

Zrinyifalvi Gábor

BEFEJEZETLEN TÖRTÉNET A KÉPRŐL *

A KÉPI JELENBEÁLLÍTÁS ÉS EGYBENTARTÁS PÓLUSAI

A látásfolyamat legfontosabb funkciója a környezővilágunkban adott érzéki adottságoknak az összegyűjtése, fókuszálása, valamint a látóponthoz (a látó személyéhez és térbeli pozíciójához) való lehetséges viszonyok felderítése, a mozgás és helyváltoztatás koordinálása. Ugyanakkor szemünk vizuálisan és a nyelvileg generált ismereteknek egyaránt megfelelően elrendezi, osztályozza és szelektálja mindazt, ami látható s ami feltételezhető. De ahogy a tekintet folytonosan az egyik téri pontjáról a másikra ugrik, egy eredendő szétszórtságot, egyben egyszerre adottságot feltételez, amint környezővilágunk eltérő dolgai, téri szegmentumai, eseményei, folyamatai stb. közötti választás lehetőségét kínálja fel. A legfontosabb szempontot a környezővilág feltételezett vonatkozásai, a lehetséges állapotok felmérése jelenti. Miközben igyekszünk az információk terén rendet rakni magunk körül, a dolgok mások által előállított rendeknek megfelelően viselkednek és viszonyulnak hozzánk. A privát rendek privát világokat reprezentálnak, amelyek gyakran összeütközésbe kerülnek egymással, amelyek falán folytonosan áttörünk, miként mások is áttörnek a miénken.

A képek nem minden tekintetben olyanok, mint környezővilágunk, illetve a közös és a privát világunk. Habár a kép maga is konstrukció eredménye, térbeli kiterjedését a tárgyakhoz hasonlóan kontúrral jelöljük ki. A kép konstrukcióként nemcsak a látható dolgokat jeleníti meg, de észlelése alkalmával magába sűríti témáját, jelentését és tartalmát, azaz belevetítésünk eredményeként nyelvi eredetű szellemi képződményeket fogad magába. A kép olyan vizuális-szellemi konstrukció, amelyben a jelenbeállítottak bizonyos elvárásoknak engedelmeskednek. Az elvárásokat közvetlenül, jelek segítségével a kép megrendelője és alkotója jelöli ki.

A kijelölés aktusa két pólus között ingadozik. Az egyik lehetőség, hogy a kép előállítója lehetőleg minden tekintetben végigviszi egy világlátás elvárásait, s ennek megfelelően egyetlen meghatározott, azaz jól artikulált szempontot érvényesít. Ez a megoldás azzal jár, hogy a sűrítés és koncentráció kompozicionális és/vagy képszerűzeti szempontjait maximálja. A kép minden részlete azt a célt szolgálja, hogy a néző figyelme lehetőleg egyetlen adott pontra, jelenetre, szituációra, pillanatra, mozzanatra terelje. Az ilyen kép kívülről a kép középpontja felé haladva sűrűsödik, vagy e pontból kifelé tágulva „hígul fel”, azaz minden alárendelődik egy a kép alkotója által kijelölt pontnak, eseménynek, megmutatkozásnak, jelenetnek, vagy akár csak egy fénynyalábnak, formarészletnek, előbukkanó felületnek.

A másik megoldás az iméntinek éppen az ellenkezője. Minthogy a kép alkotója a lehetőségek minden irányban kiterjeszthető mezejének tekinti a hordozófelületet,

* Az itt közölt szöveg egy hosszabb, megjelenés előtt álló tanulmány része. (– szerk.)

a vizuális jelenlét szinkrón adottságaként, a létesemények és létlehetőségek egyidejű tereként igyekeznek működtetni azt. Az erőltetett képi fókuszálásban a létezés sokszínűségének az eltitkolását, a dolgok, események, jelenségek egymásba kapaszkodásának erőszakos irányítását és lezárását látja, s nem a témára való koncentrációt. Az alkotói figyelem középpontjában rögzített minőségek véletlenszerűségükkel, ad hoc jellegükkel tűnnek ki, s ha valami körül is veszi a kép középpontját, a kép alkotója jelzi, hogy az bármikor maga is a figyelem s egy kép középpontjává válhat.

A képközpontok többsége természetesen e két képsűrűségekre vonatkozó végpont között igyekeznek megoldani képeinek kompozícióját, míg egyik szempontból az egyik, a másiktól a másik megoldást választva, nem vállalva az egyértelmű és végletes állásfoglalást e lételméleti s egyben képtudományi kérdésben. A képek centralizálása és decentralizálása az egyensúly nevében nemcsak vizuális, de egyfajta matematikai játékot is jelent, amelyben a súlyok és kiterjedések, a színek és tónusok arányaikkal és mennyiségükkel vesznek részt. A jobb és a bal, a fent és a lent, az elől (középen) és hátul egyensúlyi játékában a megmutatkozások, miközben alárendelődnek a kép-jelenségnek mint érzéki egésznek és egységnek is, elabsztrahálódnak. Persze, a kép egésze is segítségére van a jelenet vagy jelenség hangsúlyainak, ellensúlyainak, pólusainak érzéki és tartalmi kiemelésében érvényesítésében.

A kép esetében nem úgy áll a helyzet, hogy vagy van tere a megmutatkozásoknak vagy nincs. A felületen rögzített képjelenségek tere a tapintás és a testiség felől értelmezve fikatív, nemlétező. A látás tekintetében azonban átmeneti, amelynek fokozatai vannak, azaz különböző mértékben érzékeljük a teret az egyes képeken. Ha a képnek saját tere van, akkor azt ki lehet használni arra, hogy az egyes megmutatkozások a világban elrendezett dolgokként egy időben legyenek megmutathatók. Példákon szeretnénk bemutatni, hogy a kép alkotója a kompozícióval, a kép tematikus és formai koncentrációjával vagy éppen a témának, gondolatnak a képmezőn való „szétszórásával”, széttérítésével mennyiben befolyásolhatja a vizuális tapasztalatot és a nyelvi-generált értelmezést.

A világszerűként való működés intenciójával előállított képjelenségek alap tulajdonsága, hogy összefogják az érzéki és a tudati elemeket s egységként mutatják meg őket. Az ilyen képi egységek bizonyos önkényességgel rendelkeznek, hiszen a képkivágás az alkotó vagy a megrendelő szándékát tükrözi, akár a megmutatni szánt dologgal, jelenséggel, látvánnyal szemben is.¹ Ugyanakkor a képet egységesítő szemlélet feleslegessé és szinte lehetetlenné is teszi, hogy megmutatkozókra és megmutatkozásaikra, illetve a kép egészét érintő vagy azt nem érintő vonatkozásokra válasszunk szét a képjelenség egészét, azaz szétszálazzuk, divatos kifejezéssel szólva dekonstruáljuk látványát, s külön-külön lássuk és értelmezzük a kerettel és a kép világával

¹ A kivágás lehetősége, hogy egy fej vagy arc a test nélkül is képes legyen reprezentálni a megmutatót, holott az életben a fej „levágása” a testről egyben az adott személy halálát jelenti. A kép értelmezése viszont Alberti ablakhasonlatának köszönhetően nem a levágott fejet, hanem az ablakkivágáson keresztül szemlélte világot jelenti számunkra. A keleti kultúrákban az ilyen fejlevágás ismeretlen volt, akárcsak az erőteljes árnyékolás.

összeillesztett, összeragasztott képalkotó elemeket. A kép egy részletére való figyelemösszpontosítás alkalmával is mint cseppben a tenger, az adott részletben „tükröződik” a kép egésze, s emellett háttérben is érzékeljük a képjelenséget. Nem a megmutatkozások, hanem viszonyuk, egymáshoz illeszkedésük hordozza a kép egészének világszerűségét. A kép tehát eredendően egységbe szervezi és rendezi mindazon jelenségeket, érzéseket, viszonyokat, jelentéseket, tartalmakat, amik a képpel vagy annak részleteivel kapcsolatban felmerülnek. Ennek köszönhetően kikerülhetetlenül állásfoglalások is az általuk felvetett témákkal, kérdésekkel, jelenségekkel kapcsolatban. A képhatár, az azt kiemelő keret, illetve a kép középpontja és a köré épülő vizuális elemek rendje azt bizonyítja, hogy a kép, miközben el- és kiválik környezővilágából, zárványszerű egységként jeleníti meg azt, ami benne és/vagy általa megjelenik. Amíg a valóság dolgai kihagyások és rések nélkül egy folyamatos térben illeszkednek egymáshoz, s csak az emberi intenció jelöl ki bennük középpontot és periferiát, a kép eleve önmaga szerkezetére épül, azaz létezik egy tériség, amellyel a kép bánik, s ami kijelöli lehetőségeit és határait. Mindez a kép valamire fókuszáló, azaz centralizáló, összefogó, egyben tartó és elrendezett működésére utal. A képről való gondolkodás jelöli ki, hogy e képhatárok és képszerkezeti elemek mekkora és milyen szerepet játszanak az adott képi világ kiépítésében.

A következőkben ennek mértékével és alaptípusaival foglalkozunk.

[...]

A kép megértése szempontjából tudományosnak elismert eljárást a XIX. században a művészettörténet dolgozta ki.² Habár e tudásmód és tudásforma nem képes egyben tartani és megfelelően definiálni, illetve identifikálni tárgyát, megismerési és megértési módként, illetve bizonyos dolgok és jelenségek megértésének szellemi eszközeként, mégis általánosan elterjedt a nyugati kultúrában, s úgy tűnik, egyre nagyobb szerephez jut a keleti társadalmakban is. Az egyes képek és műalkotások a társadalom egyedeihez hasonlóan hatnak e tudásmódra, s annak képviselőit folyamatosan saját tudományuk alapjainak és az általuk tárgyukra alkalmazott szerkezetek újragondolására készítetik. Minden újdonságként elismert képi vagy művészi alkotás, amely szétzilálja és érvényteleníti a korábbi konvenciókat, kánonokat, formákat, módszereket, technikákat és a képi normákról és ideákról kialakított, addig tudományosnak gondolt képet, újabb egységesítő szellemi formáknak a kidolgozására kényszeríti e tudomány művelőit. A központosítás, egybegyűjtés, összetartás, fókuszálás és az ezzel ellentétesen ható szétterítés, szétszalazás, széttartás, részekre tördelés, a szinkronia egyidejűségének az érzékeltetése egymással ellentétes folyamatokat és

² Hogy e két tudásmód egyre inkább tudományként jelent meg, annak a következménye, hogy a vallással szemben a tudomány előnyre tett szert a társadalmi megítélés terén. A vélekedések (*doxák*), kifejtések, nyelvi eljárásokba, módszerekbe, mi több módszertanokban való kidolgozása a tudományhoz illeszkedés azon formális oldalát jelentik, amely igazolja az adott eljárás helyességét, megalapozottságát, s a segítségével tett megállapítások igaz voltát.

erőirányokat jelöl, amelyek azonban egymás nélkül aligha létezhetnek. Így fonódik össze művészet és tudomány, illetve képjelenség és tudomány. A két ellentétes irányba mutató folyamat – a rendszerezés, egységes szerkezetbe, mintázatba rendezés, összevonás, szekvenciákba állítás stb. és ellentéte, az új formák, egyedi alakzatok, önálló szerkezetek, megoldások, kivételes esetek általánossá tétele, s a kihangsúlyozott egyedi sajátosságok stb. – egyfajta pulzáló belső mozgásra kényszeríti a társadalmat. E folyamatok együttesen teszik lehetővé, hogy új általános érvényű jelenségek keletkezzenek, s ezekről mint létező dolgokról beszélni tudjunk.

Ha ezeknek a társadalom minden szintjén jelen lévő ellentétes irányú, de egymást feltételező folyamatoknak a hatását megvizsgáljuk, azt tapasztaljuk, hogy az egyes társadalmakban és korszakokban hol az egységesülést, hol a szétartást, szétáradást preferálták, de minden korban mindkettő jelen volt és hatott mint a társadalom szerkezeti alakulásának belső működésére jellemző mozgásformák. Az a tény, hogy a dolgok sokféleképpé váltak és még többféle egyedi értelmezési lehetőségük van – miközben egy általános szinten mégiscsak képesek vagyunk a nyelv absztraháló képességének segítségével kommunikálni és megérteni egymást –, arra utal, hogy ezek az egymással ellentétes irányt megszabó dinamizáló erők, amelyek tehát a társadalmi lét egészét áthatják, emberi létünk egyik leglényegesebb lehetőségét valósítják meg. Ezért működésüknek felismerhetőnek kell lenniük a képekben is.³

A kép története ugyan elsősorban a képi kivetítés, kiteljesülés, világgá terebélyesedés, a perspektíva használata óta pedig a tériesülés, elaprózódás, részekre tagolódás, jelenséggé válás, felbomlás irányába hatónak tűnik, miközben a *képjelenség* fogalmának a kialakulása azt jelentette, hogy a kép egészként olyan érzéki egységet jelent, amely ugyan elsőséget élvez részeivel, az egyes megmutatózásokkal szemben, a részek mégis meghatározóak az egész érzete tekintetében. De voltak az előbbiekkal ellentétesnek tekinthető korszakok, eljárások és megoldások is, amikor mindent egyetlen szervező gondolatba igyekeztek begyömöszölni, ahogyan ezt az ikonokon látjuk, amelyek identitását nem annyira vizuális érzéki voltuk, mint inkább a magát a nyelvi értelemben megalapozó hit mindenre kiterjedő, mindent átütő ereje jelentette. Az ikon csak a hit és az annak teret és helyet biztosító templom, székesegyház vagy bazilika részeként nyerhetett értelmet, ahogyan a miniatűrök is csak egy könyv vagy szöveg egészének részeként léteztek. Ebben a világrendben az egészet szimbolizáló dolgok és jelenségek úgy viszonyultak egymáshoz, mint a matrjoska figurák, amelyek egyre nagyobb egységekben helyezhetők el, mindig ismételve ugyanazt a lényegét, más és más szerkezetben és formában, mígnem elérkezünk az isten által teremtett világ határához, amelynek látható horizontját a csillagos ég jeleníti meg.

³ A szétáradás sokféle formát ölthet, s észrevétlenül átcsaphat önmaga ellentétébe. Amíg a XIX. és a XX. században a stílusokat az egymásutánosság és egyfajta történeti reflexió jellemezte, a XXI. században ezt a posztmodern nevében részben felváltotta, részben kiegészítette az egyes műveken belüli eklektika. Az eklektikus képi elemek a képi szerkezetet szórják szét, miközben a képek közötti eltéréseket fokozatosan megszüntetik.

Minden korszaknak voltak olyan tendenciái, amelyek megvédték a képet az anarchiától, a viszonylagossá, vagy pusztá mintázattá (díszítménnyé) válástól, az értékelés szubjektívvá válásának lehetőségétől, az elértéktelenedéstől, miközben egyedi karaktert, arcot, stílust, formát adtak a korszaknak. Azért osztotta fel a történettudomány s nyomában a művészettörténet az emberi kultúrát térben területekre, időben pedig korszakokra, kisebb-nagyobb időegységekre, azokon belül a tipikus formákat és megoldásokat stílusokra, illetve egy másféle csoportosításban irányzatokra, műfajokra, ágakra stb., hogy egy áttekinthető és a valóságra alkalmazható, azt megfelelő módon lefedő absztrakt történeti szerkezetben láthassa tárgyát, azaz a múlt és a jelen érzéki, tárgyi és szellemi jelenségeit. Ezt az összevonást és általánosítást, illetve szétbontást, egyéniesítést, valamint a kettő közötti viszonyt egyensúlyban tartó osztályozást nevezhetjük a *történetiként értelmezett világ szerkezeti alaprajzának*, a történeti ember időbeli-térbeli mintázatának, amely analóg módon működik az általa vizsgált képi alkotások világával.

A KÉP KETTŐS SZERKEZETÉTŐL CENTRALIZÁLÁSÁIG

Minden a kép önálló világát feltételező képmegértés kiemeli a képet környezővalóságából.⁴ Pedig a képek érzéki ereje, mérete, tematikája mellett a kiállítás módja, valamint a célja, de még az éghajlat, az évszak, a fényviszonyok, a téri adottságok, az időjárás is hatással van a kép észlelésére. A képeket időnként meghatározott céllal, prekonceptióval állítják ki, hogy egy szélesebb értelmet biztosító társadalmi keretben mutassák be. Az ilyen esetekben ez a nyelvi determináció hat alakítóan a képmegértésre. Előfordul, hogy egy történeti-szellemi közeget kerítenek köré, hogy ebben a keretben lehessen dönteni az egyes képek értelméről, értékéről és jelentőségéről. A kiállítás prekonceptiója egy alternatív szellemi környezővalóságot biztosít a képnek, s mivel több ilyen lehetőség áll a képek rendelkezésére, ezek mindegyike egy-egy lehetséges szellemi teret kerít a képjelenség köré, miközben az megőrzi magában állóságát, viszonylagos identitását. A képeknek az ilyen eltérő koncepciókban való elrendezése mutatja, miként uralkodik az érzéki megismerés felett a nyelvileg generált értelem.

A képek tehát sokféleképpen, eltérő koncepciók és gondolkodásmódok szerint csoportosíthatók. A történeti szál mellett és a kulturális közegükön túl azonban elsősorban témájuk, illetve a megmutatkozások szerint szokás osztályozni őket. A portré, a csendélet, a tájkép, a csoportkép, a szituatív kép, a városkép vagy a mitológiai

⁴ Amint a képet önálló érzéki jelenséggé kezdjük el vizsgálni, még abban az esetben is eltekintünk annak helyétől, ha azt szándékunk szerint bevonnánk a képértelmezésbe. A vizsgálat tárgyának az elkülönítése és önálló egységként való értelmezése majd környezővalóságába való visszahelyezése a tudomány módszertanára jellemző. Ha egy képjelenségről feltételezzük, hogy világa van, akkor önmagában való vizsgálata a legteljesebb mértékben jogosnak tűnik. Ha viszont szociológiai vagy történeti szempontból vizsgáljuk meg s összefüggéseire figyelünk, az előbbi módszerrel ellentétben visszahelyezzük oda, ahonnan kiemeltük. E két vizsgálati módszer egymás ellentétéként, a középpontosítás és a szétszórási módszertani eljárásainak pólusai között működik.

és a történelmi kép, a zsánerkép stb. mind olyan kategória, amely a képet a tárgyán, azaz valójában a megmutatkozón, azok viszonyán, azaz témájukon keresztül rendezi el. A megmutatkozók ugyanis *érzéki lényegüket* tekintve jelen vannak a megmutatkozásban.

Egy másik osztályozási mód a technikát és a hordozót veszi alapul (olajfestmény, freskó, szekko, grafika, fotó, film, videó, digitális hordozó stb. De léteznek rögzítetlen képjelenségek is, mint a színházi produkciók, a képmelékek, a képzelet képei, a társadalmi játékok képei stb. A rögzített képek rendszerbe foglalása a kompozíció, a színhasználat, a fény és az árnyék kezelése stb. alapján is lehetséges. De egészen más osztályozási és csoportosítási elvek is léteznek. A XX. századi művészettörténet, de a fotó- és a filmtörténet is bebizonyította, hogy a képeket a legkülönbözőbb elvek alapján lehet megközelíteni, amelyek között a politikai és világnézeti megközelítési módnak is helye van.

