Tamás), mind a mohamedán misztika (sufi) megengedi a teremtség olyan képét, mely mintegy "tükörben" való kontemplációja az istenségnek.

A buddhizmus egy fontos iratában a halál utáni lét, az ujjászületés keresésének egy jelentős pontja, a Halál istenének ítélete kapcsán jelenik meg a "Karma" tükre, melyben minden jó és rossz jelen van (s mely valójában az ember saját múltja, "lelke", "emlékezete".) V.ö.: Tibeti halottaskönyv (Bar-do thos-sgrol) Buddhista misszió kiad. 1984 Budapest, 271.p. ("beletekint a tükörbe, melyben úgy a jó, mint a gonosz tetteid élénken tükröződnek"); A köztes lét könyvei. Tibeti tanácsok halandóknak és születendőknak. Európa 1986 Budapest, 74.p. ("Valójában mindez önnön ürességed képalakja ...") Buddhist scriptures Penguin 1959, 229.p. ("...

you have to deal with dream images, which you yourself have made, and which you project outside, without recognizing them as your own work. The mirror in which Yama seems to read your past is your own memory, and also his judgement is your own.") V.ö. még: Hamvas Béla: Tibeti misztériumok. Bibliotheca 1944 Budapest.

150) Ha az eddigiekhez képest kicsit profánnak tűnik is, a legjobb példa megértéséhez az autók visszapillantó tükre, mely a tükör egy új, meditációra is alkalmas jelentésű funkciója. Ugyanis a "vezetőnek" egyszerre kell előre és hátra is néznie, miközben megy az úton: a tükör révén egyazon képtérbe kerül a - közeli - "jövőbe" és "múltba" nézés. A jelen - az autó, melyben vagyunk - e vonatkozásban lényegtelen.

151) Öntükrözés/önreflexió - ebből a reflectio: rávilágítás és "visszafénylés" is. A valódi azonosságot megérthetjük, ha a - gyerekek által is kedvelt játék-formájú - "visszatükrözésre" vagy egyszerűen "tükrözésre" gondolunk, ahol kis zseb-tükörrel valakinek a szemébe irányítják a "vakító" fényt, vagy a tükröt mozgatva a fényfolt mozgásait figyelik. (Archimedesz hajókat gyújtó tükre is hasonló valóság-alapú legenda lehet).

Az önreflexiót azonban nem egészen ebben az értelemben gondolom itt; inkább a Lacan-féle tükör-stádiumból kell kiindulni (pl. Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je. Écrits I. Seuil 1966 Paris 89-101). Ezzel kapcsolatosan eszünkbe juthat Füst Milán egy megjegyzése: "Egy fiatal francia pszichoanalitikus megírta a tükör-stádiumot, - arról írt, amit húsz éve hírdetek, hogy "minden, ami van, lenni akar és tükröződni és azáltal is válik valami-vé, hogy tükröződik." (Napló II. Magvető 1976 Budapest 344.p.

152) A tárgykörről általában ld.: Lo specchio e il doppio. Dallo

stagno di Narciso allo schemo televisivo. Fabbri ed. 1987
Közismert még: Freud: Zur Einführung des Narzissmus (1914),
közelebbi - művészeti - vonatkozásban Hauser (1980)

VIII. A nárcizmus, mint az elidegenedés pszichológiája
(149. skk.) Itt olvashatjuk (155.p.): "A tükör magában véve
is jellegzetes manierista rekvizitum, akárcsak az álarc,
a színpad, egyszóval mindaz, ami a valóság képét közve-
teten, megtörtén vagy transzponálva veri vissza."

- 153) Ovidius: Átváltozások III. (466-468) (i.k. 84.p.) v.ö. még:
"Mit lát, még nem tudja, de lángol azért, amit ott lát, /
tévelygése, szemét rászedve szemét tüzesíti, / Illó képek
után mért nyulsz, te szegény, te hiszékeny? / Nincs, mire
vágyakozol: fordulj meg s kedvesed eltűnt. / Nem más, mit
szemlélsz: magad árnya, mi visszaverődik: / semmi magában
e kép ... (III. 430-435, u.o. 83-84.p.)
- 154) A bevezető részben idézett Erwin Straus-írásrészlet meg-
előző mondata: "Nincs és nem is létezhet tapintástükör." De
a tárgykör igazi szakértője George Berkeley (Értekezés a
látás új elméletéről) "2. A távolság önmagában láthatatlan";
"47. A látási ideákat hajlamosabbak vagyunk összekeverni
a tapintási ideákkal, mint a hallási ideákkal" stb.
(Gondolat 1985 Budapest 43. ill. 47.p.)
- 155) Hartlaub (1951) 61.kép (Köln, Wallraf-Richartz-Museum); kö-
zül egyébként egy olyan képet is, ahol Ádám, az ember őse
nézi magát egy tükörben (125. kép)
- 156) Róheim megjegyzése (azzal kapcsolatosan, hogy mit jelent
szerinte "titkos" dolgokat meglátni, illetve hogyan függ
össze ez a vaksággal - "vak jó", Teiresziasz stb. - és
mi az ún. "ősjelenet":)
"The Riddle of Sphinx (A Szfinx talánya) c. könyvem-
ben kimutattam, hogy a "talány" összetett, kettős lény: az

anya és apa, vagyis a szülők az ősjelenetben." (A bűvös tükör. Magvető 1984 Budapest 426.p.)

Felismerhetjük ennek előzményeként azt, ahogy Platon beszél a Lakomában a nemek szétválasztásáról, másrészt pedig, hogy a látás aktusa maga is veszélyes lehet, épp-úgy, mint ha adott esetben minket látnak meg - nem szólva magáról a tekintetről. Itt tehát hármass viszonyról van szó, melyre a Perseus - Medusa mítosz jó példa.

- 157) V.Ö.: Understanding Media. (4. The Gadget Lover. Narcissus as Narcosis.) McGraw-Hill 1964 New York, etc. 41-47.
A mítosz-értelmezés kiindulópontja nála, az alcímben megadottakon túl: "... the wisdom of the Narcissus myth does not convey any idea that Narcissus fell in love with anything he regarded as himself. Obviously he would have had very different feelings about the image had he known it was an extension as repetition of himself. ... narcotic culture that we have long interpreted the Narcissus story to mean that he fell in love with himself, that he imagined the reflection to be Narcissus!"
- 158) Baudelairenél a tömeg "egyetlen Narcisszuszként" vágyott képmására.
- 159) Piero della Francesca: Krisztus keresztelése. (London, National Gallery) Lényegében ez a "valamin állni" és "valamiben állni" együttes ábrázolásának nehézsége.
- 160) Dora Panofsky: Narcissus and Echo. The Art Bulletin 1949 jun.
- 161) Mona da Vinci: Video: The Art of Observable Dreams. (Battcock: New Artists Video. Dutton 1978 New York 11-13.p.)

