

DEBRECENI EGYETEM
BÖLCSÉSZETTUDOMÁNYI KAR
FILOZÓFIA INTÉZET

BAROKK TÉR BAROKK KÉPKERETBEN
(AZ ELSŐ TÁMADÁS A RENESZÁNSZ KÉPKERET ELLEN)

Témavezető:

Dr. Valastyán Tamás
habil, egyetemi docens

Készítette:

Puhl Antal DLA
Esztétika MA

Debrecen

2015

TARTALOMJEGYZÉK

I.

BEVEZETÉS

(A WÖLFFLINI ALAPFOGALMAK „KORTALANSÁGA”) 2. OLDAL

II.

MIÉRT ÉPPEEN A TÉR?

(A MŰVÉSZETTÖRTÉNETI TÉRFOGALOM) 6. OLDAL

III.

A FESTÉSZET TERE

(A TÉR ÁBRÁZOLÁSA A FESTÉSZETBEN) 9. OLDAL

IV.

AZ ÉPÍTÉSZET TERE

(A TÉRALKOTÁS A KÖZÉPKORTÓL A BAROKKIG) 22.OLDAL

V.

A KERETBE FOGLALT TÉR

(A VILÁG AZ „ABLAKON” ÁT) 29. OLDAL

VI.

AZ ÁBRÁZOLT TÉR ÉS A VALÓS TÉR ÖSSZEKAPCSOLÓDÁSA

(VELÁZQUEZ ÉS CARAVAGGIO) 35.OLDAL

VII.

A KÉP VÉGÉRVÉNYESEN KILÉP A KÉPKERETBŐL

(ANDREA POZZO ILLÚZIONISZTIKUS FESTÉSZETE) 44.OLDAL

VIII.

AZ UTOLSÓ IGAZI GESAMTKUNSTWERK

(VAUX LE VICOMTE KASTÉLY MINT A GESAMTKUNSTWERK CSÚCSA) 47. OLDAL

IDÉZETT IRODALOM

FELHASZNÁLT IRODALOM

ÁLTALÁNOS IRODALOM

ÁBRÁK, KÉPEK JEGYZÉKE

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

BAROKK TÉR BAROKK KÉPKERETBEN **[Az első támadás a reneszánsz képkeret ellen]**

„A festészetet voltaképpen csak a keret köti a tektonikához, a fejlődés folyamán viszont a kép folyamatosan elidegenedik a kerettől; az építészet eredendően tektonikus művészet, és szemlátomást csak a dekoráció szabadul fel kötött törvényszerűségei alól.” Heinrich Wölfflin¹

„ A fogalmak 2x2 párjával 'lekasszálni' a művészetet, vagy azt a szellemtörténet egy fejezetévé tenni, egyben azt is jelenti, hogy a tényeket megfosztjuk azok hatásmechanizmusától és azokat egy terméketlen ideológiába olvasztjuk. A gondolati buborékok üres magjait a történelmi tényekkel kell helyettesíteni, melyek egyedül az anyagi és a szellemi produktumok közti viszonyban találhatóak.” Max Raphael²

I.

BEVEZETÉS

(A WÖLFFLINI ALAPFOGALMAK „KORTALANSÁGA”)

Gadamer azt kérdezi a *Vom Vestummen des Bildes* című tanulmányában, hogy „... miképpen történhetett meg például az, hogy Vasari olyan nyugodt lelkiismerettel zárta le a 16. század végén a művészet történetét, holott az utána következő két évszázad még a zsenik és majdnem-zsenik egész légióját produkálta, és a barokk művészet hatalmas korszakát teremtette meg, –kellett volna, hogy Vasari megérezze ezt? Mi volt egyáltalán az a felfedezés, ami a reneszánsz festészet lényegét adta, ami Vasari életrajz-szekvenciáinak is a tulajdonképpeni háttere lehetett, és ami esetleg a barokkban aztán már teljesen másként jelentkezett, annyira másként, hogy Vasari, ha látta volna is ezeket a barokk megoldásokat, az egészet csak már mint *egy másik* művészettörténetet írhatta volna meg? [GADAMER, 1965:21]

Heinrich Wölfflinre, a bécsi művészettörténeti iskola jeles képviselőjére hárult az a feladat, hogy ezt a másik művészettörténetet megírja. Az először 1915-ben megjelent *Művészettörténeti alapfogalmak* (A stílus fejlődésének problémája az újkori művészetben) című művében az volt a szándéka, hogy útmutatót nyújtson a műalkotások művészeti elemzéséhez. A mű a stílus jellemzését segíti, anélkül, hogy értékítéletet mondana a műben összehasonlított két stílus, a reneszánsz és a barokk között. Elemzéseire arra a következtetésre jutnak, hogy a fejlődés fő irányát a klasszikus és a barokk egymást

¹ Heinrich Wölfflin: *Művészettörténeti alapfogalmak*, (fordította: Mánsy Stefánia), Budapest, Corvina, 1969, 157.o.

² Max Raphael: *Anmerkungen zum Barock*, (fordította Puhl A.)in.: Uö: Bildbeschreibung. Campus Verlag, Frankfurt am Main – New York, 1989, 57.o.

felváltó, egymásra reagáló korszakai jelentik, s hogy a barokk művészet nem értéktelenebb, mint a reneszánsz művészet. A festészet, a szobrászat és az építészet vizsgálata során mindkét művészeti korszaknál az „alapkategóriák” meghatározásához a tipikus motívumokat, a képtémákat és a történelmi-nemzeti sajátosságokat hívja segítségül. Alapkategóriái: a *linearitás és festőiség*, a *sík és mélység*, a *zárt és a nyitott forma*, a *sokszereűség és egység*, valamint a *világosság és homály*. Ezek a kategóriák a forma felőli megközelítésből születtek. Nincs viszont a kategóriák mögé téve a tudományban és a történelemben, s ezek hatására a világszemléletben és a vallásban végbement változás.

A barokkal kapcsolatban az utókor első magyarázatai a klasszicizmus felől érkeznek. Abból az időből, amikor Winckelmann a *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764) című műve mint a mai értelemben vett első művészettörténeti munka megszületett, s normatívvá tette a klasszikust. A barokk saját korból történő megkérdőjelezése még a huszadik században is hatott. Heinrich Wölfflin is csak formailag ítélte meg a barokkot, azt viszont egészében hanyatlásnak tartotta.

Szentkirályi Zoltán építészettörténész szerint a barokk megítélésénél már a kiindulópont is téves. A rossz kiindulás egyik oka, hogy a művészet egy egész korszakát kiemelték a reális, történelmileg adott rendszerből, s a jelenségeket a saját korukhoz mérték, egy „rendet tükröző örök formához” – mondja Szentkirályi. Ebből következik, hogy a barokk értékeit olyan területen keresték, amelyre az adott kor alapján ki sem terjedhetett. Hans-Georg Gadamer filozófus szerint magát a történelmet egy fejlődéstörténetnek vélték, amit az ész jelöl ki. „Nem a *hagyomány*, hanem az ész a forrása minden autoritásnak. [...] A hagyományt ugyanúgy kritika tárgyává teszi (ti. az ész – P. A.), mint a természettudomány az érzéki látszat tanúságait.” [GADAMER 2003: 306-307.] Így nem lehet csodálkozni azon, hogy a 16-17. század ezzel a történeti szemlélettel nem lehet több, mint a fejlődés egy közbülső lépcsőfoka a 20. századhoz képest, s minden, ami nem az ész uralma alatt áll, az csak irracionális lehet.