Lássuk példákon, mire gondoltunk. Választásunk elsőként Rembrandt *A tékozló fiú hazatérése* című képére esett [ld. 164. old.]. Ez a mestermű ugyanis a kompozíció centralizálásának, illetve általában a középpontosításnak a mintapéldája. A festő zsenialitását azonban nem ez a jól ismert képessége bizonyítja, hanem az, ahogyan a középpontosítás feladatát megoldotta. Ez a főmotívum, az apa és fia viszonya mellett a mellékszereplők elhelyezésében mutatkozik meg.

A képről leolvasható történet röviden a következő: a nézővel majdnem szemben, némileg a kép bal oldalára tolva, az apát látjuk, amint éppen megbocsát a hazatért, megtört, rongyos, vezeklő fiának. Az a tömör képleírás, amelyben a kép témája a címben feltűnik, talán nem mond túl sokat, és mindenképpen további értelmezésre szorul. Ha ugyanis nem ismernénk a bibliai példabeszédet, nem tudnánk beazonosítani a képi szituációt pusztán a címe alapján.

A kép címe olyan, mint az ember neve: egyszerre jelöli a kép egyedi voltát és azt, hogy milyen általános nyelvileg generált megértési szerkezetben, halmazban, rendszerben helyezte el alkotója, támpontot nyújtva ahhoz, hogy a néző meg tudja állapítani, milyen irányba kell tájékozódnia. A cím és a téma megjelölése tehát a képet érzéki jelenségként egy nagyon általános nyelvi szinten értelmezi, s bizonyos irányba tereli a kép nézőjének gondolkodását, figyelmét.

A cím kiegészítése és a bibliai elbeszélésre való utalás nélkül Rembrandt képén egy idősebb és egy fiatalabb ember alá-fölérendeltséget élénk táró kapcsolatát lát-nánk, amelynek a többi szereplő csak passzív szemlélője. Ám, hogy a festő által jól érzékelhetően kiemelt főalakok milyen érzelmi, fizikai, társadalmi viszonyban állnak egymással, a cím alapján még mindig homályos. A térdeplő póz és az idősebb alak mozdulatából ugyan következtetni lehet bizonyos lehetséges szituációkra, de azt, hogy valójában mi történik, kizárólag a képi jelenetből és bibliára utaló címből még nem lehet egyértelműen megállapítani. A társadalmi normák és szokások ismeretére, általános emberi tapasztalatokra, írásos szövegekre, dokumentumra, de mindenképpen a képen kívüli információkra van szükség a két alak helyzetének megállapítására. A kép a keretein belüli látványegésként nem jeleníthet meg alapvetően mást, mint ami valamilyen érzéki-tapasztalati formában e kereteken kívül is fellelhető. Csak

azért lehetséges a képek ikonográfiai jelentésrétegeit értelmezni, mert a szituációk, pózok, mozdulatok, gesztusok vagy egy általános tapasztalati szinten, vagy szimbolikusan a hétköznapi életből ismertek. Az is jellemző a képekre, hogy mindig egyedi módon, azaz konkrétan mutatják meg azt, ami a témájukban és a címükben a nyelvi általánosság szintjén lett kijelölve. A Rembrandt által itt feldolgozott témának számtalan érzéki-képi variációja lehetséges. Ez is arra utal, hogy a közös világ nélkül az egyedek világa sem képzelhető el – és fordítva, a közös világnak minden esetben egyedi esetekben kell konkretizálnia.⁵ Minthogy itt egy időben tőlünk távol eső korszak szokására, társadalmi összefüggéseire, gondolkodására kell ráismernünk, amelyet magunknak már nem áll módunkban közvetlenül megtapasztalni, további nyelvi szinten megszerezhető ismeretre van szükség a festményen lévő jelenet megértéséhez.⁶

A képek értelmezéséhez hozzátartozik, hogy minden részletüket be kell vonni a megértés folyamatába, mivel a tárgyakhoz és a jelenségekhez hasonlóan érzéki egységként látjuk őket. Minthogy Rembrandt e festményének a képi jelenete nem csak a két alakból áll, az előbb leírtakat kiegészítjük azzal, amihez kézenfekvőnek látszik e jelenetet hozzákapcsolni, és ami a „tékozló fiú hazatérése” címen ismert bibliai példabeszédben olvasható. Ezek szerint az apa mögötti-melletti alakokat, a „nem hibázó” idősebb fiút, és egyéb ismeretlen szereplőket, talán a szolgákat vagy más, említetlenül hagyott családtagokat láthatjuk, akik a kép terén belül tanúi e jelenetnek. Habár a kép háttérében maradnak, s ezért tekinthetjük őket mellékalakoknak is,⁷ mégis éppen úgy a kép nézőjének a pozíciójához állnak közel, minthogy

⁵ Habár minden valószínűség szerint más elgondolás és cél mozgatja az apát, mint a fiút, társadalmi szinten e szituációban a két eltérő szándék mégis ugyanazon cél szolgálatában áll. Ez minden szituáció esetében így van, mivel a szituációt a szereplők eltérő szándékai és szerepek jellemzik. A szerep jelöli ki a szereplők játékát, s a nézőnek a szituációból meg kell értenie a szerepeket. Erre azonban csak akkor képes, ha a szituációban megjelenő megmutatkozások (szerepek) már ismert és értett állapotokat jelenítenek meg.

⁶ Ha eltekintünk a bibliai ismeretektől, amelyeket a kép festőjének is tulajdonítunk, s megpróbáljuk pusztán a jelenet vagy szituáció alapján értelmezni a képet, többféle eredményre is juthatunk. Ám ne feledjük, hogy egyrészt ugyanazon kultúrkörbe tartozunk, mint amibe értelmezésünk tárgya, s ugyanazon gondolkodásmód jellemez bennünket is, mint amit a képből kiolvassunk, bármi is legyen az. Vagyis nem pusztán a konkrét ismeretek determinálják gondolkodásunkat, de olyanok is, amelyek nem hozhatók közvetlenül kapcsolatba a képen észlelhető jelenettel. Ebben az értelemben a ruházat, a környezet, a megfestés módja, s maga a kép tipikus kulturális termékként már önmagában is elárulja, milyen irányba fog elindulni gondolkodásunk. Feleslegesnek s egyben lehetetlennek tűnik mindentől megszabadulva megközelíteni a képet, mivel akkor mindazon előítéleteket, tudást és ismeretet is meg kellene tagadnunk, amely a képnek a megértésére sarkall bennünket.

⁷ Rembrandt kétségtelenül igyekezett hűséges maradni a Biblia szövegéhez, amelyben az is olvasható, hogy a fiú felpanaszolja, még apja szolgálainak (napszámosainak) is jobb dolguk van, mint neki. Ám e szövegrészlethez való hűség mellett, hogy nehezen fejezhető ki, nem illik a jelenet felfokozott érzelmi szituáltságához. Ezért is könnyebb őket a jelenet tanúiként értelmezni, mint azonosítani jelenlétüket

maguk is az apa és fia nagyjelenetét figyelik.⁸ Ám, hogy az alkotó szándéka szerint és kora értelmezésében kik ők, a képen kívüli bibliai szövegből és a „főjelenet” szereplőiből együttesen kellene kiderülnie. Mivel azonban ők is pusztán nézői a jelenetnek, éppen úgy nem kérdezzük rá személyükre, ahogyan egy múzeumban bábmészakodva vagy egy kiállításon sem érdeklődünk a mellettünk állóktól személyes élményükről, hogy miként viszonyulnak a képen látható jelenethez. A mellékszereplőktől megszoktuk, hogy névtelenek és ismeretlenek maradnak, ahogyan a filmek statisztáiról vagy az utcán velünk szembe jövőkről sincsenek ismereteink, s nem is tudakozódunk felőlük.⁹

Érdemes azonban feltenni a kérdést, mi lenne, ha a képen nem lennének jelen „idegenek”? Mivé lenne nézőközönség híján apa és fia teatrális egymásra borulása? Ki adna hírt róla? Nem az teszi mindenki számára érthetővé a jelenetet, hogy e „színielőadáson” jelen vannak mások, családtagok és/vagy outsiders is? Mit látnánk e történetből, ha a társadalom néma megfigyelői nem képviselnék magukat? Mi lenne egy zárkózott, önmagát külsődlegesen reprezentálni képtelen apa-fiújelenet esetében, ha a festő szemtanúként nem festené oda a társadalom képviselőit, feltehetően a későbbi kommentátorokat, s nem állítaná önmagát, a kép alkotóját is oda láthatatlan szemtanúként, olyan szemtanúként, aki *képet ad* erről az eseményről? Fel kell tételeznünk, hogy az eredeti történetben – ha ugyan beszélhetünk ilyenről – a szituáció és esemény tényszerűen másként zajlott le, s csak a festői képességekkel megáldott szemtanú kreatív érzéki „elbeszélésében” vált olyaná, amilyenként ismerjük, mert vizuális képességének köszönhetően saját átélését képes volt képként is elélni tárni. Rembrandtnak azonban elsősorban mégiscsak valamilyen jól ismert metakommunikációs gesztushoz kellett nyúlnia, hogy mindenki számára láthatóvá váljon a képi szituáció és azon mögöttes emberi érzésvilág, amelyet nem lehet közvetlenül formákkal, cselekvéssel, helyzetekkel és állapotokkal kifejezni.

Miközben a jelenet megértését segítő érzelmek megjelenítéséhez a festőnek szüksége volt az antik pátoszformulákhoz hasonló standard vizuális gesztusokra, a háttérbe állított mellékszereplők nagyon is lényeges alkotóelemeivé váltak a képnek. Ők ugyanis jelenlétükkel érvényesítik az apa és fia újraformált viszonyát. Rembrandt

a bibliai szöveg e mellékes kijelentésével. A kompozíció és a kép szellemisége nekünk azt sugallja, ezek a háttérben meghúzódó átlagos kinézetű alakok nem vizuális ellenpólusai a fiú lerongyolt állapotának, azaz nem illusztrációi a szolgálakra utaló bibliai szövegrésznek. De ha valaki ragaszkodik a szöveghez, így is értelmezheti őket. Azonban a kép ilyen szigorú olvasata a bibliai jelenetnek is ellentmond, hiszen annak fő gondolata éppen az, hogy isten még a bűnösöknek is megbocsát.

⁸ A képen belüli alakoknak a kép főjelenetét a nézővel összekötő szerepéről *Az interaktív kép. Egy fogalom rekonstrukciója* című könyvemben beszéllek részletesebben (megjelenés előtt), mégpedig Raffaello *Sixtusi Madonna* elemzésében („*Hol a színpad: kint-e, vagy bent?*” fejezet *Lélekvadászat* című alfejezetében).

⁹ Ez nem volt mindig teljesen így. A statisztaszerepek leosztásának korábbi korokban nagy jelentősége volt. A „centrum szétáradása” azonban fokozatosan a centrum elmagányosodásához vezetett, s mára a képek nagyobbik részének mellékalakjairól már nem tudjuk, kik voltak.

rajuk mutat hitelesítésként, hiszen ő olyan szerepet szánt magának is, mint azoké a rajzolóké, akik az Egyesült Államok bíróságain rajzokat készítenek egy olyan eseményről, amelyet tilos lefényképezni.¹⁰ Rembrandt tehát festményével maga is a tanú szerepét játszotta el. A tanúk jelenléte nélkül nemcsak csupasz lenne a képi szituáció, de társadalmi figyelmet érdemlő jelenséggé sem válhatna. Ezért a tanúkkal együtt az esküdtek szerepét is magára kellett vállalnia, hiszen ő e jelenet észlelőjeként viszi el az esemény híré a társadalomba. Nézőpontja az egyetlen lehetséges nézőpont mindenki számára, aki e képet szemléli. Ebben a formában és értelmezésben jelent kommunikációt egy festmény.

Ha nem lennének a képen e jelenetnek szemtanúi, akár kellemetlen érzéssel is eltölthetné a festmény előtt állót, hogy az apa és fia bensőséges kapcsolatát meglesi,¹¹ hiszen itt egy olyan szituáció tárul elénk, ami intimitásából adódóan a mai felfogásunk szerint nem tartozik ránk, mivel egy családi viszony része és nem a nyilvánosság számára szánt látványosság.¹² A mellékalakok ezt a lehetséges rossz érzést, a meglesés érzését ellensúlyozzák jelenlétükkel. Az esemény nyíltsága a közösség ügyévé formálja át e találkozást. A tanúk szemmel láthatóan nem leselkednek, nem is ítéleznek, véleményt sem nyilvánítanak, csak krónikásokként vannak jelen.

Nem árt figyelmeztetnünk rá, hogy az intimitás mai felfogása a polgári korszakot megelőző vagy a korai polgári korszakban nem létezett. A patriarchális családok belső ügyei a nyilvánosság előtt, nyíltan játszódtak le, minthogy azok nem voltak közömbösek a szélesebb értelemben vett közösség, de a társadalom egésze számára sem. Ha a tanúk nem is, a tágabb környezet minden esetben ítéletet is alkotott. A kép nézője szempontjából azonban a tanúk jelenléte a jelenet másik értelmezési lehetőségét veti fel. Ők, velünk, azaz a kép nézőivel is közösséget alkotnak, s bár a kép terén belül helyezkednek el, társadalmi pozíciójukat illetően félig-meddig hozzánk, a kép szemlélőihez tartoznak, bennünket képviselnek, mivel a mozgóképekből ismert statisztákhoz hasonlóan hitelesítik az eseményeket.

Ennek ellenére, kinek jutna eszébe e mellékszereplők érzéseit firtatni, hacsak nem a közhangulatot akarja a képalkotó bemutatni, miként Eisenstein a *Patyomkin páncélos*-ban. Mindazonáltal tudnunk kell, hogy a nyilvános és a magánszféra szétválása évszázadokon át tartó történeti folyamat volt,¹³ s a Biblia kora még nem ismerte

¹⁰ A fotózás tilalma miatt rajzokon mutatják be a szereplőket és a szituációt a bírósági tudósítások.

¹¹ A Biblia egy másik részében, Dániel könyvében található egy esemény, amelyet szintén megfestette Rembrandt, mégpedig *A Zsuzsanna és a vének* címen, ahol éppen ezt a szégyenérzetet, a meglesettséget jeleníti meg a festő.

¹² A családi események intimitása az újkori kiscsaládi modellből és gondolkodásból fakad. Korábbi korokban a jelentősebb családok családfőinek a cselekedetei nyilvánosnak számítottak, mivel egy jelentősebb létszámú közösség vezetői voltak, s nem egy korunkra jellemző kétgenerációs családé. A nyilvánossá tétel egyben a nagyobb közösség számára válóvá, azaz hivatalossá tette a cselekvést. Eredetileg, s alighanem Rembrandt szándéka szerint is, ezt a társadalmiságot, általános érvényűvé válást fejezték ki.

¹³ Lásd: Jürgen Habermas: *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása*. Ford. Endreffy Zoltán. Budapest, 1971.

azt a fajta kiscsaládot és az önmagába zárkózó magánszférát, amely korunkat jellemzi. Rembrandt korának polgári társadalma viszont már igen, még ha nem is azt a formáját, amely a mi korunkra jellemző. Amikor tehát ezt a kérdést feszegetjük, egy olyan nézőpontot érvényesítettünk, amelyet az idő hozott létre, s a mi viszonyainkat és belőlük fakadó elvárásainkat reprezentálja.

Ahogy a nyelvi ismeretek képi szituációt kiegészítő közreműködésével kibontakozik¹⁴ előttünk Rembrandt festményén a bibliai elbeszélés, immár egyértelműen úgy tűnik, a kép szereplői jól meghatározható helyet foglalnak el a kép-néző-viszonyban, s immár bizonyosan tudjuk, ki mit ad elő ebben a történetben. Nem titok, hogy e helyeket és szerepeket egy a manierizmusra jellemző, a jelenetet relativizáló, ám ennek ellenére a képet nem destruáló nézőpontból vizsgáltuk meg.

De e jelenet alapján nagy vonalakban talán még azt is megállapíthatjuk, ki mire gondolhat, mi motiválhatja cselekvéseiket, érzéseiket. A mozdulatok alapján azt nyugodtan feltételezhetjük, hogy az apa örül fia hazatérésének, megbocsát neki, hiszen szemmel láthatóan örömmel öleli át. A fiú szintén örül a megbocsátásnak, de egészen más értelemben és nézőpontból, hiszen az apa elleni lázadás emléke más, sokkal ambivalensebb érzéseket kelt benne, bár ezt nem látjuk, csak a bibliai történetből tudjuk. Eközben a jófiú értetlenül, s némi rosszállással tekint apja és öccse „nagy-jelenetére”, minthogy ez rá nézve kedvezőtlen fordulattal jár. A kép háttérében elhelyezkedő tanúk nemcsak némák, de gesztusaikban is diszkrétek véleményük kinyilvánításában. A fizikai passzivitás, az érzelmek külsődleges jeleinek az eltitkolása azonban nem jelent valószínűsítő közömbösséget. Az érzelmek eltitkolása vizuálisan nem megmutatható. Ez is indokolja, hogy a háttér sötétjében rejtekezzenek, hogy viszonylagos kívülállásukat megtartva beleolvadjanak a környezővalóság barna masszájába.

De váltunk nézőpontot, s most újra a kép egészének fényében vizsgáljuk meg az apa és a fiú jelenetét, s figyelmünket még inkább vessük a mellékalakokra! „Az észlelő és a vele együtt észlelő számára az észlelt mögött megnyílik az idegenség szakadéka, megfosztva az észlelést az egyszerű jelenbelivé-tétel karakterétől, mely a dolgokkal és másokkal való tiszta érintkezésből táplálkozik.”¹⁵ Ugyanis, amint a mellékszereplők személyére terelődik figyelmünk, az oly intim jelenvalólét hirtelen kizökken megszokott játékból. Apa és fia szituációja egy pillanatra maga is távolivá, pontosabban mondva, idegenné válik, mint amikor kilépünk a színdarab befogadá-

¹⁴ Furcsa, talán némileg ambivalens is lehet a viszonyunk ehhez a szóhoz ebben a környezetben, hiszen a kibontakozás időbeli folyamata éppenséggel a kép egységével ellentétes megértési módot jelent. Amit a kép rögzített, s elénk tárt, bár az időben ismerjük meg, de maga objektumként nem változik. A kibomlás/kibontakozás/kibontás viszont a változással, időbeliséggel áll kapcsolatban. S valóban, ez az írás, amely e kép megértését tűzte ki feladatául, az időben bontja ki a kép értelmét. Valójában nincs szüksége a nézőnek arra, hogy amint felismerte a képen látható jelenetet, azt elmesélje magának. A kép érzékelésekor a ráismerés (esetünkben a bibliai jelenet felismerése) éppen elegendőnek bizonyul, s nincs szükségünk arra, hogy a történetet auditív módon is végighallgassuk.