- 162) V.ö. pl. Kerényi: Görög Mitológia. Gondolat 1977 Budapest 115-166.p.
- 163) "Aphrodité születése más ... - írja Kerényi, amit szöveg-szerűen is, de főként a téma miatt ide kapcsolhatunk - ... Az ősmitológiai pillanat egysége, amelyben a nemző és a nemzett a víz méhében azonos volt, már Hesiodosznál feloldódott, folyamattá és történetté változott át. Már nála is sodródásról van szó, ... a habok között, míg a fehér tajték ki nem hordta a Leányt, aki nevét innen kapja: "aphros" a hab, s Aphrodité az istennő." (ld. Prótogonos Koré. Mi a mitológia? Szépirodalmi 1988 Budapest 153.p., ill. C.G. Jung - K.Kerényi: Das Göttliche Mädchen. Pantheon 1941. 15.p.) Itt is jelentéktelen körülmény még, hogy "ki látja" mindezeket.
- 164) Itt a víz "átváltoztat": "... gyors szarvas szarvát bővölte fejére a vízzel," (Ovidius III. 194.; 75.p.), bár a hiba nem közvetlenül az, hogy meglátta, hanem hogy "... majd ellocsogod, hogy láttál meztelen engem;" (u.o.), mint Diana mondja, vagyis a beszéd lehetősége.
- A forrás-téma "kifejtésének" két fő irányát egyébként Ingres, illetve Courbet képeivel jellemezhetnénk (A forrás, 1856 illetve A világ eredete 1866), mint a "klasszicizáló" és "naturalista" felfogás jó mintáival (utóbbi különös tekintettel Duchamp utolsó, öregkori művére, melyet csak egy kis lyukon át lehet szemlélni).
- 165) Mindkettő olvasható Panofskynál, aki cáfolja azt a vélekedést, hogy Alberti szövege egy "direkt" Plótinus idézet lenne. (Idea. Vrlg Bruno Hessling 1960 Berlin 93.p. 125.c jegyz.)
- 166) Philippe Dubois: Festészet és videográfia - tükör és nárcizmus. A videó világa. Videóművészet. i. k. 52-56.p.

- 167) Salvador Dali: Narkisszosz átváltozása. 1936. (London, Tate Gallery)
- 168) A Butades-legenda változataira gondolok elsősorban; a "vocis imago" vonatkozásában is érdemes egy nyelvi adatot hozzátenni az anyag/relief és képkeletkezés kapcsolathoz: A német nyelvben a reliefkészítés "Tonbild/nerei". (A "Ton" nemcsak agyag, de hang és tónus jelentésű is, míg a "Der gute Ton" jelenthet illemet, helyes viselkedést. V.ö.: Dr Walther von Kamptz-Borken: Der gute Ton in allen Lebenslagen. Wien-Hadersdorf 1953 Osken Andreas Vrlg.)
- 169) Ugyancsak Dubois fenti írásában olvasható e tanulságos példa: tabl-eau, mely a francia "festmény" szóban veszi észre a "tábla" -table - és a víz -eau - síkját egyszerre.
- 170) Werner Heisenberg: A mai fizika világképe. Gondolat 1958 Budapest 18.p.
- 171) A gyakori, új eredményeket mutató közlemények - mint V.S. Ramachandran - S.M. Anstis: A látszólagos mozgás észlelése. Tudomány 1986.8.; J.F. Koretz - G.H. Handelman: Hogyan lát élesen az ember? Tudomány 1988.9. - közül egyből idézek, ami következményeit tekintve talán legmeglepőbb s a legmesszebbre vezet: "A látás sokkal bonyolultabb annál, mint azt a legtöbb ember elképzei. Manapság, a videófilmek és a televízió korában, nagy a kísértés, hogy a látásra mint a filmkészítés egyik lehetséges módzatára gondoljunk, a filmfelvevők azonban csak rögzíteni tudják a látványt; nem tudják értelmezni, vagy azonosítani a létrehozott képeket. Még a legbonyolultabb videórendszer vagy számítógép vezérlésű filmfelvevő sem veheti fel a versenyt az emberi látórendszer azon képességével, amellyel a képek végtelen változatosságába értelmet visz. Ezt az a képesség teszi lehetővé, hogy az agy roppant mennyiségű információt tud egyidejűleg feldolgozni.

A közelmúlt felfedezései, így kollégámé, David H. Hubelé és jómagamé, arra utalnak, hogy a vizuális jeleket nem egyetlen hierarchikus rendszer dolgozza fel, hanem az agy legalább három különálló és saját, jól elhatárolt funkcióval rendelkező feldolgozó rendszere elemzi. Úgy tűnik, az egyik rendszer az alak észlelésére vonatkozó, a második a színnel kapcsolatos, a harmadik pedig a mozgásra, helyre és térbeli szerveződésre utaló információkat dolgozza fel." Margaret S. Livingstone: Művészet, illúzió és a látórendszer. Tudomány 1988. 3. 58.p.

Csak érdekességként egy évtizeddel korábbi idézet a "Delta" 1977. 8. száma 22. lapjáról: "Két látási rendszer (?) az agyban ... Az utóbbi évek neurofiziológiai kutatásai valószínűsítik ... : az éles (fokális) látás a formák tudatos felismerésére szolgál, környezetlátásunk (az ambiens látás) viszont érzeteket kelt."

- 172) Platonizmus. Halhatatlanság és Apollón vallás. Magvető 1984 Budapest 472.p. Érdekes e vonatkozásban a Mitológiai enciklopédia (Budapest 1988 Gondolat) "szem" címszavának az a megjegyzése, miszerint a szem és forrás szó rokonsága számos nyelvben megvan "(hettita balti, szláv, sémi nyelvek)" I. 238.
- 173) Zahn könyvét (Oculus artificialis teledioptericus sive telescopium 1685, ill. több kiadás) mint egy korai, gyakran idézett példát említem, de tudjuk, hogy Niepce is "mesterséges szem" szerkesztéséről beszél kamerája kapcsán. Több ismert pszichológiai kísérlet mutatja - pl. látványfordító szemüveg viselése -, hogy a "helyes állású" kép mindig újra "beáll". Érdemes itt még megjegyezni, hogy a legutóbbi időkig úgy gondolták a "szakemberek", hogy az újszülöttek nem látnak. Minthogy kiderült ennek az ellenkezője, egyúttal megnyílt az út a látás-fejlődés tudatfejlődéssel párhuzamos kialakításának vizsgálatára, amely a születés

pillanatától gyakorlatilag az emberi élet lezárulásáig tartó folyamat.