Tudvalévő – s ez már Wölfflin korában is az volt –, hogy a tudományos felfedezések megváltoztatták az embereknek a térről való felfogását és ez módosította a valláshoz való viszonyt. A reneszánszig bezárólag a statikus világkép volt a meghatározó, míg a barokkban a dinamikus felfogás volt a jellemző. A reneszánszig a művészetek témája szinte kizárólag a vallás, az erkölcs volt. „A 16-17. századig az alkotások az istenségekhez, a szent dolgokhoz, a létezés kérdéseikhez, így az erkölcsi rendszerekhez kötődnek. A manierizmusra és az ellenreformációra válaszul a barokk még erősen kapcsolódik a középkorhoz, újradefiniálja a hitet.” [RAJKÓ, S. NAGY, 2009:8]

A tudományban jelentős változást hozott Kopernikusz az újkor hajnalán. A heliocentrikus világkép kidolgozásával és elméletének publikálásával forradalmasította az egész világképet, ezzel megalapozta Galilei, Kepler és Newton felfedezéseit.³ Bár mások is foglalkoztak ezzel a gondolattal, továbbra is [Ptolemaiosz geocentrikus modellje](#) volt az általánosan elfogadott: A világmindenség központja a mozdulatlan Föld. Ez részben az arisztotelészi világképre vezethető vissza, ahol a nyugalom volt a természetes, és a mozgás volt a természetellenes. „A nyugalomhoz, a statikus helyzet fenntartásához semmi sem kell – gondolták egykoron –, ha viszont megváltoztatjuk ezt az állapotot, tehát egy testet egyenes vonalú egyenletes mozgásra akarunk rábírní, akkor ahhoz két testre van szükség: a mozgatóra és arra, aki mozgat. Éppen ezért az arisztotelészi világképet – melyet az ókortól kezdődően a reneszánszig bezárólag megtartottak – az jellemezte, hogy középpontjában a nyugalom, vagyis a statikusság állt, s vele szemben helyezkedett el a mozgalmasság, dinamikusság. A reneszánszt követő barokk világképe a statikuséval ellentétes lett. A középpontba a dinamikus természetszemlélet helyezkedett, vagyis a barokkban a statikus világképet a dinamikus váltotta fel.” [GAZDA, 1991:1]

Ahogy a tudomány megváltoztatta a világról alkotott képet, úgy vele párhuzamosan a valláshoz való viszony is megváltozott. A keresztény művészet az égben kezdődött, s a föld és az ég két egymással nem érintkező, semmilyen kapcsolatban nem lévő szféra volt. A szentek ugyan már a humanista reneszánszban „leszálltak” az emberek közé – mindennek mértéke az ember lett, ami komoly fordulatot jelentett a korábbi istenközpontúsághoz képest –, a tudományban viszont tovább élt egyfajta „elmaradottság”. A klasszikusok (Arisztotelész és Ptolemaiosz) iránti hódolat tovább őrizte a világegyetemről alkotott téves nézetet annak ellenére, hogy az érett reneszánszban már ismertek voltak a lengyel csillagász, Kopernikusz nézetei, a heliocentrikus világról. A föld és az ég között továbbra sem volt kapcsolat. A barokk idején Kepler megfigyeléseit Newton foglalja matematikai keretbe, s ezzel összekapcsolta az eget és a földet.

Ez volt megfigyelhető az újfajta társadalmi berendezkedésnél is. A reformáció ellen fellépő katolikus egyház és a vele szövetségben álló abszolutisztikus államok nagybirtokosai visszaszerezték régi befolyásukat. Európa legnagyobb dinasztiai

3 Itt kell megjegyezni, hogy Kopernikusz tette ennél több volt, amit Kant óta „kopernikuszi fordulatként” szokás említeni. A kopernikuszi fordulat nézőpontváltást jelentett, mely az addigi világkép alapjait rengette meg. A fordulattal egyértelművé vált, hogy a megismerés és a tudás a dolgok és jelenségek elrendezési módja. Kopernikusz méréseiből kiderült, hogy a megfigyelő ember helyzetének megváltozásával a mérési eredmények is megváltoznak. Ezáltal a megfigyelő már nemcsak egy, a dolgokon kívül álló egyén, hanem a megismerés központjába került.

megszüntették a közhatalom szétagoltságát, és megteremtették a hatalom egységét. Az abszolútnak nevezett kormányzati rendszerben az uralkodó többnyire közvetlenül az isteni hatalomra vezette vissza hatalmát. Ezzel a föld és az ég „végérvényesen” összekapcsolódott a társadalomban, a vallásban és a művészetekben is.

Wölfflin „Alapfogalmai” mind a reneszánszsal, mind pedig a barokkal kapcsolatban a kor szellemétől függetlenül „lebegnek”. Wölfflin célja nem is a művészeti korszakok megértése volt, hanem egy olyan „rendszer” kidolgozása, mely a formán keresztül kívánt rámutatni a művészeti korszakok „fejlődésére, illetve hanyatlására”, a természettudományokban alkalmazott dialektikának megfelelően.

A tanulmány azt a korszellemből adódó változást kívánja bemutatni – melyet Wölfflin figyelmen kívül hagyott –, ami a festészetben és az építészetben a *tér újszerű felfogásával* egy másfajta képi ábrázoláshoz, illetve építészeti tér létrehozásához vezetett. Azt az utat kívánja felvázolni, ahogy a reneszánsz festészet és szobrászat „felmondta” az építészetrel több mint kétezer éves „egyezségét”, mely addigi a „Gesamtkunstwerk” (összművészetet) jelentette. A tanulmány szerzője azt állítja, hogy a reneszánsz korszellem individualizmusa, az alkotók öntudatra ébredése és térfelfogás volt az, mely megakasztotta a középkorig tartó „ösművészetet”. Konkrétan ez az a pillanat volt, amikor a kép „lejött a falról” és a teret a képkeret segítségével „rabul ejtette”.

A barokk eljutott a tér végtelenségig való kiterjesztéséig, s ez a fajta térszemlélet segítette a három művészeti ág újbóli egymásra találásában. A tér kitágítása egy addigi zárt rend kitágítását is jelentette a művészetben. A zárt rend egy oksági láncra fűződő rend, ahol az elemek közti viszony megbonthatatlan. A 17. század embere a reneszánsz hagyományból fakadóan még ebben az ok-oksági viszonyban ismerte meg a világot. A zártság viszont lehatárolást jelent, és még az ismeretlen síkján sem lehet nyitottság: ez ellentmondana a kauzalitásnak. Ennek a szükségszerűen végtelennek véges lehatárolását jelenti a metafizika, mely a racionálisból átvisz a transzcendensbe.

II.

MIÉRT ÉPPEN A TÉR? (A MŰVÉSZETTÖRTÉNETI TÉRFOGALOM)

Nézzük meg, hogy mi az oka annak, hogy tanulmányok százai jelennek meg a térről, s nemcsak a tudomány és a filozófia területén, hanem a művészet területén is. Foucault a térelméletek elszaporodását így látja: „... azt gondolom, hogy a mai izgatottság egészen alapvetően a teret érinti, és sokkal kevésbé az időt – mondja Foucault –. Az idő – valószínűleg – csak mint a térben megoszló elemek elrendeződésének egyik módja jelenik meg.” [FOUCAULT 2006:317] Bollnow pedig azt mondja, hogy a filozófia azért foglalkozott sokáig inkább csak az idővel, mert az az ember legbelsőbb centrumát érinti. A tér viszont az ember külső környezetéről szól, s ezért kevésbé érintette meg a filozófiát [BOLLNOW 2004:32].

A „tér és idő” összefüggést ma már rutinszerűen használja mindenki. Nincs komolyabb művészeti tanulmány, ahol ez legalább egyszer ne kerülne megemlítésre, de általában fogalmi meghatározás nélkül. Ez pedig fontos lenne, mert rögtön meg kellene magyarázni, hogy „melyik térre” és „melyik időre” hivatkozunk. Aurelius Augustinus például az időről azt mondta, hogy az idő egy rejtélyes, megfogalmazhatatlan paradoxon. „Tehát mi az idő? Ha senki nem kérdezi tőlem, akkor tudom, Ha azonban kérdezőnek kell megmagyaráznom, akkor nem tudom.” (AUGUSTINUS 1982:358). És mi a tér? Markus Schroer a térelméletek rendszerezésére vállalkozva azt mondja: „Ha ilyen átfogó kérdést teszünk föl, nehezen fogunk egyértelmű definíciót találni, hogy mi is valójában a tér. Ezt az ontológiai kérdést jobb, ha átkonvertáljuk egy tudásszociológiai kérdéssé, ami arra kérdez rá, hogyan gondolkodtak eddig a térről: Milyen elképzelések keletkeztek eddig a térről? Mikor keletkeztek ezek? Hogyan és mi által változtak.” (SCHROER 2006:29)

Napjainkban már szinte áttekinthetetlen mennyiségű térelmélet létezik, és zömét nem is a művészeti térelméletek teszik ki. Beszélünk fizikai térről, matematikai térről, szociológiai térről, stb.) A művészetben a tér ábrázolása többet jelent, mint a valósághoz közelítő utánzási technikát, „A keretbe foglalt, jelen idejű látvánnyá alakított egyidejű jelenetként felfogott kép a reneszánsz perspektíva találmányának messze ható következménye. [...] Azt az individuumot, aki épp arról a helyről, abból a nézőpontból néz körül, helyzete a világ aktív szereplőjévé teszi. Megfigyelőként megismerheti önmagát, mint olyan egyént, akinek egyik rögzített szemgolyója révén... a világba tekint, virtuálisan a világ középpontja is.” [PETERNÁK 2000:7] Ezáltal a megfigyelő már nemcsak egy, a dolgokon kívül álló egyén, hanem a megismerés központjába került.