¹⁵ Bernhard Waldenfels: A lét szétrobbanása In: *Kép fenomen valóság*. Szerk. Bacsó Béla. Budapest, 1997. 182.).

sának élményéből, s rádöbbenünk, színházban vagyunk és csak egy előadást látunk. A mellékalakok olyan szereplők, akik saját tevékenységüket hátrahagyva jelentek meg a színen, hogy ha nem is a jelenet alakítóiként, de legalább a tanúi és hírvivői legyenek az eseménynek. Annak ellenére, hogy a főjelenetet szemlélik, s lényegében a kép középső térrészeiben foglalnak helyet, kívül rekednek az eseményeken. Ezzel egy lényeges képontológiai megállapításhoz jutottunk el, mégpedig ahhoz, hogy a képi megjelenítés nem azt jelenti, hogy minden megjelenített egyazon jelenléttel, érzéki erővel és hitelességgel rendelkezik. A térbeliséghez hasonlóan a jelenlét képi megmutakozásként azon idő óta differenciálódik, amióta létezik a képi szituáció és jelenet.

Azt állítottuk, hogy a *Tékozló fiú hazatérése* történetének általános ismertsége, azaz a bibliai eredete tette lehetővé, hogy a képként rögzített jelenetet „megfelelő módon” értelmezzük. Az alakok egymáshoz való viszonya ad képet arról, amit a Bibliából ismert történet alapján látnunk kell. Bár csak közvetve, azaz a szöveg segítségével, de arról is tudunk, amit a festmény vizuálisan nem jelenít meg; vagyis a „történet előzményeiről”, a kiindulópontokról, s nem csak a „csattanójáról” vagy végki-fejletéről, vagy inkább drámai jelenetéről. De a bibliai szöveg segít bennünket hozzá, hogy az érzelmek külső és belső megnyilvánulásáról vagy éppen elrejtéséről, a mögöttes, eltitkolt szándékokról és gondolatokról, az ismerősség mögötti idegenség fenntartásáról is tudomást szerezzünk. A képen látható jelenetet tehát ezért itatjuk át a bibliai történet szellemiségével, azzal a közösséget teremtő és megtartó kulturális eszközzel, amelynek révén az „ismeretlen világ” magunkhoz közelítése évszázadok óta folyik. Mintegy megfeleltetjük egymásnak a Bibliában olvasott szöveget és a festmény vizuális látványát, hogy közel kerüljünk mind a szövegben olvashatókhoz, mind pedig a vizuális formát nyert jelenethez, hogy tehát leírás és a kép paralelként, egymásra utalásként való kezelésével ismerősként üdvözölhessük őket, és feltételezett világuk a mi világunkká is válhasson. Az ismerősség érzése annál élénkebb lesz bennünk, minél inkább úgy érezzük, hogy abban a korrelációban, amelyet Rembrandt a bibliai történet vizuális reprezentációjaként állít elénk, minden szereplő belesimul a történetbe. Ám, mivel saját érdekünkben megértően viszonyulunk a képhez, az már nem vagy csak alig vetődik fel bennünk, hogy a mellékszereplők egész valójukkal ennek az egyszeri eseménynek vetik alá magukat, és e történeten kívül semmi más nem létezik számukra, amihez igazolhatóan kapcsolódhatnának. Nincs nyoma semmilyen velük megesett történetnek, eseménynek, jelenségnek, holott tudjuk, ilyeneknek mindenképpen lenniük kellett, amennyiben hús-vér emberekről akart a Biblia és a nyomában a kép valami lényegeset mondani.¹⁶

¹⁶ A „biblia nyomában járó kép” kifejezéssel szeretnénk jelezni, hogy a nyom metafora használata valójában a világ megfordításából fakad. A nyelvi értelem „nyoma” ugyanis esetünkben képként jelenik meg. A szöveg nyoma a nyom nyoma, amennyiben a szöveg maga is kulturális nyom, hiszen egy valóságos vagy lehetséges, de valamilyen tapasztalatra visszavezethető eset írásos lenyomataként jelenik meg. A nyelvi absztrakció újra érzékivé formálása, a nyom nyomaként történt rögzítésének köszönhetően a nyomnak mint képnek az érzéki valóságként történő bemutatásával visszafordult eredeti formájába, érzéki tapasztalatba, s megszűnt pusztán másodlagos nyomként funkcionálni.

A KÉP A MELLÉKALAK ÉS A KÖZÉPPONTOSÍTÁS VISZONYÁBAN

A kép centralizálásának kérdése esetünkben elsősorban azt jelenti, hogy az elbeszélő történet szempontjából a mellékalakok személyisége és a lehetséges történeteik nem léteznek. Történet és világ egyekké váltak a képben. A vizuális történetmesélés kizárja más történetek akár csak részbeni jelenbeállításának a lehetőségét is, mivel az szétrobbanthatná a bemutatásra szánt esemény érzéki jelenségének egységét, követhetőségét, témáját, gondolatát. A Rembrandt által képviselt képi szerkezetben egyszerre mindig csak egyetlen történet elbeszélése vagy bemutatása lehetséges.

Ahogy nem érzünk fájdalmat vagy megrendülést egy idegen ember halála miatt, úgy a különböző szimultán, de ismeretlen, és ezért távoli történetek és események is egyszerűen a nemlét kategóriájába kerülnek.¹⁷ Sem a bibliai példabeszéd, sem Rembrandt festménye nem tartalmaz utalásokat párhuzamos történetekre vagy történetek összekapcsolódására/összekapcsolhatóságára. Mivel a kép funkciója a jelenbeállítás, segítségével az elbeszéltek kiemelkednek a képzelet által kreált ideális életvilágból és elkülönülnek tőle. A mellékszereplők mellékessége ezért egyben alárendelést, lefokozást, s bizonyos értelemben még az emberként való értékelés törlését is jelenti, mivel nekik annak ellenére sincs történetük, sorsuk, elbeszélhető életük, hogy e jelenet hírvői. A hírek terjesztői névtelenek, arctalanok, ismeretlenek. Amit nem ismerünk, arról nem gondolkodunk, azt nem érezzük át s nem fordítunk rá figyelmet.

Ugyanakkor az ismeretlen vagy távoli úgy kerül közel hozzánk s válik számunkra valóvá, hogy vonatkozási rendszerbe kerülünk vele, magunkhoz engedjük, hogy ismereteket szerzünk róla. Vagyis ismerősünnké tesszük, s megpróbáljuk az ismereteket érzésekkel megformálni és értékelni. A képen a háttérben látható alakok világából azonban semmi mást nem tudunk meg, mint ami e példabeszédhez és képi megjelenítéséhez köti őket. A néző velük való találkozása tehát erre az egyetlen eseményre szűkül le. Emellett az is igaz, hogy a főjelenet, apa és fiú alakja is csak e történetben elevenedik meg, más tekintetben életük és tetteik ismeretlenek maradtak.

[...]

A Biblia – különösen az Újszövetség – igyekezett a példabeszédekben az egyes élethelyzeteket koncentrálni és kanonizálni. E szöveggyűjtemény egésze sem más, mint a világ szubsztanciájának egyetlen kissé töredezett szövegfolyamban való megragadása, abszolút mértékű koncentrációja. Az emberi életvilágot formáló, Isten által irányított események és történetek, illetve a neki tulajdonított rendeletek stb. egybe-
gyűjtése és lezárása volt a célja a görög mítoszok végtelen szövegtörténeteinek meg-

¹⁷ Ha ismeretlenek a szereplői, a tragédiát sem érezzük oly mértékben át, mintha ismerősökkel vagy éppen velünk esne meg az eset. Főleg a filmekben érzékelhető az ismerősség és idegenség megítélésének különbözősége. A szereplők halála érzelmileg megérint bennünket, míg az „idegenek”, ismeretlenek, mellékalakok halála érzelmileg nem rendít meg bennünket.

állíthatatlan tágulásával szemben. Mindent vissza lehet vezetni egy korábbi eseményre, példára, ami mintaképként működtethető, s amelynek szent volta garantálja minőségét és példaszerűségét. Miként *A tékozló fiú hazatérése* is bizonyítja, a Biblia nemcsak isteni kinyilatkoztatásként, de problémamegoldó példatárként, azaz ma divatos kifejezéssel, paradigmák gyűjteményeként is működött, amely a jól megfogalmazott kérdésekre „minden élethelyzetben képes volt választ adni”.¹⁸

A tékozló fiú hazatérése apjához, bármennyire is kifejező és életszerű Rembrandt képén, mégiscsak egy szöveg illusztrációja, vizuális reprezentációja, ahol azonban a forma, az arc, a karakter, a jelenet beállítása, s minden egyéb vizuális jelenség közvetlenül olyan mintaképeken alapuló emlékképekre és a fantázia olyan képeire vezethető vissza, amelyek egy szintén értelmezést megkövetelő, hagyományokat őrző szöveg elvárásainak is igyekszik megfelelni. A szimbólum megjelenése és a szituációt, illetve jelenséget bemutató kép általánossá válása óta minden kép egy érzéki létet teremtő elme kreációja is. Mindazonáltal nem feledkezhetünk meg arról, hogy a képi jelenbeállítás több tízezer éves története során nagyon messze került attól az eredeti őállapotától, amelyben még konkrét megmutatkozók érzéki emlékképei kerültek kivetítéssel megjelenítésre.¹⁹

Ezért Rembrandtnak nem is volt más választása, mint a korszak képalkotó lehetőségeinek megfelelően, a Biblia útmutatásait szem előtt tartva megszerkeszteni és megrendezni a képet, mégpedig emlékképek alapján, modellek segítségével. A modell funkciója, hogy a festő számára érzéki formában megjelenítse és előképként megelőlegezze a képi megmutatkozást. A modell tehát maga is kép, a festett kép előképe, éppen úgy működött, miként később, a valóság után alkotó festők vagy a fotósok számára a természet, amely képszerűsége sajátos minőségével érdemli ki a megörökítést. A képi vizualitás a modellek alkalmazásával erősítette meg magát a nyelvi irányítással szemben.

Mínthogy abban a korban, amelyben Rembrandt e festménye született a Bibliát a képek vásárlóközönsége jól ismerte, nem lehetett kétséges számukra, hogy kizárólag ezen elbeszélés alapján léteznek a képen szereplő alakok, akik éppen úgy nem tudnak kitörni a festő által rájuk osztott szerepükből, ahogyan a színész is egy adott darabban többnyire csak egy konkrét, jól meghatározott és nyomon követhető szerepet játszhat el. A modellnek el kell tűnnie a képen, hogy átadja a helyét annak a szerepnek, amelyet megjeleníteni volt hivatott. Ezért nem is tudhatjuk, kik e szereplők az itt látható *képjátékon* kívül.

Miután a mellékalakoknak nincs saját történetük, lényegében semmiféle történetük sincs, ezért nyugodtan beszélhetünk velük kapcsolatban a személytelenséget

¹⁸ A XIX. és a XX. században divatosá vált Kincses kalendáriumok indirekt módon mutatják, hogy a Biblia már nem minden tekintetben kielégítő, hiszen a gyakorlati életben nem képes betölteni azt a szerepet, amit szántak neki. De azt is jelzik, hogy a hagyomány átadásában is problémák merültek fel.

¹⁹ Az őskori barlangképek állatalakjai esetében nem beszélhetünk fantáziáról, vagy a nyelvi tudás elsőségéről, miként kreációról, konstrukcióról, de még kompozícióról sem. (Erről részletesebben *A kép archeológiája I. c.* művemben beszélek.

szimbolizáló *figurákról*²⁰. Olyan alakok – később már csak motívumok – ők, akiknek egyetlen megmutatkozása létezik, mert történetük, sorsuk ismeretének hiányában nincs tulajdonképpen értelemben vett létezésük. Ők pusztán médiumok. A modellt játszó alak akkor meggyőző, ha feloldódik szerepében, s játékaival már nem önmagát, hanem egy fiktív megmutatkozót jelenít meg. Ezért a modell után előállított képi figurák (alakok) nem reprezentálnak valóságos megmutatkozót, illetve mint ilyenek, a nyelv segítségével rájuk osztott szerepükkel (ez esetben a Bibliában fellelhetővel) lesznek azonosíthatók. A modelleknek és a mellékszereplőknek éppannyira lényegtelen a személyisége, amennyire az osztálytársadalmak legelső néprétegeinek személyisége is érdektelen volt már Rembrandt korában (bár nem Rembrandt számára) is. E társadalmi réteg tagjai szinte alig kaptak lehetőséget arra, hogy valamilyen formában képileg reprezentálhassák magukat. A saját sors nélküli létezés a tárgyi vagy az állati létezéshez közelíti az alsó néptömegeket.

A kép és a hozzá sokáig szorosan kapcsolódó művészet útja azonban nem kizárólag a Rembrandt által képviselt irányba haladt tovább. A XIX. században kialakult egy új, a technika segítségével a szimultaneitáson alapuló képkultúra és művészi korszak, amely korunkat is meghatározza. A valóság látványával közvetlenebb viszonyban álló technikai képeken még élesebben vetődött fel a fókuszáló-centralizáló és a szétszóródást előtérbe helyező megoldás problematikája. A technika segítségével végrehajtott képkivágás egyszerre jelent valamire való fókuszálást és egy olyan környezővalóságból való kiemelést, amelyre eredendően a szétszórtság a jellemző.²¹ A képek előállításának modellje tehát ebben a tekintetben semmit sem változott az első képi megmutatkozásokhoz képest. Az egyik a másiknak feltétele: csak úgy lehet a tekintetet valamire fókuszálni, ha létezik azon szétszórtság, szétterítettség, amelyből a figyelem kiemelhet valamit.²²

²⁰ A *figura* szó mai jelentésében elsőséget élvez az alakszerűség, azaz a formaiság. A *figura* egyaránt jelent tárgyat, idomot, alakot (a formaisága értelmében), bábut, sakktáblafigurát, emberi alakot ábrázoló kártyalapot, valamilyen módon megjelenített személyt, alakzatot, szóképet stb. Míg a megmutatkozás esetében a forma vagy az alak a megmutatkozóval való lényegi azonosság záloga, addig a *figura* szóban a formaiság önállóvá vált, s közelebb került a jelszerű megjelenítéshez. Hasonló átalakulást figyelhetünk meg az *ábrázolás*, *ábra* szó alkalmazásakor is, amely szintén a képi alak önállósodását jelöli a megmutatkozóval szemben. Egyik definíciója szerint általában használt jelentésében: „1) az ábrázolás a valóság tárgyainak, jelenségeinek, a közöttük lévő összefüggéseknek sémászerű v. részletes vizuális megjelenítése (rajz, kép, vázlat, jel), (jelek, jelzések, szimbólumok); 2) a művészetekben az egyik leggyakrabban használt és legtöbbet vitatott fogalom. A művészi alkotást a valóság valamilyen képeinek, tükrözésének tekintő felfogás megkülönbözteti a művek ábrázoló és kifejező jellegét. (...)”. <http://www.kislexikon.hu/abrazolas.html#ixzz36fYkce7W> (szerk: Vasy Géza, letöltés dátuma, 2014. szept. 15.)

²¹ Az egyes képi tematikákon is érzékelhetjük e két, egymással ellentétes pólust képviselő kompozíciós lehetőséget. A portré abszolút mértékben centralizált képi megoldást képes csak elviselni, míg a tájkép ennek éppen az ellentéte, mivel benne a képmezőben szétszórt motívumok, részek egyenértékűen jelennek meg.

²² Ez a centrális perspektíva működéséből is megérthető. A perspektíva megalkotta az egyenértékű pontokból álló absztrakt teret. Az üres tér azonban nem számunkra való és értelmezhetetlen is. A teret

A téri középpontosítás és szimultaneitás ellentétes pólusai közötti lavírozás azonban túlmutatott a szűkebb értelemben vett tériség problematikáján. Olyan lehetőségekhez juttatta a képalkotókat, melyek lehetővé tették a társadalmi és pszichológia szempontok bevezetését a képalkotásba. A képi tér lehetőségeinek a feltárása, és a képszerkezetben és a képértelmezésben játszott szerepének az explicitté válása olyan irányba vezette el a képalkotókat, amelyben a kép határait úgy lehetett kérdésessé tenni, hogy közben annak identitásán nem esett csorba. A keret ugyan oldalirányban lezárja a képet, de a néző irányában nyitva hagyja, s ezzel a lehetőséggel már régóta tudatosan éltek a képalkotók is. Habár úgy látszott, hogy valóban kialakult a képek önálló és zárt világa, ez illúzióknak bizonyult. A keretezés nem akadályozta meg a jelenetet alkotó alakokat abban, hogy kilépve a kép teréből, felbomlasszák annak zártságát, amit önálló világszerűsége feltételének gondoltak.²³ A kép középpontosítását nem lehet a végletekig fokozni. A kép alkotójának éreztetnie kell, mire törekszik, amihez szüksége van arra a közegre, amelyben kibomlik az általa megjeleníteni óhajtott jelenet vagy jelenség. Ehhez szüksége van olyan másodlagos motívumokra, periférikusnak tekintett elemekre is, amelyek érzéki keretét, környezővalóságát adják a kiemelt eseményeknek, jelenségeknek. Másként megfogalmazva a mellékesnek, a jelentéktelennek, az érdektelennek és a periférikusnak is jelen kell lennie a képen, hogy a lényegnek lehetősége legyen kiemelkedni s magát megmutatni. A főszereplő(k) mellett helyet kell biztosítani a mellékszereplőknek is. A környezővalóság képbe való betüremkedése, a kivágottság érzékeltetése, a mellékes, kiegészítő és az életre utaló motívumok képbe emelése feltétele volt a képi világnak. A kép középpontosítása ezért nem olyan redukció, amelyből teljesen eltűnik a periférikus környezővalóság.

[...]

A DECENTRALIZÁLT KÉPTÍPUS

A középpontosító képalkotó látásmódnak és komponálási elvnek az ellentéte az, amelyik a jelenvalólét világát szinkrón létezők, események, összefüggések és jelenségek szétszórtságaként, a képjelenséget pedig véletlenszerű, összefüggéseket nem tartalmazó egyidejűségeként jeleníti meg. A középpontosítás és ellentéte, a szinkrón

a benne helyet foglaló dolgok (testek, relációk, jelenségek stb.) teszik valóságossá. Ezért az egyenlő téri értékeket hordozó pontokból úgy alkotható meg a tulajdonképpeni tér, hogy az abban fellelhető dolgok a nézőpont segítségével értelmezésre kerülnek. A teret ezért alávettették a tekintet helyét jelölő nézőpontnak. E pont arra volt hivatva, hogy önmagát érvényesítve tegyen „rendet” ebben az önmagában értéktelen, pusztán mennyiségileg értékelhető, testekkel s egyéb dolgokkal kitöltött térben.

²³ Tekintsünk el attól, hogy 1) világa csakis az embernek lehet, s 2) hogy a kép világa kifejezés arra vonatkozik, miként vagyunk képesek egy érzéki-értelmi egészet alkotni a magunk számára 3) abból a formai egységből, amelyet a kép identikusként, de az 4) alkotó képalkotó képességének nyomaként magában hordoz.

eseményeket megjelenítő kép történetileg, a kép meghatározott fejlettségi szintjén alakult ki. Csak akkor vetődhetett fel alternatívaként e két képalkotói elgondolás közötti választás lehetősége, amikor már létezett a centrum és periféria, a főalakok, a főcselekmények és a mellékalakok, a mellékesemények, az előtér és a háttér ellentéte.