- 174) Itt Georges Sadoul könyve nyomán idézem (A filmművészet története. Gondolat 1959 Budapest, 11.p.), de megtaláljuk szinte minden filmtörténetben (Zglinicki, Kispéter, Gregor-Patalas stb.) Van persze - bár gyakran inkább érdekességként hivatkozva rá - eltérő vélemény is. Eric Rhode (A history of the cinema. Penguin 1976. 26.p.) idézi Hugo Münsterberg korai írását (The Photoplay: A Psychological Study. 1916), mely arra a következtetésre jut, hogy a film, természete szerint, inkább a szellem, az ész, mint a külső világ törvényszerűségeit teszi megfigyelhetővé.

Augustinus az utóképről (A szentháromságról, i. k. 311., XI. 2.4.): "... amikor sokáig figyelünk egy fénylő testet, és utána becsukjuk szemünket, akkor még egy ideig különböző fények váltogatják egymást benne, egyre halványodnak és végül megszűnnek. Ezt úgy kell érteni, hogy annak a formának a maradékai, amelyek az érzékszervben keletkeztek, a fényes test látásakor, lassanként, mintegy fokozatos változással megszűnnek. Néha erős nézés után a rácsoz ablakkeret is színesen megjelenik a szemünkben, s ez is igazolja, hogy a látott dolog vésődött bele a szemünkbe."

Az utókép-élmény leghatásosabb bemutatása és megtapasztalása számomra ezideig Werner Nekes: Was geschah wirklich zwischen den Bilder c. filmjének (1985) ezzel kapcsolatos részlete.

- 175) Parmenidész és Empedoklész kozmológiája. Parmenidész, Empedoklész Töredékek. Gondolat 1985 Budapest. A zárt kozmológiai séma látáselmélete. (A két idézet: 134. és 146.p.)
- 176) Steiger (1985) 148.p. A leginkább Lucretius Carus által népszerűsített "képecske"-elmélet (De rerum natura. Auctores

Latini VI. szemelvények, Tankönyvkiadó 1969 Budapest; ill. teljes magyar fordítás: A természetről. Alföldi Magvető 1957 Debrecen) az, melyre egy utalásnál alaposabban ki kell térnünk, mivel a film kapcsán - illetve korábban, állítólag már Plateau óta (v.ö. Nemeskürty: A képpé varázsolt idő. Magvető 1983 Budapest 487.p.) a megmozduló kép gondolatának előzményeként - gyakran szokás felhozni. (Pl. ezt a részt: "... a dolgok színéről, tetejéről gyöngéd képecskék, alakocskák szállnak a légbe, / Hártyának vagy héjnak kellene mondani őket, / minthogy színre, alakra azon tárgyakra hasonló / Melyeknek testéről mintegy leszakadva bolyongnak." (IV. kv.; v.ö. "quod speciem ac formam similem gerit eius imago, / cuiuscumque cluet de corpore fusa vagari." 51-52.)

A szemből kiinduló "látógúla" - melynek tengelye a pupilla tengelyén áthaladó látósugár -, mint látásmagyarázat, és a "képecske"-elmélet, mely szerint a leváló képek - amivel a "lég" tele van -, érnek a szembe nem feltétlen mint egymással rivális elméletek képzelendők (bizonyos fokig az elmélet helyett szerencsésebb lenne a költészet szó, s nem elsősorban Lucretius miatt). Jól látszik ez pl. Leonardo alábbi leírásából: (A festészetről, i. k. 303.p.; Cod. Atl. 138./: "A levegő a tárgyak végtelen sok képével van tele, ezek eloszlanak benne s megjelenik az összes az összesben - az összes az egyesben, - mind az egyikben. Ez úgy magyarázható; ha két tükröt úgy állítunk fel egymással szemben, hogy rajtuk egy egyenes fektethető át, akkor az első tükröződni fog a másodikban és viszont, s a tükör minden képet átad sajátjával együtt, amely visszaverődik rá, a másikon a képe is tükröződik benne, és így megy ez képről-képre ad infinitum;" (Az egymással merőleges tengely mentén szembe fordított tükrök - "végtelen kép" - esete különösen tanulságos a videónál) ... "látjuk tehát, hogy minden tükör végtelen sok képet foglal magába, az egyik kisebb a másikonál, emez magába foglalja amazt. E példánál

tehát világosan bebizonyítottuk, hogy minden tárgy szét-szórja képeit mindazokra a helyekre, ahonnan a tárgy látható, és fordítva is, ez a tárgy magára veheti a körülötte levők képét." (Észrevehetjük, a "kép" szó sok vonatkozásban a "fény" helyett áll, pontosabban azt a fogalmat és tulajdonságokat jelenti, amit ma inkább a fény, mint a kép szó által összegzünk.) "Következőleg a szem a vele szemben lévő összes tárgyak felé kibocsájtja saját képét a levegőn át, azokat pedig felveszi magára, tudniillik saját síkjára. Ott az agyvelő felfogja és megfigyeli, majd a neki tetszőket továbbadja az emlékezetnek. Ezért hiszem azt, hogy a képek szellemi hatóereje éppúgy halad a szemből a tárgyakhoz, mint a tárgyról a szemhez.

Hogy az összes dolgok képe a levegőben szét van szóródva, azt akkor is láthatjuk, ha például sok tükröt állítunk fel körben, s végtelenül tükröződnek egymásban, ugyanis amikor az egyik képe a másik képére esik, visszaugrik az eredetéhez, s onnan ugrik ismét a tárgyhoz, közben megkisebbedik, majd megint visszatér, és ezt ismétli a végtelenségig.

Tégy éjjel egy fényforrást két síktükör közé, egy-egy rőfnyire tőlük; mindegyik tükörben számtalan fényforrást fogsz látni, s egyre kisebbednek.

Ha éjszaka a szoba falai között felállítasz egy fényforrást, ennek képecskéi a fal minden részét megszínezik, és minden részen, amit a fényforrás révén látsz, látod a fényforrást is, hiszen nincs közöttük semmi akadály, ami a képek útját akadályozná.

Ugyanez látszik még tisztábban a napsugarak útja esetében, ahol mind az összes, mind az egyes sugár átviszi a tárgyakra az eredeti fényforrás: a nap képét."

- 177) Talán több pusztá összececsengésnél, hogy az Upanishadokban a "purusha" tükörkép, ill. lényegében a pupilla vagy emberke eredetű szó. (V.Ö. Hartlaub, 1951. 24., ill. Titkos tanítások, Válogatás az Upanishadokból. Helikon 1987 Budapest I. 6-7. 39.p. "És a szemgolyó belsejében egy ember látható, és ő ez

a Rig, ez a Száma, ez az Ige, ez a varázsmondás (jadzsur), ez az ima (brahman). Alakja ugyanaz, mint amazé (a Napban), éneke az ő éneke, neve az ő neve.")

"Poros" (út) egyébként Métis (okosság) fia ...

"Alkman .. Aisával együtt emlegeti őket, mint a két legöregebb isten egyikét... Az antik magyarázó hozzáfűzi, hogy Poros itt Hesiodos Chaosával azonos" (Kerényi 1984 67.p.)

178) Steiger (1985) 135.p.