Tudni kell, hogy amikor a művészettörténeti térfogalomról beszélünk, még mindig legtöbbször a reneszánsz perspektívára gondolunk, holott a két fogalom csak részben fedi egymást. A centrális perspektíva ugyanis csak egyik módja a tér mélységének érzékeltetésére. A „tér” megnevezés bár már a 18. században megjelenik, igazán a 19. században kerül sor a terminológia gazdagabb kialakítására. Jacob Burckhardt használta először a *Ciceronéjében* (1855) a „térérzékelés”, „térbeli elosztás” kifejezéseket, mutat rá Hans Jantzen *A művészettörténeti térfogalomról* (1962) szóló tanulmányában. Azóta a művészettörténészek a „tér” fogalmát többféle értelemben használják.

Legprimerebb használata a *képi mélység*. A képi mélység fogalom akkor került előtérbe, amikor a művészettörténészek a kép által nyújtott benyomásokat kezdték el vizsgálni. Ezeknek a vizsgálatoknak a központjában a térbeliség festői visszaadásának problematikája állt, nevezetesen az, hogy milyen technikai eszközök álltak a művész rendelkezésére. A vizsgálatokat két dolog motiválta: egyrészt egy történeti fejlődés kimutatása, másrészt még mindig a természet helyes utánpótlása. Erre legalkalmasabbnak Heinrich Ludwig és mások a reneszánsz centrális perspektívát, a „costruzione legittima”-t találták. Azt, hogy a perspektíva tudományos szintre emelkedett, a tudomány, a matematika fejlődésével magyarázták, eltekintve a kor egyéb más társadalmi, illetve művészeti előfeltételeitől. Ernst Trossnál a vizsgálat odáig megy, hogy a képen megjelenő tér fejlődése szempontjából a mélységi koordinátáknak van igazán nagy szerepe. A vizsgálata a primitív művészetektől a 17. századig terjed, s a fejlődést a nullával egyenlő mélységi koordinátától a mélységi koordináták növekedése mentén látja. Jantzen tanulmányában így idézi ezt az elgondolást: „A primitív művész, akár csak az ember általában, a tárgy formáját diszkurzívan sajátítja el és a diszkurzív formalítás számára szemléletes kifejezést keres. Csak később jut el az ember a konkrét ábrázolási térben való formaábrázoláshoz és teszi a teret a művészeti megfogalmazás alapjává. [...] A primitívség éppen abban áll, hogy a művész nem képes mélységi érzetet kelteni.” [JANTZEN 2011:66] ⁴

Adolf Hildebrand német szobrász volt az első jelentős, térrel foglalkozó teoretikus, aki nézeteit a *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (A forma kérdése a képzőművészetben, 1893) című traktatusában fejtette ki. Azt az elméleti vonalat indította el a művészettörténetben /elméletben, mely a „teret” mint formát fogta föl. „Hildebrand kétféle észlelés lehetőségét különbözteti meg a térben: egy távoli tárgy kétdimenziósként érzékelt képét és egy közeli tárgy mozgáshoz, időszekvenciákhoz, a szem letapogató

⁴ Jantzen Ernst Tross: *Das Raumproblem in der bildenden Kunst*, Kritische Untersuchungen zur Fiedle-Hildebrandschen Lehre (1914) című művéből idéz

mozgásához kötött, háromdimenziósnak érzékelt képe.” [MORAVÁNSZKY 2007:48] A reliefelmélete szerint a műtárgynak (festménynek), mint megjelenített illúzióknak közvetítő szerepe van a síkszerűség és a térszerűség között. Hildebrand a tér „mélységi hatásával” szemben azt hangsúlyozza, amikor a teret mint formát deklarálja, hogy csekély mélységi koordinátával is lehet nagy képi hatást kifejteni. Természetesen ez az elmélet igazán csak az itáliai klasszikus művészetre lehet igaz, s ezáltal nem lehet összhangba hozni a „vágyott” fejlődéstörténettel.

Alois Riegl, a bécsi művészettörténeti iskola Heinrich Wölfflin és August Schmarsow mellett az egyik legjelentősebb alakja a *teret mint stílusproblémát* határozza meg. „A művészet formatörténeti felfogásán belül itt adódott először lehetőség arra, hogy a térbeliség megjelenési módjainak különböző fokozatait fogalmilag megragadják és változó törvényszerűségekként értékeljék. [...] Immár a tér mellőzését is meg lehetett ragadni mint művészeti értéket. A „tériszony” fogalma mint a „térábrázolás” analógiája ... első ízben Rieglnél kerül elő.” [JANTZEN 2011: 78] Számára így a „primitív” a legtisztább ábrázolásra törekvő művészet, melyet a „tériszony” jellemez. A középkort Riegl szerint a dolgok egymástól való elszigetelése (de térbeliségre való törekvés), az újkort pedig a dolgok térbeli összekapcsolása jellemzi.

A tér mint szimbólum akkor kerül majd a diskurzus középpontjába (különösen Panofskynál), amikor kiderül, hogy a reneszánsz centrális perspektíva sem képes a valóság térbeli mélységét helyesen visszaadni. Erre a dolgozat a későbbiekben még kitér.

Dolgozatunk Riegl térszemléletének megfelelően halad, elfogadva azt, hogy különböző korokhoz, a kultúrák szellemi állapotához megfelelően különböző térstruktúrák rendelhetők. Nem tévesztve viszont szeme elől azt az egyetemes művészettörténet szempontjából talán parciálisnak tekinthető kérdést, hogy a tér mélységi ábrázolásának problémája (technikája) hogyan vezetett a kép létrejöttéhez és annak felbomlásához, miközben képen a környezetétől elkülönített keretezett síkfelületet értjük, mely a valóság mellett párhuzamosan létező valóságillúziót jeleníti meg. A későbbiekben evidenciának vesszük azt is, hogy a térmélység nemcsak a centrális perspektívával, hanem más eszközökkel is, mint például a levegőperspektívával, a színekkel és fény-árnyékokkal is megjeleníthető.

III.

A FESTÉSZET TERE (A TÉR ÁBRÁZOLÁSA A FESTÉSZETBEN)

A művészet egyik feladata a reneszánszig a valóság föltárása volt, a jelenségek megismerésének egyik módja. Ezek a megismerendő jelenségek térben és időben léteznek. Amennyiben a festészet más funkciói mellett (gyönyörködtetés, tanítás stb.) a valóságot akarja feltárni, akkor elsősorban és kiemelten a tér, illetve a térben mutatkozó jelenségek ábrázolásának módjával kell, hogy foglalkozzon. Legalább akkora feladat – ha nem nagyobb – az időbeliség ábrázolása, hiszen a valóság jelenségei időben történnek: mind az ábrázolt jelenség, mind pedig a szemlélő (befogadó) állandó mozgásban van, mint ahogy azt Kopernikusz óta tudjuk. Nem könnyű feladat a vásznon már síkban rögzített, így statikussá merevített dolgok, jelenségek időbeliségének érzékeltetése. Ennek a problémának a megoldására primer módon a narratívával rendelkező festészet ad választ⁵, de mint látni fogjuk, a barokk festészetben, azon belül kitüntetetten az illuzionista festészetben válik a tér és az idő kapcsolata festői eszközökkel is egyértelművé. Jelen tanulmány viszont csak érintőlegesen tud a festmények kapcsán megjelenő különböző idősíkokkal foglalkozni, s csak abban az esetben, amikor a térbeli ábrázolás szorosan összekapcsolódik az időbeliséggel.

A kor gondolkodói megismerték az ókori filozófusokat, s így szinte természetes, hogy Platón és Arisztotelész mimézis-elméletét is ismerték. Platónnál az utánzás még nem az érzéki világ tárgyainak az utánzása, mert azok is csak látszatok, phantasmák. Az utánzás a nem látható ideák utánzása. Nála a természet utánzása az idea leképzése. Arisztotelésznél az utánzás az adottság entelecheiájából eredeztethető, vagyis abból, hogy a természet önmagában hordozza célját, az anyagban megvalósuló forma csak a benne kódolt lehetőséget teszi valóságossá. Arisztotelésznél a lét és a természet még egyet jelent. A művész tevékenysége tekhné, mely lényegileg azonos a természettel. Arisztotelész azt mondja, hogy „... aki házat épít, az pontosan azt teszi, amit a természet tenne, ha 'növesztene' – úgymond – házakat.” [BLUMENBERG 1997: 191] „Azért örvendenek a kép nézői – mondja Arisztotelész a *Poétikában* –, mert szemlélés közben megtörténik a felismerés, és megállapíthatják, hogy mi micsoda, hogy ez a valami éppen ez, és nem

⁵ Megjegyzés: Itt különösen azokra a képekre lehet, illetve kell gondolni, melyek vagy a Biblia, vagy az antik retorika szerint ekphrásziszok, a művészetek közti utánzások. Itt rögtön három sík jelenik meg a befogadás közben: A történet idősíkjá, a festmény keletkezésének ideje és a kép befogadásának ideje.

más.” [ARISZTOTELÉSZ, 2004:11/48B]⁶ Ebből egyenesen következett, hogy a késő-középkorban már elkezdődött kísérletek a tér ábrázolására (ami igazán a látás kutatását, vizsgálatát jelentette: *perspectiva naturalis*) felgyorsultak.