E feltételeket már az antik képalkotók teljesítették, de tulajdonképpen képi problémává mégis csak a reneszánszban vált. A szimultán vagy szinkrón képalkotói módszer antik előzménye a *horror vacui*, azaz a „félelem az üres helytől” volt, de ezt az elvet inkább a plasztikus és a síkfelületi kép átmenetének tekinthető domborművek esetében alkalmazták. A domborművek esetében ugyanis problémát jelentett, hogy a teret a hordozófelület síkja az alakok mögött lezárta, mintha csak a jelenet egy fal előtt játszódna. De a festett képeken is gyakran feltűnik, hogy a háttér vizuális létmódja, amelynek a jelenet vagy szituáció környezővalóságát kellene megjelenítenie, olyan problémaként jelenik meg, amellyel nehezen birkóztak meg az antik mesterek. Ha valamit elhelyeztek a háttérben, akkor azt meg kellett indokolni, hozzá kellett illeszteni a főalakokhoz vagy a főjelenethez. De mindig ott lappangott a kérdés, hogy mit reprezentáljon a háttér, *puszta önmagán kívül*? Hogy a háttér vagy a környező tér problémáját meg lehessen oldani, a képi gondolkodásnak át kellett fordulnia korábbi önmaga ellentétébe. Ezen azt értjük, hogy a képi jelenbeállítás, amely a megmutatkozónak az eredeti közegből való érzéki kiragadását jelentette, s amit megmutatkozásnak hívunk, nem hozhatta magával a terét és környezővalóságát is, azt a közeget, amelyből ki lett emelve, mivel ez önellentmondáshoz vezetett volna. A környezővalóság és a megmutatkozó összetartozása nem teszi lehetővé, hogy e meghatározatlan és határtalan térbeli kiterjedést is magukkal hozzák a megmutatkozók megmutatkozásukba. Ezt ugyanis mindig a képjelenség közege biztosítja. Ráadásul a megmutatkozó környezővalósága nem határolható le, mert a térnek nincs kontúrja. Ugyanis éppen azt a teret képviseli, amelyből a megmutatkozó a megmutatkozása révén ki lett emelve.

Már az antik mesterek is igyekeztek a megmutatkozások vagy szituációk köré kerített környezetet a nyelvileg kijelölt téma alapján elképzelni és fantáziájuk segítségével konkretizálni. Nem tartjuk véletlennek, hogy ekkoriban a festészetben időnként felülkerekedett a konzervatív gondolkodás, aminek lényege abban lelhető fel, hogy igyekezett kizárni a képből a teret, illetve minden olyan téri mozzanatot, amely a megmutatkozásokon kívül található.²⁴

²⁴ E próbálkozások szép példáira bukkanhatunk a Pompejiben talált, úgynevezett pompeji vörös háttér elé állított alakokban. Ezek az alakok azonos méretűek, s nem a képi tér mélységében mozognak, hanem azzal a fallal párhuzamosan, amelyen a képet elhelyezték. Az emberi alakok kizárólag egymáshoz viszonyulnak, s nem veszi őket körül egy képi tér vagy közeg, amely elválaszthatná őket attól a belső tértől, amelyben előállításra és bemutatásra kerültek. De még az érett reneszánszban, például Michelangelo festészetében is feltűnt a háttér problematikus volta. A Sixtus-kápolna falán az *Utolsó ítélet* freskójának sincs téri mélysége. Ez a freskó azon adottságából is adódott, hogy egy olyan hatalmas falképen nem volt lehetőség apró motívumok megfestésére, mivel azok a kép monumentalitását szétrombolták volna naturalizmusukkal és meghatározhatatlan mélységükkel.

A probléma azután újra megjelent a reneszánsz kezdetén Cimabue, Giotto s mások munkásságában, akik először kezdtek el újra aktívan foglalkozni a háttér, illetve a környezővalóság vagy röviden a közeg képbe illesztésének és szerepének a problémájával. A művészet történetéből tudjuk, hogy ez a folyamat nem volt egyszerű. A centrális perspektíva megint új szintre emelte a képi tér és motívumok problematikáját. De a képi térnek egy jelenet, szituáció vagy jelenség helyszínéként való értelmezése elkerülhetetlen volt.

Nem írjuk le azokat a kezdeményeket, amelyeket e kérdésben a festészet alternatívákként kidolgozott. A képi tér lehetőségeinek két végpontja a tér horizontvonalal történő végtelenbe való kiterjesztése, s vele a lét eseményeinek szinkrón bemutatása, illetve ennek ellentéte, a középpontosított vagy centralizált képi szerkezet jelentette. E két pólus között a térrel való játék megszámlálhatatlan lehetőséget kínált. Ezek közé tartozott a nézőpont megválasztása (madár-, vagy békaperspektíva), a tér horizontvonalal történő megnyitása²⁵ vagy a jelenet lezárása zárt térbe helyezésével. A nyitott képi térre jellemző, hogy a kép széle vagy kerete csak behatárolja a tér érzékelhetőségét, de nem jelöli annak tulajdonképpeni kiterjedését, illetve határát.²⁶ Korunkban e képtípus legismertebb reprezentánsa a fotó, amely mindig kivágást, kimetszést jelent a környezővalóság egy nagyobb érzéki egységéből, s gyakran jól érzékelhető, hogy a képbe foglalt megmutatkozások nem adják fel eredeti szituáltságukat, összefüggéseiket. A fotó erőszakosan vágja el a téri összefüggéseket, ami korábban a festett képek esetében azért nem jelent meg olyan élesen, mert a képet megkomponálták, azaz eleve berendezték a kép tere számára kijelölt hordozófelületet. Ez a lényegében az alkotó elmeműködéséből fakadó tevékenység a képi megmutatkozásokat eleve elvágtatta minden képen kívüli összefüggésüktől. A kép zártságát ezen a módon mesterségesen biztosították. A tájképek megjelenése azonban már korábban nyilvánvalóvá tette, hogy a képi „motívumok” egy képen kívüli létből lettek kiragadva, hiszen egy táj mint egy nagyobb téri szerkezetbe illeszkedő szegmentum nem érhet véget a kép szélénél. Persze, már korábban is megjelent a kép határa és a megmutatkozásokkal megjelenített tér határtalansága közötti ellentmondás, hiszen Giotto városi tájai, épületrészletei is jól mutatják, hogy a kép csak egy részletet mutat abból a jelenségből, dologból, térből stb., ami a maga egészében nem jelenhet meg a képen, de ennek akkor még nem tulajdonítottak a képkötők jelentőséget.

A világ tehát határtalan, szemben a képpel, amely nagyon is a számára kijelölt lehetőségek határához kötött. Az élet sürgés-forgása, a világ látványában fellelhető

²⁵ A horizontvonalról tévesen állítják, hogy lezárja a teret. Éppen ellenkezőleg, mivel a horizont vonala a Föld kontúrájával azonos, nem a tér lezárását, hanem e kontúron túlra való kiterjedtségét mutatja meg. A kontúrvonal csak a dolgokat hordozó földfelület pillanatnyi vizuális érzékelhetőségének határát jelöli ki, de nem a láthatóságát, ami kiterjed ezen a vonalon túlra is.

²⁶ Ez képtelenség is lenne, hiszen a tér végtelensége azt jelenti, hogy nem határozható meg azon pont vagy pontok sorozata, ahol a tér véget ér. A térrel kapcsolatban ezt a szabályt nem kell betartani, mivel nem lehet nem betartani. Ezért a képek terét csak mesterségesen elmetezni lehet azóta, hogy a kép identikus jelenséggént túllépett a formák kontúrvonalán.

véletlenszerűség és egyidejűség, amelyet a tekintet egyetlen meghatározott pillanatában keletkező látszatként fog össze, az antik festészetben azért volt elterjedt, mert a kép meghatározott középpont köré történő felépítésének gondolata még nem teljesezhetett ki.²⁷ A kép centralizálása elsősorban a nyelv által kijelölt témából fakadt, de ebbe a feladatba nem lett bevonva a képi eszközök (színek, formák, méretek, fény-árnyékhatások, kompozíció stb.) mindegyike. A nyelvi értelem (a mítosz, a mese, a történet stb.), amely kijelölte a képalkotók számára a megjelenítésre szánt jelenetet, elbeszélést, eseményt, ahogyan ezt a tékozló fiú hazatérésének bibliai esete is mutatja, a maga szintjén lezárta a témát. De az a látszólagos formai „kerekség” vagy befejezettség a nyelv lineáris szerkezete miatt mégis nyitott maradt. A nyelv szerkezetében fellelhető zárttság egyébként sem kielégítő a kép számára, amelynek tovább kell dolgoznia azon, hogy ugyanez az állapot vizuális téren is létrejöjjön. A kompozíció terén már az antik képalkotók is gyakran alkalmazták a középpontosítást, ahol mindent egy meghatározott alak, jelenet, szituáció vagy lét-állapot köré gyűjtöttek, de ez nem terjedt ki a fény-árnyékhatásokra, a kép észlelőjének a nézőpontjára, miként a színek használatára, a téri mélység következetes alkalmazására, a képbe érkező fényre és a kompozíció zártságát vagy nyitottságát meghatározó képességre is többnyire csak alig. A középpontosítás gyakran a környezővalóság erőteljes redukálásával vagy egyenesen a kizárásával, az „itt és most” elrejtésével vált lehetségessé. Az ilyen képeken minimalizálták vagy éppen csak jelölték a teret. Csak egyes tulajdonságaiban mutatták meg a környezővalóságot, s csak ritkán jelenítették meg azt meghatározott tulajdonságokkal rendelkező helyszínként. A környezővalóság megjelenítését talán azért is gondolták mellékesnek, mert úgy érezték, a kép téri mélységének a kiterjesztésével a jelenet veszítene jelenhez tartozásából. A mélységében végtelenre megnyitott háttér felszámolná, de legalábbis relativizálná a témát és az ittlétet, hiszen a tekintetnek lehetősége lenne elkalandoznia, egy jeleneten kívüli teret tenni meg a figyelem középpontjává. Ebben az esetben a látvány önállóságra tenne szert a kijelölt témával szemben. Abban természetesen semmi meglepő nincs, hogy a képek főjelenete a témára koncentrált. Ez már önmagában is a kompozíció centralizálását jelenti. Ez az antik képalkotások esetében csupán annyit jelentett, hogy a szereplők elsősorban az elbeszélés; a történet, a mítosz, a mese stb. szereplőivel voltak azonosak. A térbeli mélység bemutatásának az elmaradása egyébként is egyszerűbbnek tűnik, mint a jelenetnek a vele való összhangba hozása, ami a vizuális centralizálhatóság hiányában valóban könnyen szétaprózódáshoz, a tulajdonképpeni téma elvesztéséhez vezetne. A háttér maradjon meg háttérnek, azaz mellékesnek, az életszerűség jelölőjének. Ne törekedjen a kép alkotója ugyanolyan kidolgozottságra és megformálásra, mint a főjelenet vagy a főa-

²⁷ Főleg római mozaikok között fordult elő, hogy a legjelentéktelenebb dolgokat (csirkelábat, rákollót, s egyéb szemetet) a képfelületen szinte egyenletesen szétszórva jelenítették meg. A képi decentralizálásnak ez a végletes típusa a képet a dekorativitás irányába viszi el, bár a témát kétségtelenül a valóságból vették. Nem valamely téma, gondolat vagy érzéki egység, látvány, jelenség, hanem a világ szétszórtága, apró eseményekre szakadtsága, jelentéktelenségbe hullása jelenik meg e padlómozaikon, falfestményeken.

lak esetében, amelynek így a konkurens lehet a kép azon része, amelynek funkciója szerint a háttérbe kell húzódnia.

Rembrandt általunk említett festménye viszont már túl van e centralizálási törekvéseket bizonyos aspektusaiban megoldó kezdeti szakaszon, miután a reneszánsz centrális perspektíva vívmányai az ő korára már beépültek a festészetbe. A centrális perspektíva magában hordta mindkét megoldást: a főjelenetet az előtérbe helyezte, annak jelenlétét hangsúlyozva, miközben a teret a főjelenet környezővalóságaként a háttérben megnyitotta. De ez a végtelenre való megnyitás – mint említettük – a kép egy másik lehetőségét reprezentálja, ami ellentétes a centralizálással. A megoldás azonban kézenfekvő volt, hiszen a főjelenet előtérbe helyezése még hangsúlyosabbá tette az odahelyezett alakok jelenlétét, miután az nemcsak a nem látható, távoli, de a képi tér tekintetében is a jelenben (*hic et nunc*) lett bemutatva.

Ezt a lehetőséget azonban vagy kihasználja egy képalkotó, vagy nem használja ki. Az átbillenést a jelenbeállítás kérdésében a perspektivikus képszerkezet szinte magától megoldotta, minthogy mechanizálta (egyenértékű téri pontokra bontotta fel) a képi teret. Először a kép történetében egy konkrét és egységes térre vonatkozó megoldás jött létre, a korábbi tapogatózó, egyedi, azaz sohasem átfogó, illetve általános érvényű, több nézőpontot párhuzamosan alkalmazó megoldásokkal szemben. Ettől kezdve a tér problematikája új szintre emelkedett, aminek alapját a perspektíva térszerkezeti elve nyújtotta. Az új közös alap nem jelentette a képszerkezet lemerevedését. A tér szerkezetivé válásában bekövetkezett minőségi ugrása olyan lehetőségként jelent meg, amit könnyen lehet az igényeknek megfelelően formálni, hiszen a tulajdonképpeni értelemben vett tér nem az üres tér, a semmi, hanem az, amelyet testek és relációk töltenek ki. Éppen a perspektíva bizonyította be a kép „nyelvén”, hogy a teret formálni, alakítani lehet a beléhelyezett formákkal, testekkel, illetve azok képével. A képalkotók előtt már egyébként is ott állt példaként az ember téralakító tevékenysége – elsősorban az építészet formájában –, s ezt csak alkalmazni kellett a képekre is.

A tér új lehetőségei hívták életre a vele való játékot. A portrék általában nem kívántak nagy téri háttérmélységet. A zárt térben játszódó jelenetek tere eleve körülhatárolt. Az egyes belső tereket az épületek esetében ablak- és ajtónyílásai kötötték össze, illetve tették láthatóvá a kép nézője számára is az egyes térbeli határokat. E téri játék sokféle lehetősége közül egy sajátos megoldást Caravaggio és nyomában Rembrandt dolgozott ki.

A képi jelenet fókuszálása a *Tékozló fiú hazatérése* képen Rembrandtnál új értelmet nyert, hiszen a látható képi tér mélységéből kellett visszatérni egy olyan tériség irányába, amely nem elveti, megtagadja, hanem a képi szituációnak megfelelően kijátssza a téri mélység megjeleníthetőségében rejlő lehetőségeket. Pontosabban mondva, Rembrandt olyan tér kialakítására vállalkozott, amelyben a térrel együtt járó távolság és a motívumok szétaprózódása a téri mélység direkt módon való megszüntetése nélkül volt kiiktatható.²⁸ A távolság vagy a horizontvonal téri elemi

²⁸ Sokféle módja van a tér távolabbi szegmentumainak a képtől való távoltartására. Így például a zárt belső terek eleve kizárják a horizontig terjedő téri mélységnek az esetleges zavaró hatását. Egy nagy

egyszerűen a fény és az árnyék felügyelete alá kerülnek, azaz a jótékony homály elfedi a tér mélységi kiterjedését. Hogy úgy mondjam, vizuálisan „kitapinthatatlanná teszi” jelenlétét, miközben tulajdonképpeni létmódja rejtve marad. Ott van a képi mélység e tátongó sötét ürességben, de mégsem látható kiterjedésként. A fény megvonása tüntette el, ahogyan az éjszaka sötétje teszi, ha nincsenek csillagok és a Hold sem ragyog, mert felhők fedik el előlünk. Létezik a képen a téri mélység, de csak bizonyos tárgyakra vonatkozóan, kizárólag a jelenlét előterében érzékelhetően. Majd a XIX. században, William Turner és az impresszionisták képein fogjuk látni, hogy a fény és a színek miként veszik át a téri mélység helyét nemcsak a perspektívától és a horizont vonalától, de immár a fény-árnyékjátéktól is. Ebből fakad, hogy a fény használata tekintetében nincs nagyobb ellentét, mint ami Rembrandt és az impresszionisták között fellelhető.

De, hogy megértsük, egy megjegyzés erejéig vissza kell térnünk az önálló téri mélység problematikájának antik kezdeteihez. A kereszténységet megelőzően a görög-római világban a tulajdonképpeni mindennapi létet és világot különböző erők húzták, vonták, taszították eltérő irányokba. Az istenek közbeavatkozása, a babonás hitek, a mágia és a varázslás, a hatalmi centrumok egymás ellen feszülése hétköznapi dolognak számított és folyamatosan rángatták, szaggatták ezerfelé a korabeli ember képzeletét, gondolkodását, hitét, s megakadályozták, hogy a társadalom s benne az egyed egységes világképet alkothasson magának. A centralizálási törekvések, a császári hatalom szinte korlátlanul válása ellenére, a széttartó erők illusztrálására elegendő csak azt megemlíteni, hogy a római társadalom hányszor cserélte le isteneit újakra. A kép látványát egységként egy kijelölt nézőpontból összefogó pillantás ebben az időben még csupán egy partikuláris lehetőség volt, nem maga a valóság, ahogyan egyes szavak sokféle jelentése, a mitológiai események sokasága, a vallásos hitek eltérő misztériumai mind egy lehetséges központi eszme és akarat ellenében dolgoztak. A szándék az egységes képi szemlélet kialakítására kétségtelenül már megvolt. Ám hiányzott belőle az, ami egy végső lökést adhatott volna egy elfogadható középpont kijelöléséhez. Ennek képi feltételeit a zsidó gondolatkör teremtette meg azáltal, hogy minden lényegi tartalmat és formát az egyetlen Istenre ruházott át.²⁹ Az antik képeken minden megmutatkozás, minden képen feltűnő forma vagy alak önmagát, s egy hozzá tartozó, gyakran bizonytalan nézetet/nézőpontot tartalmazott. Bevett gyakorlat volt, hogy az egyes részletek önálló nézőponttal rendelkeztek, ami megnehezítette formai alapon történő egységbe rendezésüket. Művészettörténész körökben közismert, hogy ekkoriban még nem alkalmazták az *egész képre*, annak minden részletére és összetevőjére

méretű tárgyi motívum is alkalmas lehet a nemkívánatos téri mélység kiküszöbölésére. Hasonló megoldást jelent a téri mélység sötétbe burkolása is.

²⁹ Hogy ezt a centralizálási eljárást ne veszélyeztesse a szétszóródás, az Istentől megvonták a képi megjelenítés lehetőségét, amely már ebben a korban is a forma megsokszorozásának köszönhetően a középpontosító eljárással szemben működött. Ezzel szemben létrehozták a jeruzsálemi templomot, az egyetlen szentélyt. A görög vagy római istenábrázolásokon a megjelenített istenalak annyiféle volt, ahány képi megjelenítése.

egyformán vonatkozó nézőpontot, amelyet az újkorban, a XV. században, a reneszánszban kidolgozott centrális perspektívával valósított meg.