179) " ... erősen egyiptomi színezetűek ... az Asclepius és a Koré Koszmu." írja Kákosy László gnosztikus iratokról szóló könyvében. (Fény és káosz. Gondolat 1984 Budapest 175.p.) Utóbbiról ezt olvashatjuk (176.p.) « "A Koré Koszmu Sztrobaiosznál maradt fenn, címe kétféleképpen fordítható: Világ Leánya vagy Világ Pupillája. Lehetséges, hogy a kétértelműség szándékos. A cím értelmezése szempontjából figyelemre méltó az "Egyiptom" szó egyik, Ptolemaiosz- és római kori templomokban használt írásmódja:  (Baquet), vagyis a szent udzsat szem a t fonetikus komplementummal és egy magyarázó jellel. Egyiptom tehát lehet az élő organizmusnak felfogott világ pupillája, illetőleg szeme. Másik magyarázati lehetőség: több istennőt is a "Nap szemének" tekintettek, így Izisz-Hathort is, tehát talán Izisz istennőt nevezte az író a "Világ Pupillájának, vagy a "Világ Leányának". »

Itt egy esetleges harmadik, kifejthető lehetőséget próbálunk érzékeltetni.

Megjegyzendő viszont, és épp a másik említett szöveg, az Asclepius vonatkozásában: J. L. Borges írja "Pascal gömbje" c. művében, hogy "... talán az ugyancsak (Hermesz) Triszmegisztosznak tulajdonított Asclepius című traktátusban akadt rá ... Alain de Lille, azaz Alanus de Insulis - a következő formulára, mely az eljövendő korokban sem merülhet feledésbe: "Isten egy olyan szellemi gömb, melynek középpontja

egyszerre van mindenütt, a kerülete pedig sehol sincs." E metafora vándorlását és változását itt nem kísérjük végig, de vonatkozásba szeretnénk hozni vele a szemet, látást majd a "perspektívát". Panofsky írja (A perspektiva mint szimbolikus forma. Panofsky (1984) 175.p.) "a látóteret az antik optika gömb alakunak képzelte" és (u.o. 13. jegyz.)

Damianosz: "a látókup csúcsa belül van a pupillán és gömbnek középpontja". Előtte, a 11. jegyzetben, Keplert idézve (Paralipomena in Vitellonem): "A szem gömb alakja megfelel a látási kép gömb alakjának: "... ez a világ pedig látható, és homorú és gömbölyű, és bármit is fogunk be egyetlen pillanattal a fél- vagy annál nagyobb gömbből, az része a gömbölyűségnek. Ésszerű dolog tehát, hogy a látás által a szemgolyóba jutott képmás aránya határozza meg az egyes dolgok arányát az egész félgömbhöz. Ezt közönségesen látószögnek nevezik."

Érdemes még közbevetőleg - ugyancsak Panofskytól (1984) 64. jegyzet, 238.p. - átvenni egy példát: "A középkori kozmológiai szemléletről az újkoriba való átmenet ... Nicolaus Cusanusnál ... számára a világ voltaképpen még nem "végtelen" (infinitus), hanem csak "határtalan" (indefinitus), és a világ középpontját úgy relativizálja (hiszen a szellemi centrum ez előtt is és ez után is Istenben van), hogy kijelenti: a tér bármely tetszőleges pontját a világegyetem középpontjának "tekinthetnénk", pontosan ugyanúgy, ahogyan a perspektivikus szerkesztés a maga "szempontját", melyben a mindenkori ábrázolt világ "összpontosulni" látszik, teljesen szabadon helyezheti el." S itt látszik, miért jelenhet meg a fenti gömb-hasonlat Pascalnál már így (újra Borges nyomán): A természet "egy végtelen gömb, amelynek a középpontja mindenütt van, a kerülete sehol". Borges megjegyzi még: a végtelen helyett a kéziratban először a kihúzott "rémitő" szó állt.

A kozmosz és a pupilla ilyen kapcsolatával csupán a látás - kép viszony szem és világ analógia alapján történő követésére szeretném a figyelmet felhívni.

- 180) "Ime a világ elsőszülött leányának, a Prótogonos Korénak egy aspektusa" - mondhatnánk Kerényit idézve kezdetként éppúgy, mint a továbbiakban (Prótogonos Koré. Mi a mitológia? Szépirodalmi 1988 Budapest), Persephoné alakjának érzékel-tetésére: "Persephoné, mint leányalak, artemisi jelenség. Artemisnek egyik olyan társnője lehetne, aki hűtlen lett leányságához, és ezért áldozatul esett a halálnak. Persephoné ezt a lehetőséget ártatlanul valósítja meg: ez az alapja lényegének, ő nem hibás benne. ... csak szenvedő. Virágot szed, mikor az alvilág ura elrabolja. (140.p.) ... a persephonéi lényeg: Hádés határon állás ... (141.p.) Ugyanehhez a világhoz tartozik - úgy látszik - a harmadik istennő is: Hekaté." (akihez az anya, Démétér útbaigazításért fordulhat, lánya keresésekor). "Másfelől ugyanő úgy tűnik fel, mintha mása volna magának Démétérnek. Az áldozat hangját mind a ketten hallják. Hekaté Démétérrel "fényt tartva kezében" találkozik ... (142.p.) Anya, Leány és Hekaté, a holdistennő. Egymással össze nem téveszthető külön alakok háromsága. Az emléken már könnyebben összetéveszthetők. Könnyebben azért is, mert a fáklya az ábrázolásokon mindhármuk attribútuma. Megfelel a Phosphoros jelzőnek, amelyet Hekaté visel: őt nem egyszer hívják "Fényhozó"-nak ... (143.p.) ... Homéros a Hádés birodalmát olyan alaktalanak képzei el, amennyire ez görög embernek egyáltalán lehetséges, vagyis alakszegénynek és körvonaltalanak, egy határozott rajz összefüggése nélkül. ... Ott uralkodik Persephoné, a nemlétnek áldozatul esett örök-egyszeri lény. Egyszerisége ... az a valami, amire vonatkoztatva a nemlét is van. Ha ez az egyszeriség sem lett volna, ha soha semmi sem világolt volna fel a nemlét sötétjében, akkor Hádés birodalma sem volna, nem volna még a "múlt" aspektusában sem. (154.p.)

A lelkek külön-külön nem alaktalanok: képmásai az elhunytaknak, de nem hullaszerű képmásai. ... a képmások éppen csak alakok, az alakság gondolható legkisebb mértékével. Ők a kevés és egyszeri, amivel az elhunyt lény alakja gazdagabbá

tette a mindenséget. Ez az egyszer-volt kép is hozzátartozik most már a világ tartalmához, legalábbis a múltjához. Az "egyszer-voltak" összessége, megszámlálhatatlan képeivel, határozatlan és jellegtelen tömeggé mosódik el: a halottak népévé. Efölött uralkodik az örök egyszer-volt szépség: Persephoné." (155.p.)