A tér ábrázolása a festészetben igazán akkor vált a művészet központi kérdésévé, amikor a figyelem az ég felől a föld felé fordult, az eget természetesen nem elhagyva. Ez a reneszánsz humanizmusa volt. A humanista gondolkodás alapja az volt, hogy az embernek vannak csak őrá jellemző produktumai – ilyen a festészet is –, melyek nem vethetők alá tudományos elemzéseknek. Ezek a képződmények az emberre mint szubjektumra utalnak, mely egyben a tapasztalat tere és az ismeret forrása is. A reneszánsz ember öntudatával kiválik a természetből és azt már csak kívülről vizsgálja. Blumenberg szerint a döntő változást tehát az jelentette, hogy változás állt be Isten fogalmában. „... amint az isteni *potentiát potentia infinitának* tekintik, logikai kényszerként lép fel, hogy többé ne a *possibilitét* definiálják a *potentiából*, hanem megfordítva a *potentiát* a *possibilitéből*. Csak ezáltal válik a lehetőségfogalom logikai terjedelme irányadóvá, egyúttal pedig az ideák kozmosza közömbössé...” [BLUMENBERG 1997:210]

Isten fogalmának megváltozásával a *lét már nem azonos a természettel*. A természet már nemcsak az Isten, hanem az ember „játéktere” is. „A természet utánzását végső soron lét és természet inkongruenciája számolja fel. A fikció megjelenése alapvetően megváltoztatja az utánzás fogalmát. A hangsúly már nem az érzékileg megjelenő világon van, hanem a meg nem valósult lehetőségeken, melyhez azonban egy új mentális műveletre, a képzelőerő működésére van szükség. Ezzel párhuzamosan a klasszikus retorikán belül a reneszánsztól az *inventio* eleme kerül előtérbe a formális-ornamentális elemekkel szemben.” [TARNAY 2011:94] A reneszánsz művészetben a vezérgondolat tehát az *invenió* lett, s ez teremtette meg újdonságként a *perspectiva artificialist*, ami „...a látástapasztalatok alapján, mondhatni az addig felhalmozott tudás alapján és annak megfelelően a képalkotás praktikus módszerét.” jelentette. [PETERNÁK 2000:7]

Az Alberti által már a matematikailag kodifikált egyirányponos perspektíva perspektívatanná mélyült.⁷ Panofsky szentesíti a *Das Perspektivische Verfahren* című tanulmányában a „*costruzione legittima*”-t. Ezzel kezdődött a centrális perspektíva több évszázados karrierje, s vált a művészettörténetben egy olyan, a térábrázolással kapcsolatos

6 Lásd részletesebben Puhl Antal DLA Az építészeti poézis mint mimézis BA szakdolgozatában (DE, BTK, 2013)

7 Megjegyzés: A perspektíva feltalálójának Brunelleschit tartjuk számon Albertit pedig mint aki először szabatosan leírja. Alberti a dolog jelentőségének megfelelően *De Pictura* című traktatusában az egész első könyvet a perspektívának szenteli.

etalonná – majd egy idő után a kritika tárgyává –, melyhez az előző és az utána következő korok térábrázolását hasonlították a művészettörténészek, s vált bizonyos értelemben a művészeti fejlődés és térláttatás akadályává is.

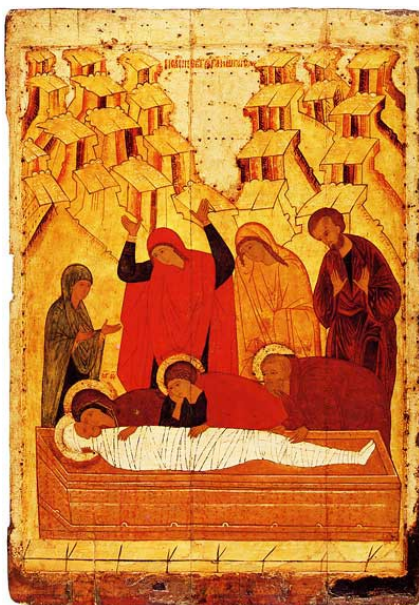
Egy alapvető kérdést rögtön tisztázni kell a festészeti térrel kapcsolatban: akart-e a festészet minden korszakában teret ábrázolni? A válasz kézenfekvő: nem. A festészet a valóság lényegének megragadására törekszik, és nagyrészt a reneszánszig egyben a tudományos megismerést is szolgálta.

Az *ókorban* a kultúrnépek számára a tér nem képezte a művészi alkotás tárgyát. Az antik művészetnek szándékosan el kellett nyomnia a tér létezését, mert hátrányos volt a külvilág individualitásának a műben való világos megjelenítése szempontjából. Volt bizonyos fejlődés a rövidüléseket és fény-árnyékokat megengedő ábrázolásban (görög klasszikus művészet), amely elismerte a tér létezését, „...de csak annyiban, amennyiben az anyagiasságukban felfogott individuumokhoz tapad, tehát mint áthatolhatatlanul lezárt, térfogatra mérhető teret, nem pedig mint az egyes anyagi dolgok közötti végtelen termélységet.” [JANTZEN 2011:80] Az ókori tér úgynevezett „aggregátum tér”, ahol a térbeliség az egymásmögöttséggel, egymásfelettséggel jön létre. Az aggregátum térben „... a testek nem sorolódnak be a méretviszonyoknak egyetlen nemű és határtalan rendszerébe, hanem csupán úgy jelennek meg, mint egy elhatárolt tartály egymáshoz kapcsolódó tartalmozottjai.” [PANOFSKY 1984:180]

A *középkori* keresztény Európa embere számára a valós, földi jelenségek közömbösek voltak. A reneszánszig a művészek, akik „csak” mesterek voltak, csak a természetfeletti, transzcendens jelenségekre koncentráltak, és mint ahogy azt a kor szelleme megkívánta, a bibliai történeteket illusztrálták az olvasni nem tudó emberek számára, tanítás céljából. „A keresztény művészet az égben kezdődött, vagy azokon az utakon, melyek az égből a földre vezettek. A katolikus egyháznak az volt a feladata, hogy a művész a földből az égbe vezető utat élje meg, még az előtt, mielőtt az égi állam dolgait ábrázolta volna. A katolikus vallás fő ideája és a művészet alapvető követelményei közötti feszültség hatalmas volt: ábrázolhatatlan ideák – konkrét meglátások, végtelenség – végesség, szellemiség – testiség, stb.” [RAPHAEL, 1989:57] A középkorban ugyan már törekedtek a dolgok háromdimenziós megjelenítésére, de ezek a felületen egymástól elszigetelve maradtak. Ezt az ábrázolási módot, mely a reneszánszban is fennmaradt Wölfflin síkszerű ábrázolásnak nevezi. Amikor síkszerűségről beszél Wölfflin, akkor azon

„...nem a formák tér nélküli kiterjedését érti, hanem azt, hogy a tárgyakat mint a kép térhatásának hordozóit a képsíkkal párhuzamosan sorakoztatják fel.” [JANTZEN 2011:78]

A középkor végéig a falfestmények és táblaképek ikonográfiája a bizánci ikonfestészetre nyúlik vissza. Az ikon amennyiben teret is ábrázol, a térábrázolás „kanonizált” geometriáját látszólag fordítva alkalmazza, s ezért helytelenül fordított perspektívának nevezve azt, mutat rá Sorin Dumitrescu *A küszöb* című tanulmányában. Az ikonon nem tart minden vonal kifelé, vannak ugyanis vonalak, melyek sehová nem tartanak, de vannak olyanok is, melyek a klasszikus perspektívaszabályoknak megfelelnek. Az ikontér létre sem kívánja hozni a centrális perspektívát, a szertefutó vonalak olyan hatást keltenek, mintha a képet több szem, több nézőpontból, mindegyik a saját horizontjából szemlélné. A perspektíva „megfordításának” Dumitrescu szerint az az oka, hogy „...az ikonfestők arra törekedtek, hogy a képen szereplő alakzatok morfológiájának jelentéstartalmát teológiai szempontból is a lehető legtökéletesebben adják vissza.” [DUMITRESCU, 2000:125]