A reneszánsz korban kidolgozott, geometriai szerkesztéssel előrajzolt perspektíva képes volt mindent egyetlen középpontba centralizálni, s mivel a korabeli gondolkodás jelentős mértékben belejátszott a képek szerkezetébe, a centralizálás valóban lehetségessé vált.³⁰ Az a folyamat, hogy a kép egészét egy kijelölt középpont köré építi fel a képalkotó, egészen Rembrandtig tartott. De már őt megelőzően és a kortársai között is működött olyan festő, aki evvel a törekvéssel szemben olyan képalkotó eljárást reprezentált, amely éppen a kép decentralizálását, az egyes megmutatkozásoknak és a vizuális-érzéki eseményeknek a képfelületen, a kép mélységi terében való szétszórását tartotta célravezetőbbnek. Ilyen festők voltak például Pieter Bruegel vagy Peter Paul Rubens. A centralizáló vagy decentralizáló képszerkesztés elmentés megoldásai közötti lavírozás csúcspontját azonban kétségtelenül Velázquez *Las Meninas*-ával érte el, aki tudatosítva a képi tér problematikájában rejlő sokféle lehetőséget, valamint a centrum, a periféria és a nézőpont közötti összefüggéseket, metaforikus értelemben a képi alakok tekintetére bízta e feladatot. A *Las Meninas*-on a centralizálás és a decentralizálás nemcsak egyensúlyba került, de a képi megjelenítés és a hatalom összefüggésében festménye központi témaként jelenítette meg. Miközben a szereplők mindegyike egy-egy lehetséges centrumot képvisel, az igazi hatalmi centrum (a királyi pár) bár a képen kívül található, egy másik kép, a tükör közvetítésével mégis a festményen belül helyezkedhet el. Valójában azonban e kép esetében inkább centrumokról kellene beszelnünk, hiszen minden egyes alak tekintete meghatározott szempont alapján értelmezve, egy-egy konkrét személyhez és társadalmi ranghoz tartozó nézőpontot reprezentál.³¹

Velázquez példája ellenére csak a XIX. században megjelent technikai kép tette világhosszá, hogy a *valóság* nem olyan, ahogyan azt a festett képek addig megjelení-

³⁰ Némileg más értelemben a kép centralizálása már a kora középkorban végbement az ikonok megjelenésével. Az ikon a rávetülő hitnek köszönhetően vált olyan érzéki középponttá, amelyet nem lehet részletezni. Ellentétként lehetne említeni a Bayeux-i kárpitot, amely minden tekintetben vele ellentétes megoldást mutat. Ez a szövött kép a képregényekhez hasonló elbeszéléssel számol be Hódító Vilmos bretagne-i hadjáratáról, Hitvalló Edwarddal való szövetségéről, a La Manche csatornán való átkelésükről és a hastingi csatáról. A kép az asszír domborművekhez sok tekintetben hasonlóan, a képek sorba állításával „leírja”, illetve „elbeszéli” a történeteket, azaz egy frízszerű lineárisan nézendő szerkezetben szétszórja az alakokat és az eseményeket, s egyetlen fonalra fűzi fel az egyes történeteket, azaz tematikájában sem egyetlen történetet épít fel.

³¹ Ezek valóságosan is az érzékelés centrumai, hiszen a kép középpontjában lévő infánsnő tekintetével a nézőt keresi, aki viszont rá figyel, miközben hátulról az udvarmester az egész jelenetet a visszajáról látja, szemből viszont a királyi pár tekint a jelenetre, akiknek a helyét mégis a néző foglalja el. Végül az egész szituációt a festő látja át és fogja össze, amint képet készít a figyelő tekintetek e kavalkádjáról. Minden szereplő a maga nézőpontját képviseli, s igyekszik központi nézőponttá válni, s a néző feladata az, hogy e nézőpontokat kikutassa és képzeletével kövesse. Az egyes nézőpontok amellett, hogy eltérő társadalmi szerepeket vállaltak fel, egyben decentralizálják a képet, hiszen individuumokat reprezentálnak.

tették. Igaz, korábban a *valóság* (és az *igazság*) fogalmának is más jelentése volt. A világot az Isten által megalkotott rend uralta, s a kép ennek a rendnek a visszfénye volt. A létező „valóság képe”, illetve a „valóságnak megfelelő kép” fogalma csak a XIX. század közepén vált egyes képalkotói programok részévé. Ez arra utal, hogy a korábbi „valóságképek” már nem voltak megfelelőek, illetve, hogy a *valóságnak* egy új értelmezésére került sor, aminek a képi tükrözését várták el az alkotóktól. Magának a *valóságnak* a fogalma lényeges átalakuláson ment keresztül, s e szó felbukkanása a képekkel kapcsolatban és a rá való hivatkozás akaratlanul is a lehetséges *valóságok* (valóságképzetek, valóságtudatok) eltéréseire, különbözőségére utal, ami szinte észrevétlenül feloldja e szó feltételezett jelentését.³²

Mivel minden korszak a maga valóságképét fogadja el mérvadónak, mi sem tehetünk mást, minthogy eltérő korok eltérő valóságfogalmát és valóságképét vetjük össze egymással, amiből természetesen csakis saját korunk tudományra alapozott valóságképzete jöhet ki győztesen. A „reális”, „valóságos”, „igaz”, „tudományos”, „igazolt” „leírhatóság” stb. fogalmai azon nyelvi eszközök, amelyeket az újabb hit használt fel a korábbiakkal szemben.³³

Az már az eddigiekből is sejthető, hogy véleményünk szerint a reneszánsz óta a homályba vesző perspektívának Rembrandt az egyik legnagyobb mestere. Mégpedig annak ellenére, vagy talán éppen azért, mert képes volt a perspektívát és a horizontvonalat a képi tér legtávolabbi pontjaként, azaz abszolút távolságaként a fény megvonásával a sötétségbe, a nem érzékelhetőbe száműzni. E megoldás érzéki logikája úgy szól, hogy „a távoli egyben sötét is, minthogy – a képi jelenbeállítás eredeti céljának ellentmondva – ki lett zárva a jelenvaló létből”. A kép lényegi adottsága, hogy a jelenvalólét fényébe vonva képes érzékelhetővé tenni a megmutatkozást. A perspektíva azt a távoli teret állítja a horizont vonalára, amin túlról a jelenbeállított megmutatkozás elénk került. Ugyanakkor, mint a fenti festők példája mutatja, a Rembrandtra oly jellemző jelenetfókuszálás nem vált kizárólagos megoldássá a képalkotók körében és a kép történetében. Mi több, ebben a vonatkozásban a képi kompozíció, illetve a képszerkesztés általános irányvonala is pár évszázad múltán éppen az ellenkezőjébe fordult át.³⁴ Az alakoknak és motívumoknak a képfelületen történő szét-

³² Ez a valóságkép, amely a hétköznapi tapasztalat mellett a vallásos hittel szemben egyre inkább az érzékiileg igazolt dolgokat és a tudományt fogadta el mérvadóként, kirekesztő volt, hiszen a képzeletnek, a csodának, a látomásnak, a pusztá hitnek nem hagyott helyet. A realizmus fogalmát éppen ezekkel a korábbi korszak gondolkodására jellemző vallásos világfelfogással és nézettel szemben dolgozták ki a képalkotók. A hit fogalma is ekkor nyerte el mai tartalmát. A hit ki lett zárva a hétköznapi valóságból. Az emberi lélek és gondolkodás azon karakterét és tulajdonságát kezdték jelölni vele, ami kiemeli a hétköznapi anyagi létezés nyomasztó prózájából egy másik, szellemi létbe. A XIX. század közepén a kép szerkezete, tematikája, tere, s lényegében a funkciója is az első technikai eszköz, a fotó hatására hatalmas változáson ment keresztül, ami a képet centralizáló és decentralizáló erők viszonyát alapvetően megváltoztatta.

³³ Hasonló folyamat zajlott le az antik időkben, amikor a kereszténység felváltotta a sokistenhitet, hiszen az egyetlen istenbe vetett hit alapvetően új valóságképet feltételezett.

³⁴ Természetesen a fotó esetében is lehetséges a középpontosítás. A XIX. században a fotók jelentős

szórása, a tér majdhogynem egyenletes kitöltése, telítése alakokkal, formákkal, illetve a hordozófelület eltüntetésének a gyakorlata nemcsak megmaradt, de a különböző képalkotó eszközök kombinációjából fakadó lehetőségeknek köszönhetően nagyszámú megoldásra nyílt mód.

A KÉP TÉRI FELOSZTÁSA

A fókuszáló vagy centralizáló és a felületen a „motívumokat”, jeleneteket szétszóró képalkotói eljárások megértéséhez egy pár mondat erejéig fel kell elevenítenünk azt a módot, ahogyan a képalkotók tekintete a megalkotandó képet a kijelölt felületen előkészíti. Nem a konkrét történeti folyamatról beszélünk tehát, hanem arról, ahogyan a megértés egy felülethez, mint a leendő kép helyéhez viszonyul. Ezen a ponton időszerű ugyanis bevonnunk a képek vizsgálatába azt a megismerési módot, amely a nyelvi értelemezéshez hasonlóan kívülről, a tapasztalati életből vizuális absztrakcióként érkezik a képbe. Egy olyan, a kép alkotását megelőző, a képet mintegy előzetesen elrendező eljárásról van szó, amelynek használatát nem lehet egy meghatározott felfedezéshez kötni. Ezt a képet előkészítő, a látásban működő szemléletet azon idő óta alkalmazzák a képek elrendezéséhez, megszerkesztéséhez az alkotók, amióta összetett, azaz több megmutatkozást egyetlen kompozícióba sűrítő képről (képi szituációról, jelenségről) beszélhetünk. Minthogy itt olyan, a vizuális látásban működő szemléletről van szó, amelynek tapasztalatára elsősorban a gyakorlati életben lehet szert tenni, nem is kell feltétlenül explicitté válnia a képek előállításakor. Arról a primitív, a látás és a mozgás összekapcsolódásából fakadó térszerkezeti megértésről beszélünk, amely megelőzte és megalapozta a *geometriát* mint gyakorlati térszerkezetet is. Az arányok érzékeltetése és visszaadása mellett az egyes megmutatkozások és tömegek elrendezésében, a képek kisebb egységekre osztására használták a képalkotók ezt a primitív „térgeometriát”. De a csillagászati megfigyelések is egy megszerkesztett téri rend kialakításának irányába hatottak. Aligha vitathatóan, a világ rendje tükröződik a képek szerkezetivé válásában, geometriai elrendezésében is. A csillagok „járásának” megfigyelése és az ott felfedezett rend készítette az embert arra, hogy ennek megfelelő viszonyokat fedezzen fel, vagy hozzon létre a földi létformákban is. Mindez egybevágott azzal, hogy a neolitikumban a földterületet, amely egyre nagyobb mértékben biztosította az egyes emberi közösségek számára a megélhetést, a természet adta földrajzi adottságok (hegyek, síkságok, folyók, tengerek stb.) mellett egy az emberek életformájának megfelelő módon is fel kell osztani.

Miről beszélünk, amikor a világ rendjét keressük e korai kultúrák képi alkotásaiban?

A reneszánsz perspektíva csak kiteljesítette és lezárta azt a képi térre vonatkozó folyamatot, amely már több évezreddel korábban megindult a képi tér rendszerszerű kiteljesítése érdekében. Amint a szimbólum megjelenését követően a különálló megmutatkozásokat felváltotta a többalakos szituáció, illetve jelenet, jelenség, a kép számára kijelölt hordozófelülettel éppen úgy el kellett kezdeni gazdálkodni, ahogyan a mezőgazdaságban a rendelkezésre álló termőfölddel. Több alaknak egyetlen képi

egységben való elhelyezése úgy vált lehetségessé, hogy a téralakítás képen kívüli hagyományait követve, egy elvont geometriai rendszerben helyezték el az egyes megmutatkozásokat és azok viszonyait. A képeket ettől kezdve egyfajta kettősség jellemezte. „Látható” oldalukat a kompozíciót alkotó megmutatkozások (alakok, formák) alkották. Velük szemben – az önálló létmódra szert tevő képjelenség elvont létadottságaként a mind jobban érzékelhetővé váló „szerkezetiséget” – a tömegek, irányok, viszonylatok, összefüggések, hangsúlyok jelentették. Ezekből formálódott ki fokozatosan a kép identikus jelensége.³⁵ Amit itt absztrakciónak hívunk, a valóság azon általános létformáját jelenítette meg a korabeli ember számára, amely bár látható, de nem a dolgok identikus létét jelentő formákhoz kapcsolódik, hanem sokkal inkább azok egymáshoz való viszonyában fedezhető fel.

A legegyszerűbb „alkalmazott (pre-)geometria”, azaz a téri irányok, arányok és osztások viszont már univerzális absztrakt modellként működtek, s működnek napjainkban is, miként ezt például a térképek, és a térképként is használatos műholdfelvételek igazolják. Azonban a gyakorlati tapasztalatnak – egészen a centrális perspektíva alkalmazásáig – mégis nagyobb szerep jutott a számításoknál, vagy az elvont szerkezeti rajzok alkalmazásánál.³⁶ A képi tér legegyszerűbb osztásai a hétköznapi tapasztalat téri viszonyait jelenítik meg az építészetben és a képek esetében (a hordozófelület felosztásában) is.

Csak hogy a centralizált vagy középpontosított képtípus, amely egészen a mozgókép megjelenéséig uralkodó volt a képkészítések körében, mint látni fogjuk, egyáltalán nem magától értetődő. A statikus és gyakran metafizikus szimbólumokat hordozó képtípus kialakulása egy összetett társadalmi folyamat képi reprezentációja

részét többnyire zárt helységben, műteremben készítették, amely lehetőséget adott arra, hogy a kép alkotója kizárja a képből a nemkívánatos vagy felesleges motívumokat. Létezett az alakok olyan elhelyezése is, amely lehetővé tette, hogy semmi ne kerüljön a képbe, ami nem tartozott a témához vagy, amit a megrendelő nem tartott kívánatosnak. A technikai képben sem veszett el az a mozgékonyosság, amely a manuális képkészítés jellemzője.

³⁵ A monumentális építészet kialakulása, valamint a föld felosztása és megmunkálásának általánossá válása arra kényszerítette az emberi közösségeket, hogy olyan mindenhol érvényes elvont formai rendszereket dolgozzanak ki, amelyekkel modellezni lehetett az épületeket és felosztani kívánt megművelésre váró földet. A képfelület a föld felületéhez hasonlóan, egy területtel (felülettel) való gazdálkodást jelent, de sokkal bonyolultabbat, mint az előbbi. A kép alkotója kettős látásmóddal rendelkezik. Egyfelől láttatnia kell a kompozícióban megjelenő alakokat, a megmutatkozásokat és azok egymáshoz való fizikai és társadalmi viszonyát, a környezővalóságot, amelyben el akarja helyezni alakjait stb. Másfelől mindezt egy elvont rendszerben kell érzékeltetnie, amelyben színek és tónusok, kiterjedések, irányok, arányok, tömegek, pozitív és negatív foltok vesznek részt, ami a formáknak és alakoknak az absztrakt értelmezését jelenti. Ez a kettősség a kezdetektől fogva jellemezte az összetett, szituatív képeket, de felismerésükre és szétválasztásukra csak fokozatosan került sor.

³⁶ A gyakorlati tapasztalat a képkészítők számára két irányból volt beszerezhető. Az egyiket a hétköznapi lét tapasztalatai nyújtják, a másikat a képi hagyomány. A feladat minden korban az, hogy e két tudást a korszak képekkel szemben támasztott elvárásainak megfelelően illessze össze a képkészítő.

volt. Az első magas kultúrák képi kompozícióit legalább annyira jellemezte az elsősorban oldalirányú nyitottság, lezáratlanság, egyfajta meghatározatlan folyamatszerűség, amelynek éppen ebből a nyitottságból adódóan nem lehetett középpontja. Erre a képtípusra alighanem az írás lineáris szerkezete volt hatással, s egy olyan vizuális gondolkodás fedezhető fel mögötte, amely összetett cselekvések és szituációk egymást követő kauzális sorozatát vagy egy folyamatos ismétlést feltételezett. A megmutatásra kijelölt téma alapján még nem várták el a képtől, hogy az mindenképpen zárt egységbe szervezze a megmutatkozásokat és azok rendjét, szituáltságát.³⁷

Ákár a zárt, akár a nyitott képi kompozíció megszerkesztése, a létrehozandó képi jelenet előzetes elrendezése érdekében a képalkotók a kép felületét – potenciális térként³⁸ – előszeretettel osztották fel részekre. A szerkezet a kép vizuális oldalának absztrakt rendjeként, a képmező felbontásaként, már az első magas kultúrák képi alkotásainál feltűnt. De még nem rendelkezett mindennel, ami a képet identikus egységként megkülönböztethette volna a benne elrendezett megmutatkozásoktól. Természetesen nincs szükség mindig a térnek vagy a képhordozó felületnek a „felparcellázására”. Az első mozgás, haladás képzetét keltő képtípus egyszerű függőleges osztásával egy lineáris szerkezetbe integrálva ritmizálta a képet. (Egy kétalakos kép esetében egy egyszerű jobb és baloldali elrendezés is elégségesnek bizonyulhat, aminek egyszerűbb szerkezetet nem is lehet elképzelni.)

A nyitott képszerkezettel szemben a zárt képtípus egyre összetettebb térszerkezetet kíván meg. A képmezőt még a kép határainak a pontos kijelölése, azaz a képjelenség kialakulása előtt jobb- és baloldalra, valamint középre, azaz oldalirányú függőleges osztással bontották részekre. Habár a statikus, centrális és e dinamikus, középpont nélküli képi szerkezet párhuzamosan indult fejlődésnek, egy időben úgy tűnt, hogy a kijelölt középponttal rendelkező képi szerkezetben nagyobb vizuális lehetőségek rejlenek, mint az íráshoz hasonló lineáris mozgást vagy haladást mímelő/követő képtípusban. E képek alkalmazására ott került sor, ahol nem volt mód az álló képszemlélésre, ahol a képet észlelő személyek kép előtti mozgása, haladása arra kényszerítette az alkotót, hogy a kép is alkalmazkodjon a mozgásban lévő érzékeléshez, s mindig újabb részek bemutatásával tartsa életben a néző érdeklődését önmaga iránt. E képek, ritmikus képosztásuk mellett, az íráshoz hasonló egyszerű közlő funkcióval látták el a képi jeleneteket.³⁹ Előfordult, hogy írásos szöveggel kombinálták a képeket, ami annak a jele, hogy a kép és az írás bizonyos funkciója még

³⁷ Ilyenek például az egyiptomi falképek, amelyeken például bizonyos munkafázisokat, munkafolyamatokat jelenítenek meg: vetés, aratás, betakarítás, feldolgozás stb. De az asszír domborművek jelentős részére is jellemző ez a folyamatszerűség, például ahogyan vonuló katonákat örökítettek meg.

³⁸ A tér szó használata a hordozófelület síkjába préselt megmutatkozások esetében is jogos, mivel a sík is rendelkezik legalább két téri dimenzióval. De viszonyt vagy szituációt sem képzelhetünk el a tér képi jelenlétének hiányában, hiszen a két megmutatkozás közötti viszony is tartalmazza a tér egy sajátos tulajdonságát, a távolságot.