- 181) Kerényi: "... Persephoné sorsával közösek Medusa történetének legfontosabb vonásai ... elrablását és Medusa megölését a gyilkos neve is összeköti egymással. Persephoné, homérosi nyelven Persephoneia, Attikában Perrephatta, lehet görögösen átalakított régibb szó. A legvalóbbszínnűen mégis Medusa megölőjének, Perseusnak nevével függ össze. Perseusnak vannak Hádésszel közös vonásai. Viseli a láthatatlanná tevő Hádés-sisakot is ... (157.p.) "Egy keresztény apologétánál olvasható az az orphikus hagyomány, amely szerint Zeus és Rhea-Démétér gyermeke, Koré vagy Persephoné, négyszemű és kétarcú volt. "Tetrakoré", a négyszemű Koré" - mert $\chi\sigma\epsilon\eta$ -nak hívják görögül a pupillát is - felbukkan kisázsiai feliraton." (174.p.)

Felmerülhet még Persu, az etruszk halálisten (a persona, "maszk" szóval is kapcsolatos) alakja. (V.ö. Paulys Real-Encyclopadie der Classischen Altertumwissenschaft. 1937 Stuttgart (Pech-Petronius) 947. (Persephone címszó alatt).

- 182) A hold arca. 27. Szókratész démonja (i. k. 52.p.) "... Démétér a földön tartózkodik, és a földi dolgok úrnője, Koré viszont a Holdon van, s a Holdhoz tartozó dolgoknak parancsol. Korét Perszephonének is nevezik, egyrészt azért, mert fényhozó, Korénak pedig azért, mert mi így hívjuk a szemnek azt a részét, amiben visszatükröződik annak a képe, amire tekintünk, mint ahogy a Holdon is látható a Nap fénye." A 16. jegyzet ezzel kapcsolatban beszél téves név-magyarázatról: "Igaz, hogy az orphikus himnuszokban "fényhozó" az istennő jelzője, de ott ennek a szónak a görög megfelelője: "phaeszphorosz." (V.ö. még az előző két jegyzet).

- 183) Kratülosz 404 c-d. (I. 777.p.)
- 184) További magyarázat helyett egy távoli, de analógia révén a mondottakat is értelmező Plótinosz-idézet (i. k. 233.p. V. 1.7.)
- "A szellemet pedig, hogy világosabban szóljunk, először is azért mondjuk az ő képmásának, mert úgy kell lennie, hogy az ő szülötte valamiképpen ő maga, sok mindent megőriz belőle, hasonlít Hozzá, mint a fény a naphoz. Ő azonban szellem. Hogyan szülhet mégis szellemet? Úgy, hogy önmaga felé fordult és látni kezdett, és ez a látás a szellem. Ami ugyanis felfog valami mást, az vagy érzékelés vagy szellem ... Az érzékelést pedig vonalhoz hasonlíthatjuk ..."
- 185) De Vries: Dictionary of Symbols and Imagery. Amsterdam/London 1974 "eye" címszó, 170-171. p. nyomán.
- 186) A hét főbűn és a négy végső dolog. Prado, Madrid, a pupillában a sírból feltámadó Krisztus, alatta a "Vigyázz, vigyázz, az Úr lát" felírat.
- 187) I.k., a 81.p.-hoz írt jegyzet, 409.p.
- 188) "Item perspectiva, latin szó, átlátást jelent" - kezdi Panofsky, Dürert idézve tanulmányát - majd kijelenti "... abban és csakis abban az esetben fogunk a szó legtágabb értelmében vett "perspektivikus" térszemléletről beszélni, amikor ... az egész kép ... mintegy "ablakká" alakul át, s nekünk az a benyomásunk, mintha átlátnánk a térbe "(A perspektiva mint szimbolikus forma. Panofsky 1984. 170.p.) Ez alapján - azon túl, hogy a tárgykör igen bőséges szakirodalmára kitekintenénk -, jól elkülöníthető először is a camera obscura által nyújtott leképzés: itt nem "mi" látunk ki (az ablakon), hanem a kép "jön be" (a lencsén át). Hasonlóképp az a nagyszámú egyéb "perspektíva"-lehetőség, amit pl. Gibson rendszerez; s a

"fordított" perspektíva éppúgy, mint annak sajátos - alább Ohly (1986) nyomán idézett - s a középkorra jellemző esete: "A szó által nyelvvé változtatott teremtet világ szellemi perspektíváját a középkori jelentéstan fokozatai és dimenziói adják meg. Az állítólag perspektívátlan középkor a létező dolgok spirituális kisugárzásában találta meg saját perspektíváját, ami csak akkor tárul föl, ha a földi dolgoktól eloldódó pillantás rávetődik a teremtményben lévő jel jelentés-valóságára. Ez a szó valódi értelmében vett perspektíva, ami a láthatótól a láthatatlanhoz, a significanstól a significantumhoz, azaz az alaptól a boltozathoz, a földitől az égihez vezet. Lényege nem a rövidülés, hanem a kitárulkozás a magasztos felé." (214.p.)

Kétségtelen, hogy a "perspektíva" tárgykör (legalábbis egyik) paradigmatis pontja Brunelleschi híres kísérlete (leírását, irodalmát, rekonstrukcióját ld. E. Battista: Brunelleschi. The complete work. London 1981 Thames and Hudson 102-113., ill. 357-358.p.).

Talán nem tévedünk azt állítva, hogy "valóság" és "képe" azonosításának és felcserélhetőségének az az első egyértelmű, tárgyasított megjelenése. Fejverabend mint tudományos kísérletet írja mindezt le, ahol a szemlélő, művészi és tudományos elem kombinációjával találkozunk (Wissenschaft als Kunst. Suhrkamp 1984. 18-19.p.)

- 189) Ezzel kapcsolatosan ld. Panofsky (1984) 18-19. jegyz. 213-216.p. A 215. lap tetején idézi Vitruvius eredeti szövegét, majd saját fordítása következik "A szkénográfia nem egyéb, mint illuzionisztikus visszaadása a főhomlokzatnak..." (így fordíthatjuk az "adumbratio"-t, mint ahogyan a skiagrafia-t is - Panofskynál görög betűkkel.) Az új, magyar nyelvű Vitruvius-kiadás (Tíz könyv az építészetéről. Képzőművészeti 1988 Budapest) vonatkozó helyén (Első könyv, második fejezet. 2. 36.p.) ez áll: "A szkenographia a homlokzat ... látszati rajza ..." s a kapcsolódó 130. jegyzetben (272.p.) az ismert Lucretius-idézet az oszlopcsarnokról.

Úgy tűnik - s erre csak azért tértem ki - hogy itt csúszhat össze, az "adumbrationál" a scenographia, skiagraphia és az illuzionizmus.