1. ábra *Krisztus sírba tétele*, XV. század vége, Moszkva Tretyakov képtár

Az ikonfestő „térsemléletének a megértéséhez Dumitrescu szerint a nyelv nyújt segítséget. „Soha nem azt mondjuk, hogy valamely ikon Szent Antalt... *ábrázolja*, hanem egyszerűen azt, hogy Szent Antal ikonja. Ezt úgy lehet érteni, hogy Szent Antal... képe nem az *ikonban* található (vagyis nem a tér belsejében) és nem is az *ikonon*, (vagyis annak felületén), hanem Szent Antal (a kép és a megjelenés) és az ikon egyet alkotnak. [DUMITRESCU, 2000:128]

Az ikon a tér szempontjából nem e világban van, de nem is azon kívül. Egy, a kettő közötti határon helyezkedik el, amit Dumitrescu küszöbnek nevez. „Metafizikai megközelítésben ez azt jelenti, hogy a küszöb az egyetlen tér, mely megfelel ennek a követelménynek.” [DUMITRESCU, 2000:129] Mint látjuk az ikonok a látható és a láthatatlan határán helyezkednek el, s egyfajta átléphetetlen, csak jelzett küszöböt jelentenek a két sféra, az ég és a föld között. Ez a fajta megközelítés nemcsak a táblaképként létrejött ikonoknál figyelhető meg, de ezt tapasztalhatjuk a falfestéseknél (freskóknál) is a középkor végéig.

A termélység érzékeltetése az egyiránypontos perspektívával valóban a reneszánszban nyerte el végső formáját és matematikai igazolásával perspektívátanná vált. A térábrázolásban a quattrocento „forradalmáról” szoktak beszélni, de nem szabad viszont elfelejteni, hogy az előtt kétszáz évvel voltak már kísérletek arra, hogy háromdimenziós dolgokat sík, kétdimenziós felületen ábrázoljanak.

Duccio és Giotto jelentősége Panofsky szerint az, hogy a zárt térábrázolást az iránytengelyes elv továbbfejlesztésével közelítették a centrális perspektívához. „Az ablakmetafora voltaképpen ettől kezdve alkalmazható a perspektivikus ábrázolásra, ekkor válik a kép síkja valóban képsíkká, amelyen keresztül nézhetjük a jelenetet.” [TARNAY 2011:101]



2. ábra Duccio di Buoninsegna: *Lábmosás* (*Lavanda dei piedi*), 1308-11, tempera és fa, Siena, Museo Opera del Duomo

A Duccio által alkalmazott szögperspektívában – mely már az antikvitásban is ismert volt – az ortogonálisok egy tengelyen, de két különböző pontban találkoznak. Ez már egy fontos lépés volt ahhoz, hogy ezek a pontok összeolvadva egy pontban, a centrális

perspektíva enyészpontjában találkozzanak. Panofsky szerint a legfontosabb lépés az, amikor megjelenik a padló központos szerkesztése, s ezáltal már az alakok is egy alapsíkra kerülnek. Erre először az Ambrogio Lorenzettinél lát még nem teljesen tökéletes példát (lásd: Angyali üdvüzlet 1344). A cél valójában a bizánci stílus megtörése volt, mely a térábrázolást elhanyagolta, s az alakokat síkszerűen kezelte. Voltak a korszakban a látással kapcsolatos vizsgálatok, de ezek az optikaára vonatkoztak és nem kerültek összefüggésbe az ábrázolással.⁸ A perspektivatörekvések pusztán tapasztalati alapon nyilvánultak meg, s a szakirodalom ezt *perspectiva naturalis*nek nevezi. A művészek által művelt tudományosan megalapozott perspektíva a *perspectiva artificialis*. Hajnóczy Gábor a kettő között a következő lényegi különbséget látja: „... a különbség az, hogy az előbbi *communis* vagy *naturalis* szemléletről szól, míg az utóbbi arra törekszik, hogy megalkosson egy olyan szisztémát, ami gyakorlatilag alkalmazható a művészi ábrázolásnál.”⁹ [HAJNÓCZY 2000:87] Az előző, a látás természettudományos vizsgálata optika, „... melynek törvényei keverednek az érzéki megismerés szabályaival, ilyenformán empirikus ismeretelmélet, vagyis filozófia, az utóbbi szándékosan lemond a látás pszichofiziológiai vizsgálatáról...”[HAJNÓCZY 2000:87], egy tiszta matematikai-geometriai sémát hoz létre.

A reneszánsz perspektíva kialakulásában természetesen fontos szerepet játszott az optikai vizsgálat és a matematika, de Panofsky és más művészettörténészek szerint ennek kialakulásában döntő szerepe volt egyfajta kulturális konvenciónak, s ilyen értelemben a perspektíva szimbolikus jelentéssel is bír.

Nyilvánvalóvá vált a korban, hogy tisztázandó az is, mit is kell érteni a természet utánzásán, vagyis, hogy mit értünk természetén, azon, aminek „pontos térbeli mását” kell a képen visszaadni. Legalább olyan fontos mozzanat volt az önmagát megérteni kívánó ember, aki ki akart szabadulni a természettel összhangot képző „monolit” világból. Egy idő után önmagát már nem kívánta csak mint a természet utánzóját meghatározni, identitását ebből levezetni. Az érzéki világtól (az általa keltett hiányérzettől) elszakadva be akart hatolni a meg-nem-teremtett világba, a terra incognitába. A teremtés aktusával akarta önnön erejét kipróbálni, s az eredménnyel önmagát (önnön jogán) a létben elhelyezni. Az alkotásban/teremtésben Istent nem akarta feltétlenül „letaszítani” trónjáról, de mint teremtő mellé akart állni (hiszen Isten az embert saját képására teremtette).

⁸ A középkorban John Peckham angol ferences szerzetes *Perspectiva communis* című művét tekintették alapműnek, amit még Leonardo is használt. (Vö: Hajnóczy Gábor)

⁹ Hajnóczy itt Panofsky véleményét foglalja össze: lásd Panofsky 1984/1924, 170-248 o.

Pontosítást nyert az utánzás és a másolás közti különbség. Danti szerint a „*representatio*” a dolgok szabad ábrázolását jelentette, a „*ritrarre*” pedig másolást, mely úgy mutatja meg a dolgokat, ahogy azok láthatóak. Az utánzás ilyen módon történő, alacsonyabb és magasabb rendűre történő szétválasztása szintén lehetőséget nyújtott a mimézis-elméletek további mutációjára.

A *representatio* elvét követte Leon Battista Alberti. A *Della pitturá*ban azt mondja, hogy nincs biztosabb út a szépséghez, mint a természet utánzása.¹⁰ A természet utánzásán viszont a természet törvényeinek utánzását értette. Nincs ellentmondásban ezzel az sem, amikor Michelangelo pedig azt mondja, hogy a természetben jelenlévő Istent kell utánozni. Mindkettő valójában ugyanarról szól: az Isten által megteremtett természetben lévő nem látható rendet kell a művésznak láthatóvá tenni.

Alapvető kérdéssé vált, hogy milyen módon lehet föltárni azt a bizonyos látszat mögötti rendet, amit fel kell a művésznak mutatni. Mivel a reneszánsz emberének a középkorból nem származhatott használható természetismerete, a kor humanistáinak nem volt más lehetősége, mint visszanyúlni a görög természettudományokhoz, és azok közül is a legegzaktabbakhoz, a matematikához és a geometriához. Ezekkel a tudományágakkal formai jelenségeket és azok közti összefüggéseket tudtak feltárni. „Az egyedi létezőként felfogott, kívülről szemlélt dolgok között a formai jegyek alapján kerestek összefüggéseket, majd arra alapozva dolgoztak ki valamilyen elvont, az egyetemes érvény igényével megfogalmazott magyarázatot.” [SZENTKIRÁLYI 2004:488]

A reneszánszban a matematikát látták közvetítő eszköznek az Isten és a természet között. Úgy látták, hogy az arany metszés az az arányosság, ami gyakran megjelenik a természetben, az arányrendszer, amit később a reneszánsz az isteni arálynak nevezett.¹¹ Leon Battista Alberti „Többször kifejti azt a meggyőződését, hogy az épület tökéletes összhangját csak a megfelelő arányösszefüggések következetes alkalmazása biztosíthatja, s az összhang három (concinntas) legfontosabb összetevőjét ennek megfelelően a számokban (numerus), a számot megjelenítő, pontosan lehatárolható méretben (finito) és a méretek törvényszerű elrendezésében (collocatio) határozza meg.” [SZENTKIRÁLYI 2004:496]

10 lásd: W. Tatarkiewitz: *Az esztétika alapfogalmai*, (ford. Sajó Sándor): Kossuth Kiadó, Budapest, 2000. 198.o.