³⁹ A képi szerkezet centrális megoldását főleg a magukban álló plasztikus képek reprezentálták. Az egyalakos plasztikák (idolok) tovább nem fókuszálható képek, amelyek azonban gyakran a főnézet mel-

megfelelt egymásnak. E különmemű vizuális jelenségek (kép és írásjel) egyetlen közös kompozícióba való beillesztése arra hívja fel figyelmünket, hogy ebben az időben a nyelvi és az érzéki megismerést sem különböztették meg egymástól élesen. A későbbiekben különvált írás és kép azonban sohasem volt képes a másik nélkül, teljesen önmaga reprezentálni témáját. Ahogyan egy szöveg rászorul az olvasó belső kép(zet)-eire, képelemékeire, úgy szorult rá minden korban a kép is a nyelvi értelemre. Mivel a nyitott képtípus a szerkezetéből fakadóan gyakran kényszerült önisméltésekre vagy éppen maga is mozgásban lévő alakokat érzékeltetett, a jövőt egyértelműen a centralizált, statikus, gyakran metafizikus tartalmakat hordozó képtípus képviselte. Elsősorban ezt a képtípust tekintjük hagyományos értelemben *állóképek*nek.

Az előbbi képszerkezeti folyamatokkal párhuzamosan formálódott ki a képi térnek a vízszintes irányú rétegzése, amely az alsó, azaz a földközeli részre, a középrészre és a fenti, elsősorban a levegőégre osztotta a teret. De még ezt az egyébként a környezővilágra jellemző, jól ismert téri felosztást sem volt könnyű a képekben reprodukálni, hiszen a földfelület, amin állunk, a kép hordozófelületéhez való viszonyában 90 fokkal elfordul. Mivel az emberi alakok a tapasztalatoknak megfelelően állnak, azaz merőlegesen helyezkednek el a földfelszínhez képest, ez utóbbit csak egy vízszintes vonallal, illetve a rajta álló alakokkal lehetett érzékeltetni. Egy ilyen képfelfogásban és kompozícióban viszont a levegőégnek sem volt jelentősége. Előbb azonban szimbolikusan kellett létrehozni a tér e hármasságát, hogy azután másként, érzékileg is megjeleníthetővé váljon.

Minden olyan képalkotás esetében a mai napig alkalmazzák ezt a hármasság szerkezeti osztást, amelyik valamilyen szinten jelezni kívánja a föld felületét és a levegőéget. A térnek ez a fajta feldarabolása a mítoszokból már ismert volt, s mint ilyen, talán még a bejárható térfelület oszthatóságának képzeténél is régebbi ismeretnek tette lehetővé a képbe kerülést. A holtak elföldelése, az anyagtalan lélek magasba emelkedése, s a közöttük lévő térrésznek az élők általi kihasználása minden kultúrában a világ legáltalánosabb szerkezetét reprezentálta. Hogy e magától értetődött-sége ellenére mégis hosszú út vezetett képi alkalmazásához, mi sem bizonyítja jobban, mint azon barlangfestmények, amelyek esetében a fent és a lent, a jobb és a bal stb. a néző normál álló állapotának és a képi megmutatkozásnak a viszonyából még teljességgel hiányzik. Igaz, ebben ludas lehetett a barlangok képekkel dekorálható fala is, amelyek adottságát a korbéli ember kénytelen volt elfogadni úgy, ahogyan az adta magát. A barlangképek alkotója (és nézője) maga is kénytelen volt alkalmazkodni a hordozófelülethez. Így a hordozófelület a képi megmutatkozást és nézőjét egyaránt olyan téri szituációra szorította rá, ami nem nevezhető természetesnek. Csak az első magas kultúrák építészete tett rendet ebben a kaotikus helyzetben, amikor a függőleges fal vagy oszlop a képek helyévé vált. De ez a képalkotó eljárás sem múlt el nyomtalanul, hiszen a padló- és mennyezetképek egyaránt

lett több mellék-nézőponttal rendelkeznek, ami mégiscsak a felület egyfajta oszthatóságára utal. A síkfelületen elhelyezkedő képek azonban – éppen világszerűségük kialakulása miatt – hamar beleütköztek a képi tér elrendezésének problémájába.

a hordozófelületnek alávetett szituációba kényszerítik a képi megmutatkozásokat és azok érzékelőjét.

Az előző kettőnél, amelyek a hordozófelület síkját jelölték ki, jóval később alakult ki a harmadik irányba, a kép „mélységébe”, egy csak vizuálisan létrehozható térbe vezető osztás, amelyet a perspektíva felfedezése tett lehetővé, s ami a kép terét előtérre, középtérre és háttérre bontotta. Amíg az előbbi osztások egybeesnek a képet hordozó felület adottságával, a perspektivikus téri mélység olyan hordozófelületet feltételez, amelyet a képi jelenet teljes mértékben megtagad. A kép mélysége *ad absurdum* megnyílik egy a tapintás számára nem létező mélység irányába. Ez azonban nem hozott újdonságot a néző és a képi megmutatkozás viszonyába, mivel ez utóbbi a tapintás számára korábban is elérhetetlen volt. Aki egy képi megmutatkozást szemlél, csak a festéket és a hordozófelületet érinthette meg, a képi alakokat nem. Amint megjelent a téri mélység, a képjelenség ettől kezdve érzéki egészként végleg elvált a hordozófelülettől. A képi jelenlétet lehetővé tevő felület *hic et nunc* adottságát, elsősorban a látást a tér mélysége előtt lezáró működését ettől kezdve inkább eltüntetni igyekeztek, semmint megfeleltetni neki a képi jelenbeállítását. A perspektíva nagy újdonsága egy virtuális, azaz látványosan a vizuális megismerésre redukált téri iránynak, a mélységnek – a képeken belüli, egyes részelemeiben már korábban is érzékelhetővé tett, a geometriában felismert és tudatosított, de a reneszánszban egységesített és nem mellékesen – a kép minden szegmensére történő kiterjesztése volt. Amíg korábban e hordozófelület érzékelhetősége a képi jelenbeállítás záloga volt, most a téri mélység érzékelhetőségének akadályává vált. Azonban a vízszintes és a vertikális téri irányokkal szemben, amely kiterjedések megfelelnek a néző terében kitapintható irányoknak, a mélységi kiterjedésével a képet hordozó felület nemcsak nem rendelkezik, de egyenesen ellentmond neki. A hordozófelület sohasem tüntethető el teljesen, s ebből származik azon téves képzet, hogy a képi tér mélysége és az e mélységben megjelenő megmutatkozás pusztán illúzió. A dolog azonban úgy áll, hogy a téri mélység még vizuálisan sem válhat teljes értékűvé. Erre csak a vetítőfelületet eltüntető térhatású kép alkalmas.

Ha e három hármastérre vonatkozó osztásmódot egy közös rendszerbe foglaljuk, akkor egy $3 \times 3 \times 3$, azaz egy 27 részből (kubusból) álló teret kapunk, ami természetesen csak egy meglehetősen durva felosztás. Arra sohasem került sor, hogy a képi teret a kép létrejötte előtt valóban ilyen módon feldarabolják.⁴⁰ A képkalkotók szeme és elméje azonban az összetettebb képi kompozíciók esetében észrevétlenül és akaratlanul, de mindig számol ezzel a térosztási lehetőséggel. Az ettől való eltérés, a kompozíció szerkezete ugyanis egy másik felosztási módot tár fel, amely az előbbit igyekszik felülértelmezni.⁴¹ A centrális perspektívát alkalmazó képi tér, amelynek leg-

⁴⁰ E felosztás mellett léteznek más osztásmódok is, amelyek közül a legismertebb az aranymetszés szabálya, amely szerint a kisebbik rész úgy aránylik a nagyobbhoz, ahogyan a nagyobb az egészhez. A 3D-s képek esetében ez a felosztás megváltozik, mivel a kép terét sztereoszkopikusan, valóban mélységként érzékeljük.

⁴¹ A kép centruma és perifériája kompozíciós megfontolások alapján általában egybeesik a téma és a

távolabbi pontjait a horizontvonal (a földfelület érzékelhető kontúrja) és az enyészpont, valamint a képen kívüli nézőpont jelöli ki, a téri mélységet nem a tér valóságos mélysége vagy a látás távolságérzete szerint,⁴² hanem a képi kompozíció szempontjából osztja fel. Mivel a horizontvonal a földfelület kontúrja, ezért éppen úgy az öntakarásba való átmenetét jelzi, ahogyan a kontúr vonala is teszi a formákkal. Ez a virtuális téri mélység nem osztható olyan egyszerűen egyenlő részekre, mint az oldalirányú és a vízszintes osztásmód. A horizontvonal ugyanis nem lezárja a teret, hanem – az adott nézőpontból – a mindent a felületén hordozó földfelületnek a láthatóból a nem láthatóba történő átfordulását jelzi. Azt a téri szegmentumot fedi el, ahonnan az első képi megmutatkozások ki lettek ragadva. Ezért az oldalirányú és a magasságot jelölő képi osztás érvényességét korlátozza, hiszen az előtér kivágása nem egyezik meg a horizontvonal közelében lévő téri mélység kivágásával, mivel a látókúpnak köszönhetően az utóbbi rendkívüli mértékben kitágul. A középrész, s különösen a háttér oldalirányú osztása egészen más léptékű „képzeletbeli” téri egységre vonatkozik, mint az előtér. Az előtér oldalirányú kiterjedését a kép kerete elvágja. A kép mélysége azonban nem a horizontvonalon éri el legtávolabbi pontját, hanem egy mérhetetlen messzeségben, amely azon túl helyezkedik el. Ugyanakkor a három mélységi tér belecsúszik a két másik, a vízszintes és a függőleges osztási rendbe, bár elsősorban a megmutatkozások méretbeli eltérése és más képalkotó eszközök alkalmazása miatt meg is különböztethetők egymástól. Az előtér minden pontja mérhetetlen mennyiségű a kép mélységében lévő potenciális téri pontot takar el a néző szeme elől. Ugyanis a téri pontok, amelyek valójában a szemünkig érnek, egyenesek végtelen sorozatából tevődnek össze.

Láthattuk, hogy a képi kompozícióknak ez a statikus feldarabolása párhuzamosan formálódott ki az első magas kultúrákban egy sokkal dinamikusabb kompozícióval, amely az írásos szövegekhez hasonlóan, egyfajta vízszintes haladási irányt képviselt, amit a kép nézőjének követnie kellett, vagy amely maga követte a kép nézőjét. De amint kijelölték a kép oldalirányú határvonalát, az azonnal lezárta a képi érzékelés előtt azt a lehetőséget, hogy azt mozgás közben lehessen befogadni.⁴³ A

megjelenítés középpontjával is. Az elmozdulás a geometriai középpontból mindig olyan nézetet nyújt, amit jól ellensúlyoz a kép valamely más megoldással. Jól látható az általunk értelmezett Rembrandt festményen is, ahol a kompozíció középpontja, az apa keze nem esik egybe a képfelület középpontjával, hanem attól jócskán balra helyezkedik el, hogy a két középpont elválása vagy éppen szembekeverülése milyen feszültséget kelt a képben. Az ilyen feszültségeket kereste a manierista festészet is, amikor a főjelenetet a kép háttérébe vagy szélére száműzte.

⁴² Habár elvileg az ember az égboltra tekintve a végtelenbe lát, valójában a fénynek köszönhetően csak addig terjed látóképessége, ameddig azt a fény engedi. A fény forrása mindig meghatározott távolságban van tőlünk, aminek köszönhetően az időben is távolra láthatunk. A sötétség, azaz a „semmi képe” valóban a végtelent jeleníti meg, minthogy az végtelen. Minthogy minden ami létezik véges, a végesség érzékelését teszi lehetővé.

⁴³ Ha a kép és a mozgás viszonyát nézzük meg történetileg, akkor kiderül, hogy nem a mozgókép XIX. századi felfedezése volt az első képalkotási eljárás, amely a képérzékelésbe bekalkulálta a mozgást.

kép széleinek a lezárásával és egyetlen vizuális középpont köré szervezésével a kép és az érzékelése, azaz a képjelenség és a néző viszonya statikussá vált. A mozgásnak még az a lehetőségét sem bontakoztatta ki, ami a nyelvi kommunikációt jellemzi, amikor is a kommunikáló felek fizikai mozdulatlanságuk ellenére egy szellemi vonalon mégiscsak képesek „előrehaladni”. Az általunk standardként elismert hagyományos állóképek statikus szerkezetének merevségét ugyan gyakran igyekeztek a mozgás érzékeltetésével, pózokkal, mimikával, szituációba állítással, színek és formák által kiváltott lendületességgel érzetével feloldani, ám az ez irányú próbálkozásokat a képi megmutatkozások felületen történő rögzítése mindig megtörte. Ideiglenes kibúvót jelentettek a pátoszformulák vagy a megmutatkozás örök érvényűségének, időn kívüliségének bizonygatása, valamint a szimbólumok alkalmazása. Csak a XIX. században felfedezett mozgóképpel vált valóban lehetségessé a mozgásban lévő dolgok természetes létállapotukban való érzékeltetése, amit viszont nem a képek statikus jellegének megváltoztatásával, hanem a képek mennyiségi megsokszorozásával, sorrendbe állításával és minimális differenciák segítségével értek el. A nyelviség és azon belül az írás tehát nemcsak közvetlenül, a képi tartalom és értelem tekintetében, de az elvont szerkezetiség szintjén is befolyással volt a kép történeti fejlődésére.

Mindezeket meg kellett említenünk, hogy értelmezhetővé váljon Rembrandt azon vállalása, amelyben a centralizált jelenbeállítás képi ügyét a végletekig vitte, anélkül, hogy teljesen le kellett volna mondania azokról az újításokról, amelyeket a reneszánsz perspektíva találmánya hozott a képalkotásokba. Rembrandt nem megtagadta a centrális perspektívát, nem tért vissza a képi tér megjelenítésének egy korábbi állapotához, hanem csak visszafogottan alkalmazta azt, amibe Bruegel oly élvezettel merült bele.

Rembrandt egyébként is fokozatosan a nyugalom és a kiszámított, jól koordinált, de kevés mozgáselemet és apró részletet tartalmazó kompozíciók mesterévé vált. Ez alighanem összefüggött centralizálási, illetve a néző szempontjából figyelemösszpontosítási igényével.⁴⁴ De ahogyan az antik képalkotókra sem csak a pátoszformula alkalmazása volt jellemző, hanem a „természetes”, illetve az érzékelt valóságot is szívesen jelenítették meg képeiken, úgy Rembrandt a „nyugalom” festőjeként a kifí-

Az asszír domborművek, amelyeken katonák vonulnak végtelen hosszú sorban, arra épültek, hogy a művek nézője elhalad a domborművek előtt, amely maga is egyfajta haladáselményt nyújt. Ennek következtében itt a kép nem zárt, egyetlen nézőponttal rendelkező jelenség, hanem mint egy számsor egyenértékű tagjai, egymás után megjelenő megmutatkozásokból felépülő szerkezetet alkot. Ez az egyszerű szerkezet jelenik meg Pompeiben is, mégpedig azon háttérrel nélkülöző, szituatív egységet nem alkotó, kiterített kompozíciós jelenetbe rendezett, ám konkrét összefüggések bemutatására nem törekvő alakok körül, amelyek mögött a városról elnevezett vöröset oly előszeretettel használták a téri háttér és mélység helyett, pusztán dekoratív céllal.

⁴⁴ A reneszánsz perspektíva segítségével *fókuszált nézőpont* nem tévesztendő össze a képi *jelenet fókuszálásával*, centralizálásával. Habár mindkettő a képi szerkezetből fakad, de a fókuszált nézőpont a néző helyét jelöli ki a képpel szemben, míg a kép fókuszált szerkezete a kép érzéki egységére vonatkozik, arra, hogy miként működik kompozíciója és absztrakt, formák és alakok „mögötti” szerkezete.

nomult és még ma is „természetesként” ható mozgásformákat, a jól kiszámított pillanatot részesítette előnyben. A pátoszformuláknak, e többnyire visszafogott, gesztus értékű mozgásállapotoknak már egyre kevesebb közülük volt az antik pátoszformulákhoz, amelyet a görög és a római képközpontok is elsősorban a hagyományos mitológiai témáknak tartottak fenn, de a hétköznapi élet jeleneteiben már náluk is kisebb volt a szerepük.

Az antik pátoszformula (helyesen pátoszforma) alkalmazásával tehát nem vádolható Rembrandt általunk elemzett festménye, mégis patetikusnak, pontosabban mondva érzelemduśnak vagy drámainak érezzük. Ám amint túltesszük magunkat azon, hogy érzelmeket keresünk abban a viszonyban, amelyben pedig elsősorban magunk váltunk érzelmessé, érdekes felfedezéseket tehetünk.

A kép erőteljes fókuszálása az apa és fiú viszonyára, illetve az apa kezeire, az egyszerűsítés középpontosításából adódóan megkönnyíti a kép memorizálását. Ez a valamit kiemelő, mást viszont elhanyagoló (elfelejtő, homályban hagyó, háttérbe szorító) megértési mód és képesség az emberi pszichére általában jellemző. Rembrandtnak még a sokalakos képei is egy általa kijelölt középpont felé vezetik a néző tekintetét, s ez a képszerkesztési mód nemcsak a festő képére, de a néző emlékeztére is hatással van. Rembrandt felismerte, hogy szerencsés, ha a kép kompozíciója koncentrált, mert ez a szerkezet az emberi elme megismerésének és megértésének a módszerét követi. A részletgazdagság ugyan gyönyörködteti a szemet, de a részletekben való elveszés megnehezíti az elme számára a képjelenség vizuális megőrzését, a kép látványában való eligazodást. A túlságosan sok részlet, különösen, ha azok szétterülnek a képfelületen, pontatlanabb, hiányosabb emlékképet eredményez. Az olyan képeken, ahol a részletek gazdagságának nagy szerepe van, az elme fent említett kihagyásos memorizálása nagyobb teret hagy a felejtésnek, a képek elmebeli emlékképein könnyebben keletkeznek lyukak. Ezt azonban a többszöri érzékelés könnyen kiiktatja.

A pszichológia és a látásvizsgálatok igazolták Rembrandt ezen megoldását, amikor bebizonyították, hogy a figyelem koncentrációjával a néző a mellékesnek vélt vagy a figyelem tárgyához nem hozzáilleszthető részleteket valóban mintegy kizárja a látásaktusból, illetve emlékezetéből, s még a legjobb képek azon alakjait is könnyen elfelejthetjük, amelyeknek nincs kiemelt, vagy legalábbis lényeges szerepe a kép egésze szempontjából. A képet felidéző emlékezés alkalmával csak egy megközelítőleg teljes képet tudunk magunk elé idézni, amelyek részletszegények, s csak bizonyos részek, összefüggések, színek, viszonyok idéződnek fel élesen, illetve dominálnak emlékezetünk képében.