- 190) A mérés tankönyve 1525-ben jelent meg, mint "első példája annak, hogy északi festő ... egy szemléleti problémát tudományosan tárgyaljon" Végh János: Előszó. Dürer: A festészetről és a szépségről. Corvina 1982 Budapest 31.p. (U.o. a "Messung" szóról, 32.p.)

A megjegyzés, melyre utaltunk: "A festés művészetét nem tudja helyesen megítélni más, mint aki maga is jó festő. A többiek elől viszont úgy el van rejtve, mint előled egy idegen nyelv. ... Gyakran megtörténik, hogy a tudomány bárdolatlan üldözői kiirtják a nemes szellemet. Mert amikor a vonalakkal lerajzolt alakokat látják, azt hiszik, hogy ez az ördög gonosz igézete, holott így hamisan tisztelik az Istent." A festészet tankönyve. 7. A festészet dicsérete. (176.p.)

A mérésről általában ld. (David H. Krantz. etc.) Foundations of Measurement. Academic Press 1971 New York and London. Lényegében azt mondhatnánk, hogy a mérés megjelenése a leképzés vonatkozásában valamint a "perspektíva" mint "átlátás" a távolság-érzékelés tudatosulását jelenti az emberi történetben: a "mi" és a tőlünk (általunk) látható viszonya hogyan jelenhet meg egy síkon.

- 191) "A sok paradoxon közt, melyre a művészet és technika kapcsolatában bukkanunk, nem a legutolsó az a tény, hogy a mérés műveletét a korai időktől kezdve főként műalkotásokra alkalmazták." L. Mumford (1986) 234.p.

És Panofsky (1984 233.p. 55. jegyzetében): "Azokat a különböző mechanikai segédeszközöket, melyek az unalmas geometriai szerkesztést voltak hivatva pótolni, s amelyekkel Dürer is igen sokat fáradozott, összefoglalóan leírja Daniel

Hartnaccius kis írása a Perspectiva mechanica (Mechanikus perspektíva). Lüneburg 1683."

Túl azon, hogy a komputer "feltalálásánál" is a "sok unalmas számolástól" való megszabadulás a hivatkozási alap vagy indíték, még egy idézet révén kapcsoljuk (mai értelmezés kísérleteként) e szerkezeteket a "tudományhoz": Feynmann írja (A fizikai törvények jellege. Magvető 1983 Budapest, 157.p.): "Nem szabad ám megfélelkezünk arról sem, hogyha két dolgot össze akarunk hasonlítani, akkor mindent meg kell változtatnunk, ami a rendszerhez tartozik!" Ilyen értelemben lehetnek ezen eszközök "ábrázolt" és "ábrázolás" összehasonlításának segédletei.

- 192) Összefoglaló John H. Hammond: The camera obscura. A Chronicle. Adam Hilger Ltd. 1981 Bristol, igen alapos bibliográfiával (165-178.p.)
- 193) "A gravitációs lencsék ... olyankor jönnek létre, ha a földtől különböző távolságra levő két vagy több égitest ugyanabban az irányban látszik, azaz ha képük egybeesik az égbolton. A távolabbi égitest általában egy kvazár, és ennek sugárzását egy, az előtérben található objektum gravitációs mezeje görbíti el. A fény eltérülése kozmikus délibábót kelt: a távolabbi égitest torzult vagy többszörös képét hozza létre." E.L. Turner: Gravitációs lencsék. Tudomány 1988. 9. 18.p. Nem utolsósorban mint a "természetes képjelenségek" újabb példáját idéztem a fentieket.
- 194) Leonardo jegyzetei a festészetről az új madridi kézirat alapján. Chastel (1984) 296.p.
- 195) A camera obscura vonatkozásában ennek szellemes kifejtése Sarah Kofman: camera obscura / de l' ideologie. Galilée 1973 Paris (példái Marx-Freud-Nietzsche-Descartes nyomán; bár nem közvetlenül jelen dolgozatban kifejtettekhez kapcsolódva);

a könyv végén közöl egy dokumentumot ("usage de la chambre obscure de gravesande .. par Jean Nic. Seb. Allamand /1773-74/", 78-88.p.), melyre érdemes utalnunk.

De Quincey (1983) A palimpsest avagy az emberi lélek pergamenje (175.skk) ugyan egy korábbi vagy "régi médium" alapján íródott, de közvetlenebbül érzékelteti, hogy mi a kapcsolat az árnyék-lenyomat-tükör összefüggésében idézett hasonlatok és változataink XIX-XX. századi, újbóli felbukknása között, (pl. amit Mach a phenakistoszkópról, Bergson és Russell a film vonatkozásában ír - "a gondolkodás mozgófényképes szerkezete", ill. a "matematikus a filmszínház analógiájára fogja fel a világot". Újabban a hologram-struktúra jelenik meg, mint emlékezés-modell - ez volt a palimpsest De Quincey számára - a komputer pedig a "központi idegrendszer" analogonja.) - V.ö. még: Gilles Deleuze: Cinéma 1-2. Minuit 1983, 1985 Paris.

196) Az optikai látványosságok, "képmutogatók" vásári, illetve vándor-jellegéhez csak egy példa: "A delfti Antoine van Leeuwenhoek, a mikroszkóp feltalálója a búcsukon mutogatta eszközét. Egy leideni orvos fedezte fel és "tette divatossá" a nemzetközi tudományos világban. A csavargó és bohém tudós, Cornelis Drebbel találta fel a teleszkópot, ami lehetővé tette, hogy Christian Huygens már 1655-ben megmagyarázhassa a Saturnus gyűrűjének természetét..." P. Zumthor: Hollandia hétköznapijai Rembrandt korában. Gondolat 1985 Budapest 133.p. Persze a "feltalálások" valójában bonyolultabbak - a mikroszkópról ld. S. Bradbury: The Microscope. Past and Present. Pergamon Press 1968; a teleszkópról magyarul, újabban: Dr. Horváth Árpád: A távcső regénye. Műszaki 1988 Budapest (bibliográfiával). A Shakespeare-idézet (Első felvonás 1. szín, Vas István fordítása).

197) Charles Seymour, jr.: Dark chamber and light-filled room: Vermeer and the camera obscura. The Art Bulletin 1964. 323-331.p.

Heinrich Schwarz: Vermeer and the camera obscura. Patnheon 1966. III. 170-182.p. (mely többek közt arra is rámutat, hogy a camera lucida - amit Vermeer valószínűleg nem használt - ugyancsak ismert volt már az ő korában is, a közhiedelemmel ellentétben).

Daniel A. Fink: Vermeer's Use of the Camera Obscura - A comparative Study. The Art Bulletin 1971/4. 493-505.p. (mely nem csupán a Vermeer által használt képméreteket veti egybe, de rekonstrukciós fotó-kísérletek által is argumentál.)

Újabb monográfia a festőről, további irodalommal:
A. Blankert - J.M. Montias - G. Aillaud: Vermeer. Weber 1987 Genf.