11 Megjegyzés: ezt az arányt Eukleidész állította föl. Egy vonalat úgy osztott két szakaszra, hogy a teljes vonal úgy aránylott a nagyobb részhez, mint a nagyobb rész a kisebb részhez.

Miután már az embert is a természet részének tekintették, a mimézis tárgyává vált az emberi arányok utánzása is. Az isteni arány és az emberi test kapcsolatának tanulmányozására is az ókorhoz fordultak. Erre az arányra először a püthagoreus számelméletéhez tartozó pentáddal jelölt pentagramma utalt.¹² Vitruvius római építész ezt ismerve a következőkkel vezeti át az épületek tervezési módszerére ezt az arányosságot a *Tíz könyv az építészetéről* című művében: „az épületek tervezése szimmetrián alapul, amelynek elvéhez az építésznek a legszigorúbban kell ragaszkodniuk. Ez pedig az arányosságból jön létre, amit görögül analógiának mondanak. Az arányosság minden műben a tagok mértékegységének és az egésznek az egymáshoz mérése, amelyből a szimmetriák rendje jön létre. Csak akkor lehet arányosan tervezni egy épületet, ha pontosan oly arányos, akár egy jó testalkatú ember tagjainak szabados rendje.” [VITRUVIUS 2009:75]

Mint látható, a reneszánszban az utánzás az isten által alkotott természeti rend, valamint az emberi arányok utánzását jelentette, pontosabban ezen rend matematikailag és geometriailag lehetséges leképzésének alkalmazását. Azt is mondhatnánk, hogy a mimézissel keletkezett műben a természet átlényegített formában rögzül. Itt kell megjegyezni, hogy valószínűleg ez is hozzájárult ahhoz, hogy Panofsky a perspektívanulmányában – miután rájött, hogy a szerkesztett reneszánsz perspektíva is szubjektív – a perspektíva szimbolikus jellegét kezdte hangsúlyozni.

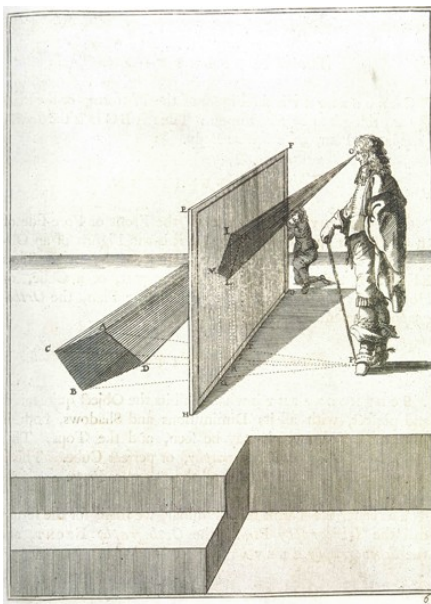
A mimézis másik módja a reneszánszban Danti szerint *a ritrarre* (másolás). Az utánzás tárgya már nemcsak a természet lehetett, hanem azoknak az utánzása, akik a természet legjobb utánzóit voltak, s ezek az ókori görögök és rómaiak. Ez a tézis éppen olyan komoly karriert futott be a későbbi esztétikai elméletekben, mint a természet rendjének utánzása.

Mindenesetre a művészeti ábrázolásban, a reneszánszban szerepe lett az utánzás valamelyik módjának, s ebben központi szerepet kapott a lineáris (centrális) perspektíva. Brunelleschi, Ghiberti, Donatello és Masaccio jelentette azt a firenzei művészeti kört, akiktől Alberti az impulzust kapta a *De Pictura* megírásához.¹³ Tisztában volt viszont az euklideszi optikával, a ptolemaioszi fizikával. Valószínű ismert volt számára és a reneszánsz festők számára is Biagio Pelacani *Questiones* című traktátusa, mely főleg a

12 Megjegyzés: Pentád: 5-ös számrendszer a görögöknél, Pentagramma a szabályos ötszög átlói által alkotott ötágú csillag

13 Alberti *De Pictura* című értekezése 1435-ben jelent meg, amit aztán maga olaszra is lefordított: *Della Pittura* címmel (1436)

fény mibenlétével foglalkozik.¹⁴ „Művének alapvető posztulátuma – mellyel Albertit is megelőlegezi –, hogy a sugarak egyenes vonalban terjednek; azok a tárgyak láthatóak, melyekhez a látósugarak eljutnak; azok a tárgyak, melyek nagyobb látószög alatt látszanak, nagyobbaknak tűnnek stb. A sugarak látógúlát alkotnak, melyek egy sugárzó felületről indulnak, és középpontjuk a szemben van.” [HAJNÓCZY 2000:88]



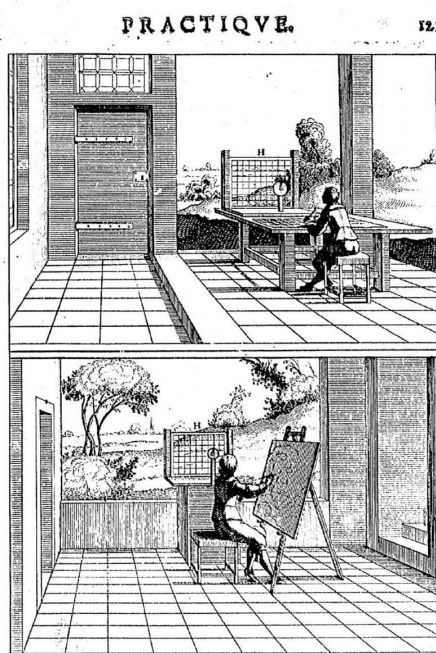
3. ábra Jacques Dubreuil: *Perspective pratique*, Paris, 1642

Alberti a Brunelleschi által végzett empirikus kísérletet kodifikálta, öntötte a festők számra használható formába. (Brunelleschi a firenzei dóm Baptisztériumával kísérletezett, a kép közepébe fűrt lyukkal és egy tükörrel. Ez a kísérlet viszont a már elkészült képe ellenőrzésére szolgált). Alberti szerint a helyes módszer, a „costruzione legittima” megoldja az alapproblémát: „... vagyis azt, miképp lehet megszerkeszteni a képet, vagyis a látógúla függőleges elmetszését. A valóságos végtelenség és a behatárolt képtér ellentmondását korábban már megoldották az enyéspontban összefutó ortogonálisok segítségével, aminek előfeltétele az volt, hogy megszűnt a világegyetem felfogásának teológiai jellege, és a végtelen, a megalkotott természet (*natura naturata*) formájává vált. [HAJNÓCZY 2000:91]

A centrális perspektíva ezzel egyeduralkodóvá lett a termélység ábrázolásában. Panofsky szerint a centrális perspektíva szimbolikus jelentéssel és erővel ruházódott fel. Ennek az egyik oka, hogy a teret absztrakt, univerzális, szisztematikus rendszerbe foglalta. A másik oka pedig az, hogy rögzítette a tekintetet, s ezzel az ember uralmi vágyát

¹⁴ A *Question*ben a fényt szubsztanciálisnak tekinti, míg a vele kapcsolatos színt akcidentális minőségnek tartja. A fény számára a tiszta és tökéletes, a szín a minőségi és tökéletes megváltozása. Külön kategóriáknak tartotta a fényt (*lux*), mely minden testben megtalálható, a megvilágítást (*lumen*) és a színt (*color*).

támasztotta alá. Alberti reneszánsz perspektívája lényegét tekintve ellentmondást hordoz: megszűnik a szubjektív nézőpont választásának lehetősége (a kép egy nem mozdítható nézőpontot kínál), s az ábrázolt térrel párhuzamos valóság jelenik meg a képen, többek között azért is, mert a képsík nem azonos a projekció síkjával. A kétféle tér között ott áll a kiiktathatatlan szubjektum, a festő, aki a néző számára a kívánt lehetőségek valamelyikét kínálja a „kinyitott ablakon” keresztül.