Michelangelo Sixtus-kápolnájában festett *Utolsó ítéletéből* is elsősorban Krisztus középpontba helyezett alakjára, s legfőljebb még egy-két tipikus elkárhozott figurára emlékezünk,⁴⁵ de a kép összes alakját vagy azok egymáshoz kapcsol-

⁴⁵ Aligha véletlen, hogy egy-egy ilyen nagyobb képből mely részleteket szokás kiemelni és önálló reprodukciókon is bemutatni. Nemcsak az adott részlet kvalitása, de alighanem az emlékezetben való megőrizhetősége is közrejátszik kiválasztásukban.

lódását aligha leszünk képesek memóriánkban megőrizni és felidézni.⁴⁶ Ezt úgy ellenőrizhetjük, hogy megpróbáljuk vázlatosan lerajzolni emlékezetünk képeit, s akkor csalódással kell tudomásul vennünk, hogy erre nem azért nem vagyunk képesek, mert nem tudunk rajzolni, hanem azért, mert emlékezetünk képei hiányosak, homályosak, hozzávetőlegesek. Michelangelo freskóján a középpont ki lett hangsúlyozva, s az alakok pedig vízszintes csíkokban lettek elrendezve. Minden alak a kép előterében jelenik meg, s miközben az egész képfelületet beborítják, megfélekedünk arról, hogy e térnek nincs mélységi dimenziója. Rembrandt általunk értelmezett festményéhez hasonlóan a téri mélység lehetőségét Michelangelo sem használta ki. Miként Bruegel sokalakos festményein, itt is könnyedén lehetne úgy az egyes alakokat másokkal kicserélni vagy eltüntetni, hogy az senkinek ne tűnjön fel. Ez arra mutat, hogy ezek a képek nem egy narráció részei, azaz nem egy elbeszélés egyes szituációit, stációit jelenítik meg, mint az ikonok és egyes szentképek, hanem valami egészen mást.

A látásvizsgálatok már régen igazolták, hogy annak ellenére, hogy sohasem érzékelünk látómezőnkben lyukakat, üres foltokat, látásunk valójában nagyon is lyukacsos szerkezetű. Ám mivel elménk valamiként kiegészíti e helyeket, nincs hiányérzetünk. Nem úgy kerül sor e kiegészítésre, hogy valamilyen motívummal helyettesíti a nem felidézhető részleteket, hanem úgy, hogy a többi lényegesnek vélt motívum kitölti az űrt. Azt, hogy ez pontosan miként történik, nem tudjuk önmegfigyeléssel reprodukálni, mivel éppen arról van szó, hogy az emlékképen eltűnik a lyuk, s arra csak utólag, egy szembesítés alkalmával derülhet fény.⁴⁷ A koncentrált vagy fókuszált látás ugyanis egyben szelektív látást is jelent. Már a tekintet irányultsága is látáskoncentráltást jelent, hiszen nem nézünk folyton körbe, nem pásztázzuk szemünkkel folyamatosan terünket. A látás szelekciója nem hiba, nem tévedés vagy hiányosság, hanem az elme válasza a környezet ingereire. Rembrandt azt bizonyította, hogy a képjelenség maga is megoldhatja a lyukak szerepét a képlátásban. Különösen, ha a kompozícióban a szereplők jelenléte a kép érzéki létmódjában differenciált, vagy ha például a fény hiánya teszi lehetetlenné a megmutatkozások érzékelését. A differenciálás eszköze ebben az esetben a művészettörténészek által a stílus fogalmába besöpört komplett képalkotó eljárás volt, mivel a festő úgy „űzte” a háttérbe a mellékszereplőket, hogy azokat eleve kevésbé részletesen dolgozta ki, s egyben kivonta őket a kép előterének abból a fényköréből, amelybe a főszereplőket beleállította. Jól látható, hogy ebből a szempontból nézve Rembrandt pontosabban követte a

⁴⁶ Az Enigma 68-as számában, az *Összeszővődések és szétszalazódások* című tanulmányomban (42–103.). Giorgione: *A vihar* című festményén bizonyítottam be, hogy e hiány nem mindig tűnik fel. Az eredeti képből kiemeltem egyes motívumokat, amelyek helyét a környező motívumokkal pótoltam ki. (Az eredeti kép reprodukciója és a meghamisított, egy motívumától megfosztott pseudo-reprodukció képe 80 és a 81-ik oldal közötti színes táblákon található.) Aki korábban látta a teljes reprodukciót, nem biztos, hogy felfigyel a kiretusált falmotívumra, illetve e motívum hiányára.

⁴⁷ Az emlékezetünk nem egysíkú, azaz sokkal kevesebbet vagyunk képesek vizuálisan felidézni, mint amennyire egy újabb találkozás alkalmával a szembesítés során ráismerünk.

látási folyamatot,⁴⁸ illetve a képalkotás lehetőségeiből mást emelt ki, mint az impresszionisták. A tekintet egyetlen pontra koncentrációja a látás kimerevítését eredményezi, ami egyfajta érzéki szelekcióval jár együtt.⁴⁹ De nem teljes szelekcióval. Ugyanis amint egzisztenciális okból kifolyólag szükségessé válik bizonyos korábban nem érzékelt látványelemeknek a felidézése, azokat (részben) képesek vagyunk felidézni, belső képünkben „láthatóvá”⁵⁰ tenni. Gyakran viszont nem vagyunk erre képesek, s csak bizonyos jellegzetességeket, stíluskaraktert vagy valami mást jegyzünk meg, például nyelvileg generált ismeretekkel reprezentáljuk a képet, amely belső képként meglehetősen homályos és életlen. Ennek ellenére, ha újra eléünk kerül az adott jelenség látványa, az addig felidézhetetlen részleteket is könnyedén felismerjük. Az arcok memorizálása ehhez sokban hasonlít: egy arcra ráismerünk, ha újra látjuk, miközben gyakran nem vagyunk képesek képként magunk elé idézni. Az ilyen esetben a benyomáson alapuló vizuális memória részletek nélküli képet rögzít, azaz olyan képet ad az adott dologról, amely nem válik kontúrozott és karakteres formává, mert nem hagyott elég erős nyomot az elmében.⁵¹

A KÉPMEZŐ BETERÍTÉSE ÉS A LÉPTÉK

E centralizáló szemlélet mellett létezik egy másik is, amely tudja, hogy amit egy adott pillanatban látunk, az csak környezetvalóságunk eseményeinek, történéseinek egy sem időben, sem térben nem pontosan lokalizálható töredéke. E lokalizálhatatlanság miatt a valóság rekonstrukciója mindig elsősorban konstrukció. A képek

⁴⁸ Ezt bizonyítja, hogy egy alig kivehető alak is jelen van *A tékozló fiú hazatérésén*. Az apa alakja fölött, alig kivehetően egy a háttérben meghúzódó alak észlelhető. Nem kizárt, hogy eredetileg ez az alak jobban látható volt, ám mára szinte kivehetetlen, úgy beleolvad a háttér sötétjébe.

⁴⁹ A nyelvi alkotások terén is létezik ez a fajta szelektív szemlélet. A terjedelmesebb irodalmi alkotásokat a középkor óta nem kell kívülről megtanulniuk a tanulóknak, mivel azokat más módon, például tartalmuk elbeszélésével, azaz rövidítve kell elmondani. Ám, hogy a szelekció, tömörítés, fókuszálás, kiemelés stb. nem volt mindig sajátja a nyelvi alkotásoknak sem, jól látható abból, hogy sokáig a tanulás a dolgok érzéki felidézésének a teljességére törekedett. A klasszikusokat sokáig kívülről kellett fűjniük a diákoknak, s a versekkel még manapság is ez a helyzet. Ez az eljárás azonban erőszakot vesz az emberi elmen, s amikor a megtanulandó anyag olyan mértéket öltött, hogy lehetetlenné vált a szóról szóra történő tanulás, a memorizálás elvont formái mellett a kommunikáció új eszközei, előbb a könyvtár, majd korunkban már az internet vette át az emberi memória szerepét.

⁵⁰ A belső látás kérdése viták tárgyát képezi, hiszen szó szerinti értelemben belső képeinket nem láthatjuk. A belső kép, azaz az emlékkép, hallucináció, utókép, mintakép és az álmokképek olyan korábbi érzéklek felidézései, amelyek adott esetben már belsőleg keletkeznek, s ezért nem külső, hanem belső dolgokra, elmeállapotokra utalnak.

⁵¹ Gilbert Ryle alighanem rossz nyomon jár, amikor a felidézés nyomkarakterét elvetve, azt kizárólag az intelligencia megnyilvánulásának tartja. (Gilbert Ryle: *A szellem fogalma*. Ford. Altrichter Ferenc. 2. kiad. Budapest, 1999.) A memorizálás képességével az állatok is rendelkeznek. Az állatok az emberhez hasonlóan nemcsak fajokat, de konkrét személyeket is képesek megismerni.

egysége is mesterségesen, kompozíció segítségével előállított, s aligha szükséges bizonygatnunk, hogy a látásaktus nem egy statikus létállapot vagy a pillanat műve, hanem folyamat, s a kép, amelyet környezővalóságunkról kapunk, szintén folytonosan változik, mivel egyik téri szegmentumról a másikra ugráló pillantások sorozatából alakul ki. Az állóképek memorizálását időbeli feladatként oldjuk meg. Eközben azt feltételezzük, hogy amit mi az időben látásaktusként megismerünk, változatlan maradt e megismerés során. Az emlékezet egységes képe egy állóképről, a fotó pillanatképével szemben egy időben lezajló folyamat eredményeként születik meg. Soha nem elegendő egy odavetett pillantás egy kép megismeréséhez és memorizálásához. Az idő ezáltal kikezdi a formát, mint ami a megjelenített lényegi tulajdonságainak hordozója és érzéki önazonosságának záloga, ami pedig minden képi jelenbeállítás alapja. A dolgok nem egy koncentrált téri szegmentumban helyezkednek el, hanem körülvesznek bennünket, folyamatosan küzdve egymással figyelmünkért. A képalkotást, ezt az eredendő mégiscsak vizuális koncentrátumot az alkotó vagy maga formálja meg minden részletében olyannak, amilyennek láttatni szeretné, vagy – legalább részben – a nézőre bízva, hogy milyen érzéki egészet épít ki magának a kép látványából, azaz mit állít a maga számára figyelme középpontjába, mit emel ki, s mit helyez a perifériára, akár attól függetlenül is, hogy a képi kompozíció mit diktál. Az előbbi esetben objektivált formát ölt a képi koncentráltság. A kép alkotója minden tekintetben és részletében maga hajtja végre azt a művet, ami meghatározza a képi közepet, lényegét, s annak vizuális megközelítését. A lényeges mozzanatokat és motívumokat valamilyen vizuális eszközzel kiemeli, a lényegteleneket a háttérbe helyezi.

A másik esetben az alkotó hagyja, hogy a kép befogadója éljen a „szabad választás” és szemlélődés lehetőségével, amelynek ezért nem kizárólag a kép adottságából vagy tulajdonságából fakad a centruma. Hol ezt, hol azt figyeli meg a képen, szinte a képi kompozíciótól függetlenül, s a képjelenség egésze e folyamat végén áll össze. Amiközben a figyelem folyamatos áthelyeződésének, újabb és újabb részletek megfigyelésének eredményeként változik a néző képről alkotott elmeképe is. Velázquez *Las Meninas* című festményén egyenesen játszik a potenciális középpontokkal, s azzal, milyen szerepet kap ebben a játékban a tekintet.⁵² Ahogyan a környezővalóságunkat, úgy a képjelenséget is előbb-utóbb feltárja szemünk. De nem mindegy, miként értelmezi a képet látványként, érzéki egységként. Habár könnyen keletkezik a tévhit, hogy az előbbi képtípus alkotójának képeit másként jegyezzük meg, mint a hordozófelületen szétszórt motívumokkal dolgozó festők alkotásait, a valóság az, hogy a memorizálás tekintetében nincs lényegi különbség: a kevesebb részlet memorizálása nemcsak a képet, hanem az annak emlékét megőrző személy vizuális képességét is

⁵² A *Las Meninas* jelenetének egyetlen szereplője nem figyel a többiekhez hasonló módon. A kis infánsnő társalkodónője ugyanis nem a jelenetet figyeli, hanem az infánsnő felé fordul. Ez a másik felé fordulás azonban elűti a képen látható társaság viselkedésétől, akik mind vagy kinéznek a képből, vagy a jelenet egészét figyelik. Viselkedésének furcsasága abból fakad, hogy kimarad a szemek és tekintetek hatalmi játékból.

reprezentálja. Az olyan dús motívumhalmozásban örömet lelő festők, mint Peter Paul Rubens, a képi világot olyan sűrítmenyként képzeltek el, amelyben a motívumok harcolnak a néző figyelméért, s ahol a látvány ennek nyomán felolvad egy mozgalmas és izgalmas, vibráló valóságban, amely minden szinten és minden mozzanatában önmaga díszítménye; színek, formák és fények kaleidoszkópja.

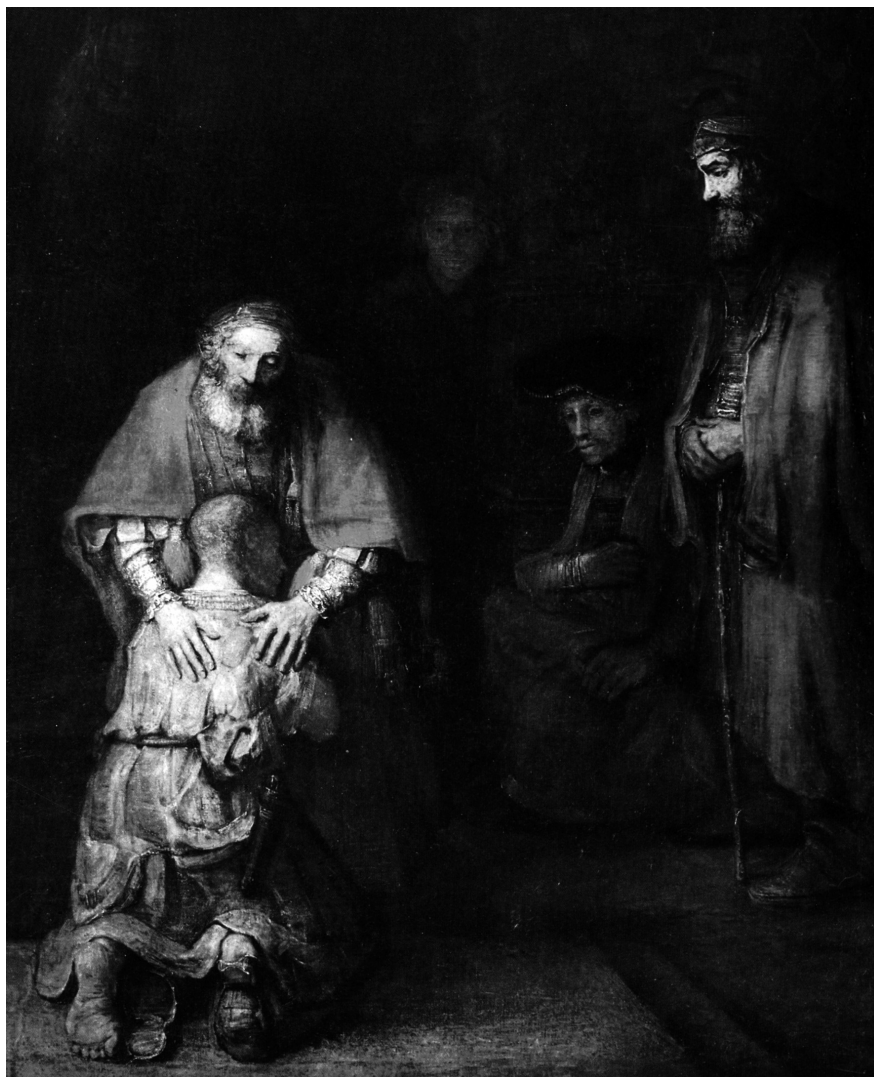
A lét téri és időbeli szétszórtságának gondolata, vagyis azon elképzelés, hogy minden és mindenki a saját időbeliségével saját terét tölti ki és ennek megfelelően kell megjelennie, a Rembrandtnál egy évszázaddal korábban élt, ugyancsak jelentős északi mesternél, Bruegelnél általánosan elfogadott volt. A létezés téridőben való szétterülése és szimultaneitása alighanem Pieter Bruegel *Ikarosz bukása* című képen figyelhető meg a legjobban. Ez a vizuális és egyben képi gondolkodásmód éppen az ellentéte Rembrandt *Tékozló fiújának*. A tekintet, amely egy teret „bejár”, s a kép, amely e teret egy pillanat időbeliségébe zárja be, valójában eltérő emberi létek eltérő időbeliségeit ragadja meg. Különösen, ha nincs jelen vagy csak általánosságban megjelölt a kép koncepciójában a nyelvi értelemre visszavezethető téma, illetve tartalom, amely azután elbeszélésként könnyen maga alá gyűri e vizuális vetületként létrejövő szimultaneitást. A motívumok gyöngyszemekként való felfűzése egy ekphratisz előadásban egyértelművé teszi a kép szerkezete és a leíró elbeszélés, azaz vizuális objektum és értelmező szubjektum általános viszonyát. Ahány leírás, annyi szövegváltozat képzelhető el, s ez arra utal, hogy a látásnak és a nyelvi megismerésnek a viszonya egyáltalán nem merev, hanem nagyon is rugalmas, és sok szabadságot biztosít az értelmező elmének, amely önmagát adhatja bele a kép leírásába. Ráadásul a képi jelenet a maga időn kívüliségével lehetőséget ad olyan érzékelésre és megismerésre, amelyre az életben máskülönben nincs módunk.

[...]

Bruegel *Ikarosz bukásán* a főalak alig látható, s csak egy mellékszereplője annak a tájnak, amelyben e bukás mitológiai eseménye megtörténik. Mégsem tekintjük e képet tájképnek. Ikarosz a kép jobb alsó sarkában tűnik fel, amint éppen eltűnik a tengerben, azaz egy olyan pillanatnak lehetünk tanúi, ami még látni enged valamit a történetből, ám a következő „világpillanat” már semmiről sem tud, mert az előzőre jellemző jelenet teljes egészében a tenger mélyére süllyedt. Ha magunk elé idézzük Rembrandt *A tékozló fiú hazatérése* nagyjelenetét, azonnal feltűnik a különbség a két drámai esemény festői koncepciója között. A Rembrandt-képen egy finálénak, fortissimónak, kiteljesedésnek és beteljesülésének vagyunk a tanúi, amint a jelenet magába sűríti az előzményeket is, miközben az érzelmi rezgések maximumát adja. Ezzel szemben Bruegel képen a főalak eltűnése jóformán még csak fel sem kavarta a tenger vizét. Ikarosz teste oly észrevétlenül süllyed a tenger mélyébe, hogy drámának vagy végkifejletnek nyomát sem látjuk, mert az élet nagy körforgása elnyomja az egyed tragédiáját. A felkelő Nap sugarai beragyogják az eget, s bár ez a bukás oka, ahhoz képest, amit a Nap áldásként az embernek jelent, ez a haláleset semmiség. Minden megy tovább a maga útján, hiszen a halál az élet része, nem több az emberrel megtörténő események egyikénél.