- 198) Wheelock: Perspective, Optics and Delft artists around 1650. 1977 New York.

A korszakról ld. még: John Michael Montias: Artists and Artisans in Delft. A Socio-Economic Study of the Seventeenth Century. Princeton Univ. Press 1982 New Jersey

- 199) Mindenekelőtt Baltrusaitis könyvének három kiadása, változó alcímekkel és bővülő anyaggal (legutóbb:) Anamorphoses ou thaumaturgus opticus. Flammarion 1984 Paris.
ld. még: Anamorfoses (Jeu de perspective). Musée des Arts Décoratifs Paris - Rijksmuseum, Amsterdam 1975/76, valamint Joost Elffers - Michael Schuyt - Fred Leeman: Anamorphosen. Ein Spiel mit der Wahrnehmung, dem Schein und der Wirklichkeit. DuMont 1975. (ill. rövidítve 1981) Köln.

- 200) E vonatkozásban érdekes Jean Clair: Marcel Duchamp, avagy a nagy fikció. (Corvina 1988 Budapest) c. könyvének elemzése Dubreuil atya vagy J.F. Nicéron "különös perspektívái" s a "Nagy üveg" között. (45.p.) E könyv egyik fejezetcíme - épp-úgy, mint Baltrusaitis (1984) alcíme Jean-Francois Nicéron: Thaumaturgus Opticusára (1646 Paris) utal.

201) A számos névre - és egyuttal változatra - egy illusztratív (de nem teljes) felsoroláson túl nincs mód itt kitérni: "optikai-mechanikai Kabinett, Panopticon, "Theatrum Mundi", optikai-transzparens illuzió, fizikai-pittoreszk anizis, festői teremutazás ... Cosmorama, Vitriorama, Kyporama, Dellorama, Europorama, Diaphanorama stb."

ld. Stephan Oettermann: Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums. Syndikat 1980 Frankfurt 179.p. (ui.i. 258.p. a "mozgó panorámát" tipikus amerikai műformának nevezi).

A körmozi - mely éppugy hozzátartozik az USA-beli Disneyland látványossághoz, mint a Moszkvában lévő gazdasági kiállításhoz (VDNH) és a párizsi "La Vilette"-hez - a Géode nevű néhány éve megnyílt változata annyiból is érdekes, hogy az épület kívülről egy tükör-gömb, ami így a környezete (pl. a víz, melyben áll) anamorfikus képét adja. Az első körmozi egyébként szintén Párizsban jelent meg, az 1900-as világkiállításon.

Talán nem érdektelen említeni, hogy az 1895-ös budapesti Milleneumi kiállításon nemcsak körpanoráma (körkép), de egy nagy camera obscura is felépült ("Okuloszkóp" néven). Az egri Tanárképző Főiskola tornyában ma is működik egy - tükrös szerkezetéről, mely mozgatható lévén a város különböző pontjának "élőképét" vetíti egy kerek, fehér asztalra -, "periszkópnak" nevezett készülék. Hell Miksa a tervezője, s feltehetőleg eredeti célja nem a mai városnézés, hanem - mint a csillagvizsgáló része - napfolt megfigyelés lett volna (Karlovičs Károly közlése; v.ö. Ch. Schreiner könyvével (Rosae Ursina Sive Sol), mely - éppugy, mint Nicéron: La Perspective Curieuse (1652, Paris) c. műve vagy Traber: Nevus Opticus...-a (1675, Vienne) - megtalálható az egri Főegyházmegyei Könyvtárban.)

Oettermann könyve a ma is létező körképek jegyzéke mellett alapos bibliográfiát ad, így csak egy további munkára utalok: - Heinz Buddemeier: Panorama Diorama Photographie. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert. Untersuchungen und Dokumente Wilhelm Fink Verlag 1970 München.

- 202) - J.P. Remise - R. van de Walle: Magie Lumineuse du théâtre d'ombres a la lanterne magique. Balland 1979
- Detlev Hoffmann - Almut Junker: Laterna Magica. Lichtbilder aus Menschenwelt und Götterwelt. Frölich u. Kaufmann 1982 Berlin.
- 203) Ars magna lucis et umbra (1646 ill. 1671-es kiadások).
Kircher említi Salamon király állítólagos képességét, hogy bizonyos távolságra ki tudta "vetíteni" magát (v.ö. Godwin: Kircher. 1979.) míg Hauser (1980) azt írja, hogy Machiavelliről "azt tartották ... egyszerre több helyütt képes megjelenni, mint az ördög..." (111.p.), ami abból a szempontból sem tanulság nélküli, hogy ezek szerint az "egyszerre több helyen" lenni - ördögi sajátosság).
- 204) Terry Castle: Phantasmagoria: Spectral Technology and the Methaphorics of Modern Reverie. Critical Inquiry, Autumn 1988 27-61.p., Robertson munkásságának elemzésével.
- 205) V.ö. Windried Ranke: Magie naturalis, physique amusante und aufgeklärte Wissenschaft. Hoffmann-Junker (1982)
És: "Langenheim ur Philadelphiából - neve alapján németnek vélem - hialotipiákat készített a laterna magica számára. Olyan fontosnak találom az üvegképek átvilágításos alkalmazását, hogy nem is értettem azt a komolytalan modort, ahogyan bemutatták őket. Talán ez lesz a leghatásosabb dolog, amit a dagerrotipia terén eddig készítettek; fontos az építészett számára is." G. Semper: Tudomány, ipar és művészet. Corvina 1980 Budapest 72.p.
- 206) Moholy-Nagy László: Az új film problémái. A festéktől a fényig Kriterion 1979 Bukarest. 74.p.: "A jövő analfabétája kétségtelenül nemcsak a betű-nem-ismerő, de a fotográfia-nem-ismerő is. E szerint a felfogás szerint máig még sehol sem tárgyalták szisztematikusan a fényképet."

- 207) Általában ld. Scheugl-Schmidt jr.: Eine Subgesichte des Films. I-II Suhrkamp 1974 Frankfurt/M.

A film vonatkozásában jó összefoglaló: Brian Coe: The History of Movie Photography. Ash and Grant 1981 London.

Tematikus bibliográfia James Monaco könyvének végén: How to read a film. The Art, Technology, Language, History and Theory of Film and Media N.Y. University Press 1977.

Egy képes tévétörténet: Irving Settel and William Laas: A pictorial History of Television. Grosset and Dunlap, INC: 1969 New York.

A videóról újabb összefoglaló: Roy Armes: On Video. (Central element in the communicationspectrum.) Routledge 1988 London and New York Részletes - a televízióra is vonatkozó - bibliográfiával.

- 208) "Before his death in January 1918, in a fit of depression, Reynaud smashed the surviving Théâtre Optique mechanism and threw all but two of his seven picture bands into the River Seine." Coe (1981) 36.p. Másolata ugyanakkor ma is ki van állítva a párizsi Musée Grévinben.