4. ábra Jacques Dubreuil: *Perspective pratique*, Paris, 1642

Ezeknek az ellentmondásoknak is köszönhető, hogy a barokkban a centrális perspektíva feloldódott az ábrázolás szubjektivitásában. „Panofsky szerint ennek az volt az oka, hogy az ábrázolandó jelenet ’belsővé’ vált, azaz az ’objektív’ térből átkerült az emberi képzeletbe, képzelőerőbe. A képzelet működésének, a vízióknak az ábrázolása nem igényli sem az objektív, sem az optikai ’húséget’. A lineáris perspektíva mint a realizmus ’bástyája’ fokozatosan elvesztette létalapját.”[TARNAY 2011:116]

A barokk kor a [humanizmus](#) és a [felvilágosodás](#) közötti kor, az [ellenreformáció](#) és az [abszolutisztikus](#) monarchiák ideje. A reneszánsz humanizmusa egyrészt hozzájárult a tudomány fejlődéséhez, másrészt a reformáció létrejöttéhez, mely után a reformáció hitvitái mind a katolikus, mind a protestáns egyházakban nagy hitbéli ébredési hullámhoz vezet. A 17-18. századra két fontos terület – a tudomány és a vallás – együttállása mellett alakul ki a barokk korszak, s azon belül a festészet is.

Egyrészt Leibniz és Newton kutatásai révén evidenciává vált az ún. kopernikuszi fordulat, mely a heliocentrikus világgéppel a Föld világmindenségben betöltött szerepét „lefokozta”, a világgal kapcsolatos szemléletet a végtelenig kitágította. A newtoni-Leibnizi felfogásból származó végtelen egészen Einsteinig a modern világgép hordozója volt: „... e végső lényegen belül működő végtelen kis differenciák folyamatos oszcillációja egy zárt pályán egyenes vonalban egy transzcendens cél felé, amit két ellentétes oldal, a földi és a földön túli mozgat, hogy a végtelen időben egymáshoz közeledve a kegyelem ugrásaként egyesüljenek.” [RAPHAEL 1989:63]

Másrészt a vallási szemléletben, (a vallás és a képzőművészet kapcsolatában az 1563-as tridenti zsinat új elvekkkel adta meg az ellenreformáció programját és a képzőművészettel kapcsolatban is határozatokat hozott. „Hangsúlyozta a képzőművészetek jelentőségét a hívők tanításában, a hit terjesztésében és védelmezésében. Nem tekintette a festményeket, szobrokat ’bálványoknak’, mint a reformáció, hanem felismerte szerepüket az egyházi propagandában.” [KELÉNYI 1985:122]

Érdekes koincidencia látható a barokkban: egy tudományos eredmény és a vallási elképzelések egymáshoz való közeledése, ugyanis a katolikus egyház által deklarált túlvilág is egy meg nem nevezett helyen, valahol a végtelenben van.

A végtelenhez való közelítés, annak elképzelése és ábrázolása csak sorozatos felfedezésekkel, s az ehhez szükséges intuícióval képzelhető el, s erre nemcsak a tudománynak, hanem a művészetnek is szüksége volt. Ebből következően a művészi invenciót magasabb rendűnek tételezték, mint a természet valamilyen formában történő utánzását. „Az újszerű, ötletes témaválasztást a festő kimagasló erényei közé sorolták, és hangoztatták a tudás, a történelmi, irodalmi ismeretek nagy szerepét.” [KELÉNYI 1985:123]

Szükség is volt rá, mivel a végtelen ábrázolása invenció, fantázia nélkül aligha lett volna elképzelhető. Elvárás volt, hogy a festmény a képzeletet megragadó, látványos elemekkel fokozza a hatást, még olyan esetekben is, amikor a festmény témája elvileg a „a földhöz kötött” volt. Nagy általánosságban azt szokás mondani, hogy az északi, protestáns barokk inkább a földi élettel foglalkozott, míg a déli katolikus inkább kötődött a vallási témákhoz.

Ezzel kapcsolatban egy érdekes összehasonlításra hívja fel Raphael a figyelmet: „Rubensnél a rassz jellemzői működtek közre abban, hogy a katolikus szellem megtestesülése szinte egy pogány bacchanália vonásait mutatja föl. Ezzel szemben Rembrandt az Isten és a világ közti dualizmust – mint Spinoza – panteistaként próbálta áthidalni. Ez azt jelenti, hogy egy protestáns ellen-protestáns, kozmikus-misztikus egységet

tett meg művészete alapjául. Szociológiailag érdekes, hogy a tradícióban megmaradt katolikus mozgalom tovább jutott az anyagi realizálásban, mint a protestantizmusból kinőtt misztikus-panteista ellenáramlat, hogy Rubens konkrétabb, mint Rembrandt.” [RAPHAEL 1989:63]

Akár köznapi dolgokkal, akár a hittel kapcsolatos ábrázolásról volt is szó, fontos volt a lelki élet megjelenítése: a nézőt érzelmi reagálásra kellett készíteni. A festőnek eleve illett morális témát választani. A „decoro” fogalma díszességet és moralitást jelentett a korban, melynek minden elismerésre vágyó művésznek meg kellett felelni.¹⁵

A fentiek után nézzük meg, hogy miben is tér el a barokk festészet a reneszánsz festésztől a nagyrészt hasonló témaválasztás ellenére. A reneszánsz festészetet statikusnak szokták nevezni, míg a barokkot dinamikusnak. Ennek alapja nyilvánvalóan a kétféle világszemlélet. A barokk festészetben jelenik meg először az időbeliség. Általában időben lejátszódó cselekményt, történetet akar bemutatni, még akkor is, ha portrészzerűen csak egyetlen alakot vagy tájat ábrázol. Az időbeliség csak egyfajta dinamizmussal tud megjeleníteni a képi ábrázolásban.

A dinamizmushoz viszont első lépésként fel kellett oldania a reneszánsz perspektívát, annak merevségét, mely a nézőt korlátozta a szabad nézőpont választásában. Bizonyos értelemben azt lehet mondani, hogy a barokk visszatér a bizánci ikonok ábrázolási pontjához, ahol a képen több enyészponttal rendelkező perspektíva (szögperspektíva) van jelen egyszerre.

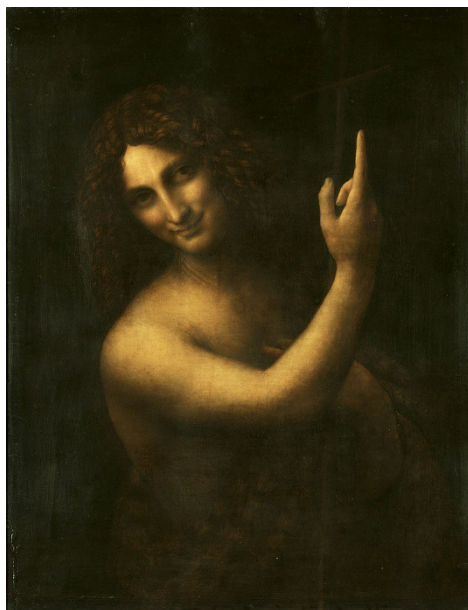
Az egy képen belüli több nézőpont is egyfajta látens dinamizmust hoz létre a szemlélőben.¹⁶ A következő lépés, hogy az alakok mindig mozgásban vannak. Lendületes gesztusokkal az átlós kompozíció részesei, mely szintén dinamizmust közvetít a függőleges tengelyre szervezett reneszánsz képekkel szemben. A mélységi hatást a színekkel és az erős fény- és árnyékhatással érik el a barokk festők.

Ez a technika, az ún. „sfumato” vagy levegőperspektíva Leonardo da Vinci találmánya. Ennek elengedhetetlen feltétele, hogy a barokk festők le kellett zárják azt a festészzel kapcsolatos történelmi vitát, ami a „disegno” és a „colore” között zajlott. Vasari még két ellentétes fogalmat látott a rajzban és a színben, és egyértelműen a rajz elsőbbségét vallotta.

15 Caravaggio a korától éppen azért kapta a legtöbb bírálatot, mert ábrázolása nem felelt meg a kor követelményeinek: szentjei nem voltak fennkölték és méltóságteljesek, inkább köznapiak. Vö.: Kelényi György (1985)

16 Meg kell jegyezni, hogy a kötött nézőpontú, egyiránypontos perspektívát már Leonardo da Vinci is bírálta, hiszen ritkán nézünk egy megadott pontból, egy szemmel egy képet.

A disegno fontosságát hangsúlyozó festők nemcsak a rajzos, a körvonalat hangsúlyozó ábrázolási módot képviselték, hanem az értelemhez szóló idealizáló, az antik és érett reneszánsz példáit felhasználó festészet hívei voltak.” [KELÉNYI 1985:122] A colore fontosságát hangsúlyozó festők viszont hittek abban, hogy a színek alkalmazása az, amivel egyénibb módon lehet érzelmeket kifejezni, s nem utolsósorban – mint ahogy azt már Leonardo is megmondta – termélységet érzékeltetni.