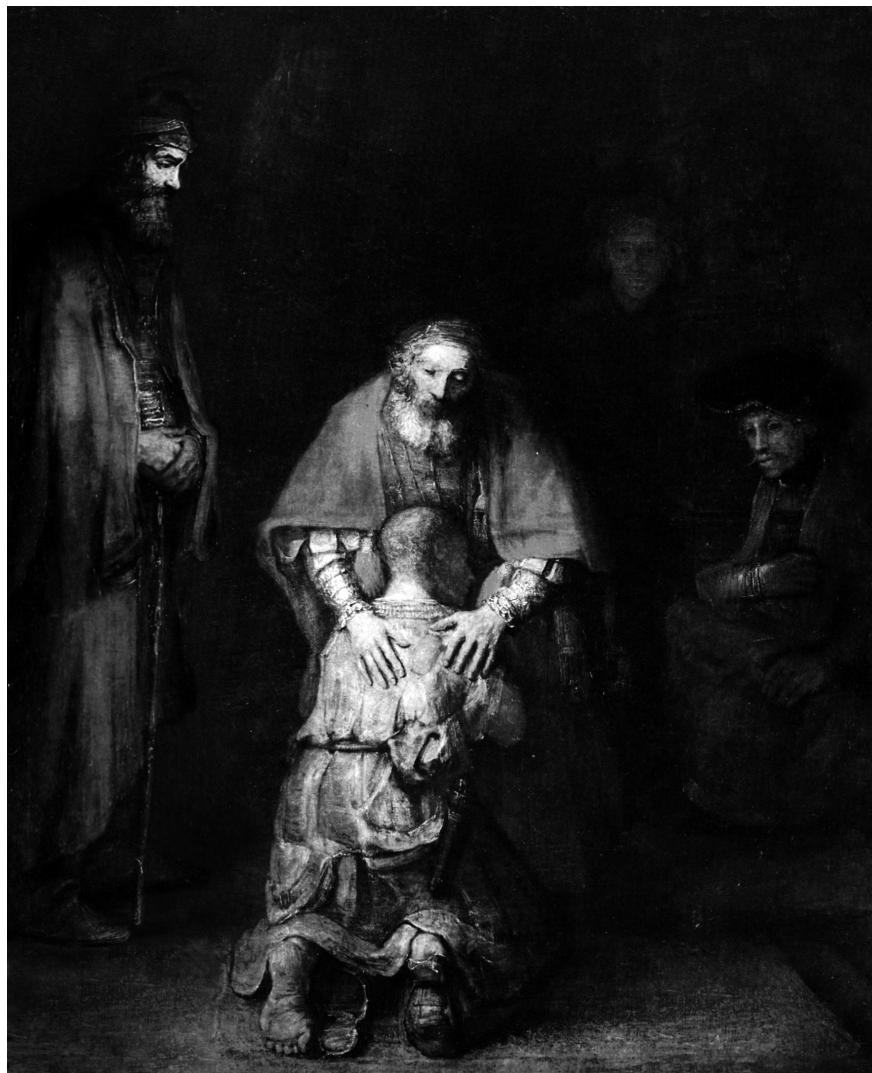
A jelen valósága úgy rejti magába múltját, hogy azt nem lehetséges egyszerűen kihámozni belőle. Csak az látható, ami a nappalok és éjszakák váltakozásához hasonlóan ismétlődik, ami megújul, s folyamatos jelenlétével kijelöli a világ időben való létezésének rendjét. Ezért Ikarosznál sokkal nagyobb szerepet juttatott Bruegel a szántóvető parasztnak és a hajózásnak, a nap felkeltének, a víz sziklákon való megtörésének, a juhait őrző pásztor alakjának, mint az ő korában még megvalósíthatatlannak gondolt repülésnek, amely a festő véleménye szerint csak egy valóságtól elrugaszkodott, bár kétségtelenül zseniális mesterember hóbortos ötlete volt. Az antik történet tanúságát egészen másként látta Bruegel, mint a görögök, vagy mint mi, akik már az ember által megvalósított repülés korában élünk. Ő úgy érezte, hogy semmi az ember repülése ahhoz a hétköznapi csodához képest, hogy tavasszal megújul az élet, amikor kibújnak a földből az elvetett magok, amelyeket a gondos parasztok ősszel vagy kora tavasszal szántottak a földbe, vagy hogy a hajók rakományaikkal távoli világok kincseit hozzák el s viszik oda cserébe a föld termését. S mindezen csodák egyszerre, egymás mellett, folyamatosan léteznek. E festmény legfontosabb mondandója a hétköznapi csodák bemutatása, a mindennapi létezés közhelyszerűségének rögzítése és jelenbe állítása. A festmény felületét „bejárja” a szem, hol ezt ragadva ki, hol abba kapaszkodva bele, mindig máshová, másik jelenetre, más téri szegmentumra és távolságra helyezve át a figyelmét, ahogyan ezt az életben is tesszük. A figyelem pillanatnyi áthelyezése a másik motívumra egyben a kép középpontjával való játékká válik. Mindig tudnunk kell, hogy csak egy apró részletet látunk a világból, abból a sok párhuzamosan végbemenő eseményből, amely mind megérdemli figyelmünket. Habár előret tekintünk és haladunk, a világ mellettünk és mögöttünk is létezik, folyamatosan megtörténik, s ez azzal jár, hogy amilyen mértékben közeledünk valamihez, ugyanolyan mértékben távolodunk más dolgoktól. Amit világnak hívunk, nem más, mint mindezen dolgok és események jelenléte egyszerre, egy időben és folyamatukban, összefüggéseikben. Bruegel szerint a kép feladata a látható világ eme eseményeinek a szimultán megjelenítése. Nem a festő dolga a néző figyelmének koncentrációja, egy-egy formára, alakra, eseményre, jelenségre, történetre terelése, mert neki a világ szétszórt dolgait, eseményeit, jelenségeit kell a kép segítségével egy keretbe befoglalva a néző szeme elé tárnia. A képen azután már a néző a maga kedvére szemezgethet a látványból, s helyezi át a figyelmét egyik eseményről vagy jelenségről a másikra. A kép a koncentráció eszköze, amelyen belül azonban nincs szükség további középpontosításra, bizonyos dolgok kiemelésére, mások háttérbe szorítására. Bruegel festői programjában a kép a koncentráció eszközeként arra hívja fel a figyelmet, milyen sokféle a világ s milyen sokféleképpen lehet bemutatni. A középpontot azonban nem tartalmazhatja a kép, mert azt a nézőnek kell fellelnie és önmagára vonatkoztatnia. A kép látásának a feltétele a néző képen kívülsége. Ha belépünk egy zárt helyiségbe, akkor is kívül vagyunk rajta, ha tudjuk, e tér körbevesz bennünket, mivel szemünknek szüksége van a távolságra és az érzékelt dolgokon kívüli pozícióra ahhoz, hogy funkcióját ellássa.

Ez a kép tehát más módját választotta a figyelem időbeli széthúzásának, mint a mozgókép, mivel itt a nézőnek kell megtennie azon lépéseket, amelyek lehetővé



Rembrandt: A tékozló fiú hazatérése, 1662. k., olaj, vászon, 262 x 206 cm, Bredius 598. Szentpétervár, Ermitázs

teszik a kép elmében való rögzítését és megőrzését. Bruegel képei vég nélküliek, s akár az egyes önálló festményei is tekinthetők egymás folytatásának. Az állóképen az időbeliség nem irányítja a tekintetet oly kérlelhetetlenül, mint a mozgókép esetében. E képtípuson minden azonnal az érzékelés elé van tárva. A szem szabadon járja be a képfelületet, kedve szerint kereshet összefüggéseket, téri és időbeli relációkat, jeleneteket, részleteket, de olyan egységként is érzékelheti a képet, amelyet csak a térbeli kontinuitás tart fent. A tekintet, amely bejárja a képet, felfedezi, hogy



Zrinyifalvi Gábor: Applikáció Rembrandt A tékozló fiú hazatérése alapján, 2014.

azon a világ egy átfogóbb szelete egyszerre van jelen, a maga sokszínűségében, eltérő történeteivel, eseményeivel, szereplőivel. Bruegelnek sincs illúziója abban a tekintetben, hogy a nézők emlékképei hiányosak, lyukakkal tarkítottak. Festményei azonban szellemi értelemben mégsem anarchikusak, hiszen annak ellenére, hogy a téma által megjelölt lehetőségeket valósítják meg, még ha a létezés párhuzamossága szét is szaggatja a kauzális, a térbeli, szituatív vagy logikai összefüggéseket, a téma szétárad a képen, ezer formát ölt, s minden formája igényt tart a megmutatkozásra, a jelenlétre. Ez a szétáradás ugyanakkor eltávolodást is jelent az alakoktól és történetektől.

Az egyenrangúság nem engedi meg sem az intimitást, sem a felfokozott egyéni érzéseket. Egy általános életörömről beszélhetünk, amely kitölti képeinek egészét, s fellelhető képei minden részletében, zegzugában. Rembrandt az egyénekre fókuszált, s ennek megfelelően választotta ki a bibliai eseményt, a tékozló fiút is képe témájának. Bruegelt viszont a közösségi tevékenységek, például Bábel tornyának építése ragadta meg e példatárként funkcionáló szöveggyűjteményben. Az ő alakjairól semmit sem tudunk meg azon kívül, amit éppen cselekednek a képen. Nincs bemutatható, például illusztrálható egyéniségük, történetük, sorsuk. Csak a közösség tagjaként élhetnek, mint a hangyák.

[...]

A FORMÁLIS REND LEROMBOLÁSA

Rembrandt középpontosítása során igyekezett a geometria és az absztrakt szerkezeti rend merevségét feloldani. Inkább eltüntetni igyekezett a kép láthatatlan osztásait, semmint kihasználni a kompozícióban az általa adott lehetőségeket. Úgy komponálta meg festményét, mintha csak egyetlen – vagy némileg paradox módon másfél – kubusnak lenne jogosultsága a kép terének kialakítására, s minden, aminek a széleken kellene megjelennie, kényszerűségből behúzódna a tulajdonképpeni közepet alkotó jelenetrészbe, vagy éppen fordítva, mintha e téri részlet maga alá gyűrve a hordozófelület lehetséges „természetes”, geometriai értelemben adott osztásait maga jelölne ki a helyét. A nagyobbik fiú nem egyszerűen a jobb szélre került, de szinte felkenődött a kép keretére, mintegy jelezve a családban betöltött pozíciójában bekövetkezett változást. Hiába, hogy apa és fia találkozásának jelenete a kép bal oldalán található s a középrészt a mellékalakok foglalják el, mert a festő oly erőteljesen irányítja rájuk a figyelmünket a megvilágítással s a képi alakok tekintetének irányával, hogy vizuális emlékezetünkben a kép közepére kerül. Az sem tekinthető véletlennek, hogy Rembrandt festményein és grafikáin jóformán alig vannak jól kivehető, a geometriai rendet reprezentáló falsíkok, építészeti elemek. Mi több, festményein a tér ezen elemek segítségével történő függőleges vagy vízszintes osztása is alig fedezhető fel. Egy kis szójátékkal: nem épített az építészetre. Ha mégis megjelennek néha az építészeti elemek, akkor azok inkább az antiépítészetet reprezentálják rücskösségükkel, girbegurba, csorba, szabálytalan éleikkel, hajlataikkal.

A képi szituáció mindig csak egy nézetből szemlélhető a lehetséges nézőpontok közül.⁵³ A kép által reprezentált nézet azonban konkretizálja a szituációt. Egy képi

⁵³ Újabban, a számítógépek programjaiban adott lehetőségeket kihasználva gyakran rajzolják át a festmények reprodukcióit háromdimenziósra, s játszanak a nézőpont megváltoztatásából fakadó téri lehetőséggel. E képek leprellőként bánnak a festmény figuráival, s úgy lépnek ki a centrális perspektívából, hogy közben egy kamera mozgását utánozzák. A háromdimenziós változatokban a kép kompozíciója és szerkezete a változtatható nézőpontok segítségével átláthatóbbá válik. Gyakran olyan képi variációkhoz jutunk, amely olyan érzetet kelt a nézőben, hogy magának is sikerült bejutnia a kép terébe.

situáció olyan, mint egy színházi előadás, amelynek azonban még számtalan eltérő nézete lehetséges, amely nézetek ugyanazon vizuális jelenséget eltérő kompozícióban, vizuális szerkezetben állítják az egyes nézőpontokból figyelő nézők elé. A színházi nézőtér sokarcúsága azt jelenti, hogy minden ülőhely ugyanazt a jelenetet érzékeli, de eltérő módon, s ez nem befolyásolja a színdarab értelmezését. Ebben eltér a festménytől és minden felületen rögzített képtől, amelyeknek egyik legfontosabb feladata a néző nézőpontjának a kijelölése. A színházi produkciók esetében mindegyik nézőpontból fakadó vizuális látvány szerkezete, illetve képi kompozíciója ugyanazon jelenetet vagy szituációt jeleníti meg eltérő látványegységként, miközben e vizuális látványegységek a nyelv közegében egyazon módon értelmezendők. Habár a vizuális alapot nem lehet kizárni a színházi előadásból, a nézőpont által meghatározott színpadi látvány ebben a tekintetben mégis mellékesként jelenik meg. Ugyanezt az állóképek esetében nem lehet elmondani, mivel az egyetlen nézőpont reprezentálja az összes többi. Az állókép zárt szerkezete és a színházi kép egyaránt egy rejtett külső ponttal, a nézőponttal együtt válik teljessé. Az utóbbiban viszont az „ugyanaz” az eltérő nézőpontok hatására feloldódik saját lehetőségeinek sokféleségében. Arról sem feledkezhetünk meg, hogy egy kép akár több eltérő szituációnak adhat helyet, amelyek szintén más mintázatokot rajzolnak ki, s más történetek, összefüggések részeit is alkothatják. Az eltérő nézőpontok eltérő képekkel szolgálnak, ami kihatással lehet a látvány értelmezésére. A világnak azonban nincs abszolút értelemben vett középpontja, csak meghatározott pillanatokban „középre helyezett” pontjai vannak. A mani-erista festészet bizonyította be, hogy a térnek bármely pontja válhat középpé, ha a megfelelő nézetet rendeljük hozzá, s még jelentőséget is tulajdoníthatunk neki. Röviden megfogalmazva: a kép és általában a kultúra modernkori történetének legjelentősebb változása, hogy a középpontot (a középpontba helyezett alakot) fokozatosan felváltotta a relatív értékeket és megértési szempontokat megjelenítő nézőpont, szó szerinti értelemben a néző szempontja. A nézőpont nem a dolgok centrális elrendezéséből fakad, hanem (a néző által irányítottan) a középre állítás lehetőségét keresi.

Ahogy egyre problematikusabbá vált a nézőpont képre vonatkozása, úgy került át a hangsúly is a képjelenségről a befogadásra. Nem úgy, hogy felszámolásra került a nézőpont vagy a képi jelenség középpontja, hanem úgy, hogy a jelenség és megismerés viszonyában az egyik elemről a másikra került át a képviszonyt vizsgáló figyelem. A képbjektum értelmezését felváltotta a kép és a néző viszonya értelmezése. A *képbjektum* helyett a *kép megértése* vált a vizsgálat fő területévé. A mozgóképes kamerák ebben a tekintetben nem hoztak újabb lehetőséget, hanem mindkét megoldással egyszerre igyekeznek élni.

Az általunk említett két képszerkesztési irányzat – a középpontosító, centralizáló és a szétterítő, szétszóró – minden kompromisszumkeresés ellenére folyamatosan vitában áll egymással. A változások és változatok mögött a kép szemléletének, megszerkesztésének és értelmezésének, illetve funkciójának és működésének mindig egy, a korábbiaktól eltérő módozata rejtőzik, hiszen a képet úgy szemlélni, mint egy „színelőadás szituációját”, egészen más, mint úgy felfogni, mint a „magát elénk táró látványvalóságot” vagy a szimbólumokban reprezentált világot. A Bruegel és

Rembrandt közötti különbség éppen az, hogy míg az előbbi számára a kép feladata a jelenségeket a maguk térbeli szétszórtságukban, ám a képen szinkrón módon megjeleníteni, Rembrandt a képet egy érzéki és értelmi fókuszálás eredményeként képzelte el. Nem véletlen, hogy kora előrehaladtával Rembrandt képei egyre „csupaszabbak” és koncentráltabbak lettek. Minden a kép alapgondolata és főmotívuma köré épült. Rembrandt nem engedte meg, hogy e középpontosításnak bármi is ellentmondjon, bármi másodlagos elterelje a kép általa kijelölt középpontjától a néző figyelmét. Mondhatnánk, még azokkal a mellékes részletekkel is fukaron bánt, amelyeknek a feladata az, hogy a középpontra tereljék a néző tekintetét. Ennek megfelelően festményein nemcsak a tér, de az időbeliség is koncentráltabbá vált.

Láttuk, Rembrandt a centralizálást nem a tér vagy az idő manipulálásával éri el. Pontosabban mondván, a fény és az árnyék játéka kapja a feladatot, hogy ha kell, jótékony félhomály vagy árnyék borítsa be azt, ami máskülönben nem engedelmeskedne a festő akaratának. Ebben az értelemben a fény maga vált a kép egészét meghatározó eszközzé, hiszen a fény adottsága csak egy egységes *hic et nunc* téridőben képzelhető el. A fény a teret világítja meg, de ezt az idő függvényében teszi. A képi jelenet pillanatnyi adottságából fakad, hogy amit Rembrandt a középpontba állít, oly erősen fénylik, mintha maga világítaná meg környezetét. A fény tehát oda koncentrálódik, ahol a történet megkívánja, miközben az időnek engedelmeskedve maga alá rendeli a teret. Rembrandt fényjátékával megelőlegezte a mozgóképeknel elengedhetetlen mesterséges világítás, a reflektor használatát. A mesterséges fény ereje Rembrandt korában sohasem lehetett olyan erős, mint azt egyes képein látjuk. A természetben viszont létezik ilyen fénycsóva, például amikor a sötét felhők között egy pillanatra kisüt a nap. A fénynek az efféle játéka Rembrandt számára példaértékű volt, hiszen egyes grafikáiban pontosan felismerhető ez a valóságban is létező fényviszony. A vallásos barokk festészet gyakran élt e lehetőséggel, habár ezekben az esetekben a fény e csóját isteni ragyogásként, a Szentlélekből vagy Krisztusból áradó kisugárzásaként, azaz szimbolikusan alkalmazták. Az ilyen megvilágításban a figyelem mindig a fényben álló dolgokra koncentrál, mivel ami fényben áll, azért vonzza a szemet, mert a fény és az árnyék egymást ritmikusan váltogató játékában a formák élesebben érzékelhetők, s mintegy előlépnek a láthatóságba (*aletheia*), míg a teljesen az árnyékban lévők a fény hiánya miatt elfedettekké (*letheia*) válnak. A látás és a figyelem középpontjában elhelyezkedő dolgok pedig mindig erőteljesebben vannak jelen, mint amelyek a kép perifériáján foglalnak helyet. Ezért nem is érezzük természetellenesnek, hogy képeinek közepét egy láthatatlan eredetű fénycsóva uralja. Igaz ebbe belejátszik, hogy számunkra már ismerősek az ilyen fényviszonyok, mivel némileg úgy hatnak, mintha egy színpadi jelenetet látnánk. Rembrandt és kora számára azonban a fényviszonyoknak ez a fajta megrendezése más jelentéssel bírt. Léteznek az életünket meghatározó létesemények, amelyeket önnön fényük világít meg, s ezzel kiemelkednek a hétköznapi egyhangú létfolyamából. Az isteni lényegre való utalása miatt az emberek a fénylő dolgokat keresték, s nem az árnyékban lévőket.

[...]