- 209) A Dr. John Ayrton Paris, londoni fizikus által forgalomba hozott Thaumatrope - egy átlója körül forgatható korong, mindkét oldalán képpel (az elsőn madár és kalitka volt), mely a forgás révén "egyesül" - 1826-ban jelent meg. Coe (1981) írja (29.p.), hogy 1864-ben Babbage - aki a komputer egyik úttörője egyébként - úgy emlékszik vissza, hogy már Dr. Paris előtt is bemutatták Sir John Herschel csillagász "dinner party"-ján oly módon, hogy egy pénzérmének mind a "fej", mind az "írás" oldala látszik egyidejűleg, ha pörgetjük.

- 210) Linda Dalrymple Henderson: The Fourth Dimension and Non-Euclidian Geometry in Modern Art c. könyve (Princeton Univ. Press 1983 New Jersey) alapos áttekintését adja a "negyedik dimenzió" geometriája - ezen belül is a relativitáselmélet elterjedése - művészeti vonatkozásainak, hatásának.

Az idő és fény viszonyához egy nemrégiben felfedezett, bár lényegében a holográfiából is következő, és pl. "képfeldolgozásra" is használható, (mindenképpen figyelemre-méltó, mondhatni az elmondottakat "új fénnel megvilágító") jelenséget említék itt: az un. "Optikai fázisfordítás" (Tudomány 1986/2. 24-29.p.), másként "Időtükrözött fény" jelenségét (ld. még: "Az optikai fázisfordítás alkalmazásai" Tudomány 1986/3. 58-67.p.) Utóbbi írásban a szerző - David M. Pepper - szemléletes példával él. A jelenséget létrehozó két eljárás ismertetése után írja: "Bár mind az indukált Brillouin-szórás, mint a négyhullámkeverés módszerének vannak előnyei és hátrányai, mindkettő végeredménye egy fázisfordító tükör: olyan sajátosságos háromdimenziós tükör, amely úgy veri vissza az eredeti nyalábot, hogy az pontosan az odavezető pályáján halad visszafelé. A nemlineáris közeg dinamikus viselkedése mindkét esetben lehetővé teszi, hogy a fázisfordító tükör időben változó belépő nyalábokra reagáljon. Képzelve el az olvasó, hogy mit láthatna egy ilyen tükörben, ha e cikk olvasása közben belenézne!" (59.p.) "Egy közönséges tükörben az ember nyilvánvalóan a saját arcát látja. Az arc különböző részeiről szóródott fény egy részét a tükör visszaveri s ez a fény eljut a szembe. A fázisfordító tükör viszont az arcról szóródott minden fényt a kiindulási pontjába irányítana vissza. A néző csupán azt a fényt látná, amely eredetileg a szemlencséről szóródik, onnan a fázisfordító tükörre esik, majd visszatér a szemhez. Más szóval a néző egyenletesen megvilágított tükörfelületet látna, kivehető részletek nélkül. Ha egy másik személy közvetlenül (vagyis nem a tükörben) nézné a szemlélőt, akkor azt látná, hogy a fázisfordító tükör megvilágítja az arcát." (67.p.)

211)

Ld. erről Bódy Gábor: Végtelen kép és tükröződés. Bódy Gábor 1946-1985. Műcsarnok 1987 Budapest; (más összefüggésben egy szép képsorozattal együtt:) Douglas R. Hofstadter: Gödel, Escher, Bach. Penguin 1980. 490-491. lapokon.

A jelenség fizikai elemzése: James P. Crutchfield: Space-time Dynamics in Video feedback. Physica (1984) 229-245. Amsterdam, a legalapvetőbb kép-jelenségek magyarázataival. A szerző számunkra inspiratív álláspontjára jellemzésül két mondat a bevezető részből: "In a very real sense, a video feedback system is a space-time simulator. My intention here is to discuss just what is simulated and I will be implicitly arguing that video feedback is a space-time analog computer."

Az "alagút-effektusban" szemlélhető állapot képzőművészeti analogonja Erdély Miklós: Teremtés-történet (Egymást rajzoló ceruzák) c. munkája lehetne.

- 212) Babbage írja: "Közismert tény, hogy Jacquard szövőszékével bármilyen mintát meg lehet szőni, amit az emberi képzelet csak ki tud gondolni ... lyukak (helyezkednek el) egy csomó kártyán úgy, hogy ha ezeket elhelyezik egy Jacquard-szövőszékben, az megszövi ... a művész által tervezett pontos mintát. ... A tulajdonos használhatja ugyanazt a kártyát úgy, hogy ... más színű fonalat alkalmaz. Akár minden egyes szál lehet más színű vagy más árnyalatú; maga a minta azonban minden esetben pontosan ugyanaz lesz ...

Az analitikus gép majdnem tökéletesen analóg ezzel a jól ismert folyamattal." H.H. Goldstine: A számítógép Pascaltól Neumannig. Műszaki 1987 Budapest 30-31.p. nyomán.

Ide kapcsolódik, amit dr. Neumann László ír Képhiba című írásában (Új Képkorszak határán. Számalk 1989 Budapest, 128.p.): "Minden képet egy számsorozattal adunk meg. Egy képpontot K színárnyalat jellemezhesen és álljon a kép L képpontból. Ekkor az összes megjeleníthető képek száma K^L . Konkrét példaként egy 1000×1000 képpontot megjeleníteni képes monitort véve, melyen képpontonként 24 bit, azaz 2^{24} színárnyalat állítható be, ez azt jelenti, hogy ekkor 16777216 -nak az egymilliomodik hatványa a megjeleníthető képek száma. Ilyen felbontásban ennyi tehát az összes lehetséges látványok

száma. Ez iszonyú nagy szám, de véges érték. Ebben benne van az összes valaha is lehetséges festészeti, fotográfiai és számítógépgrafikai alkotás, minden lehetséges tárgy bármely megvilágításbeli képe, minden lehetséges nyomtatott szöveg stb., az adott felbontóképeségi szinten."

Mit kezdjünk ezzel az információval, mely - könnyen belátható -, azt mondja, hogy amint a képeket diszkrét elemekre bontva kezeljük, (összevetésül: a ma megszokott tv-készülék felbontása nem 1000, de 525, ill. 625 soros), akkor az "összes kép" száma megmondható. (Tehát pl. ha az "összes festmény" száma nem is, de az összes festmény összes reprodukciójának a száma e megadható érték alatt van.) Ha mást nem, de annyit jelent ez a helyzet, hogy a képről való tudásunk megváltozott, a kép leírhatóvá, "kezelhetővé" vált s ezzel lehetőség nyílt arra, hogy a siker reményében kezdjük keresni szabályszerűségeit, s e kutatás kereteit kialakítva megváltozzon a képekről alkotott, töredékes felfogásunk.

- 213) Paul Virilio: Egy nap eljön a nap vagy nem jön el a nap.
Vigilia 1989. 10. 771-775.p.