5. ábra Leonardo da Vinci, *Keresztelő Szent János* (1513-16) Musée du Louvre, Párizs

A barokk a végtelenséget a dinamizmuson és a mélységi hatás fokozásán kívül a festői tér másfajta felfogásával is eléri. A kép kerete nem szab határt a kompozíciónak, az a kereten kívül is folytatódik, s a nézőnek a megértéshez azt gondolatban folytatni is kell. A végtelenség illúziójának keltése nem reked meg a képen belül, az nemcsak a képi tér mélységi ábrázolásában merül ki, hanem kitágul a befogadó felé. A szemlélőt nem vonja be a kép terébe, hanem az ábrázolt tér és a valós tér, amiben a néző áll egyé válik. (Az erre szolgáló különböző módszereket Velázquez és Caravaggio festészetében fogjuk egy másik fejezetben megvilágítani.)

Összefoglalva a barokk „... a legszorosabb és legerősebb egységbe fogta össze a görög és a keresztény örökséget, a dinamikus mozgást és a statikus nyugalmat,... ésszerűséget és spiritualitást, a tragikus mélységet és a kozmikus-panteista derűt. Erejének gyökere az a dialektikus módszer volt, ami az irracionálist racionálisként tudta megjeleníteni, a legnagyobb racionalitással a titkok mélységét.” [RAPHAEL 1989:64]

IV.
AZ ÉPÍTÉSZET TERE
(A TÉRALKOTÁS A KÖZÉPKORTÓL A BAROKKIG)

August Schmarsow szerint azt akarják az építészet-esztéták, „hogy egy építmény csak akkor számíton fogalmával adekvátnak (als solches)..., amikor a térszegmens állandósult térbeli testként jelenik meg. Ezért is időznek előszeretettel az épület felépítésének és külsejének tárgyalásánál, míg a tulajdonképpeni térérzékelést, a tér kibontakozását, a térspektívát és térkompozíciót teljesen figyelmen kívül hagyják. Az építészeti alkotás belső oldala és ennek egy örökké eleven motívumból való pszichológiai magyarázatának lehetősége így számukra elveszett.” [SCHMARSOW, 2011:50] Schmarsow ki is mondja: az építészet az a művészet, mely „téralakító” (Raumgestalter), pontosabban, hogy az építészet legbensőbb lényege szerint téralakítás („Architektur ist ihrem innersten Wesen nach Raumgestaltung”)

Az építészet térbeli és egyben téralkotó művészet. A tér változását gyakran a technológiai tudás egyre magasabb szintjével szokás magyarázni. A technológia viszont a kor civilizációjának csak az egyik eleme. Legalább annyira fontos – ha nem fontosabb – a kor szellemi állapota, a világról alkotott tudományos ismeretek és az azzal összefüggő vallási elképzelések. Az utóbbiak nyilván befolyásolják a technológiai fejlődést is, de a „fejlődéstörténet” (alakulástörténet) szempontjából a technika nem rendelkezik prioritással. Döntőek – főleg a román és gótikus építészetben – a vallási elképzelések, ugyanis a barokkig az építészet „vezérhajója” a szakrális építészet volt.

Az a világkép, melyet a geocentrikus világszemlélet uralt, valójában az ég és a föld szétválasztását jelentette. „Keressétek először Isten országát és annak igazságát, és ezek mind megadatnak néktek.” (BIBLIA 2006, Máté 6,33) A román kor emberét az egyház a földi életre irányította, mint az eredendő bűn miatti vezeklésre kijelölt helyre, a gótika az ember tekintetét már inkább Istenre mint Megváltóra fordította. Ebből is következtethetően a román építészetet objektív, a gótikus építészetet szubjektív szellemiségűnek nevezhetjük. A román a földi nehézkedést hangsúlyozta, a gótika a lélek isteni felé szárnyaló erejét. Az

építészetben ez azt jelentette, hogy a románra a tömeg és az anyag volt jellemző: a földi nehézkedés az eget beláthatatlan távolságba helyezte. Ebből következik, hogy a román egy zárt adottságot jelentett. A gótika már egy szabadabb út lehetőségét tárta fel az ég felé, s ez a nyitott törekvés már egy vékonyabb határt jelentett.

A román építészetben a hangsúlyt a fal mint az építészet őseleme kapta. A bazilikális térben, a felső regiszterben a falat a belső pillérek ritmusában áttörték, hogy a külsőből a fény formájában át tudjon szivárogni a transzcendens hatalom. Ezzel a belső statikus falakat a fény változása miatt látens mozgásba hozta. A fal- és mennyezetfestésnek a feladata részben az volt, hogy az írástudatlan embereknek a Biblia történetét elmesélje. A beeső fény a képeket szintén egyfajta „mozgásba” hozta, s a megvilágított képekkel együtt a pilléreken „mozgó” fénnel a belső teret egyfajta polifóniáig fokozta, s így a térben megszólaló zenével „összművészetet” hozott létre.

A gótika nyitott, felfelé törekvéseként a falak fel lettek nyitva, hogy a nyílásokon behatoló transzcendens erők a pilléreken gyűljenek össze úgy, hogy a falakból csak a minimálisan szükséges maradjon meg. A külső és belső közötti magas, de nagyon vékony határoló falak fényt kellett mégis beengedjenek, így jött létre az ólomüveg festészet. Ez vette át a bibliai történetek elmesélését a román kori falfestéstől. Ez két módon hatott vissza az építészeti tér alakulására: „... egyrészt befejezte a téralkotást, a térnek meghatározott fényt adott, másrészt az építészetben az élő Krisztus absztrakt módon működő energiáit mint szent legendát elevenítette meg. Ez a kettős hatás mutatkozott meg a portál architektúrájában is.” [RAPHAEL 1989: 60] A misztika és az illúziókeltés jegyében az építészet még mindig össze tudta fogni a szobrászatot és – ha az üvegfestészet formájában is – a festészetet.

A nagy változást a reneszánsz jelentette. A reneszánszsal összefonódó szellemi áramlat, a humanizmus, mely megváltoztatta a valláshoz és így a térhez is a viszonyát. A középkorban az élet értelmét a túlvilági életre való felkészülésben látták, a reneszánsz ember számára a földi élet lett központi kérdés. A földön harmóniában élni, és majd attól élesen elválasztva a halál után boldog lélekként a túlvilágban üdvözölni.

Tagadhatatlan, hogy az antik filozófia megismerése fontos szerepet játszott a világkép kialakításában is, és tovább is hatott, mint azt a tudományos felfedezések indokolták volna. Arisztotelész műveit megismerve előkerült a miméziselmélete is. Amíg viszont a görög mimézis-elméletben a természet utánzása egy kijelentés volt: a művészet a természetet utánozza, addig a reneszánszban ez felszólítássá, mintegy kötelező érvényűvé

vált: a művészetnek a természetet kell utánoznia. Téziseket fogalmaztak meg, melyek utasításokat tartalmaztak. Amíg Arisztotelésznél a mimézis csak az utánzó művészetekre vonatkozott – az építészetet az eredeti művészetek közé sorolta –, addig a reneszánszban kiterjesztették azt az építészetre is.

Kiterjesztették és értelmezték a művészet által utánzandó természet fogalmát is. A platonista Ficino nagyobb jelentőséget tulajdonított az ideáknak és a szellemnek, mint a természetnek. Leonardo da Vinci viszont semmit nem talált tökéletesebbnek, mint a természetet. A természet horizontja viszont kitágult, és már beleértették a tapasztalat révén ismert világot az emberrel és az emberi alkotásokkal együtt, de bele értődött a kozmikus rend megteremtője, Isten is. Az ember „fölemelkedett” Isten mellé alkotótársnak.

Az építészetben mimézisen az antik építészet – különösen a görög építészet – utánzását értették, mint a természetben már adott utánzását. Ez az új humanista világnézet új stílust hívott életre, az élet teljességét tükröző antik görög művészet vált mintává, és ennek az újjászületését (reneszánsz) hirdették. Az antik ideál megismerésével egy időben a kor gondolkodói tanulmányozták az arányokat és a tér szabályosságainak felfedezéseivel is foglalkoztak. Megszületett a „térlátás” és a tér kétdimenziós síkban történő perspektivikus ábrázolásának gyakorlati és elméleti módszere. Gyakorlati kikísérletezője Brunelleschi volt, míg Alberti öntötte ezt matematikai formába, létrehozva ezáltal a perspektívatant. Ennek segítségével vált értelmezhetővé a végtelen tér. A tér szabályainak megismerése, a „tértest” meghatározása szemléleti változást hozott a térképzésben is.

A reneszánsz építészetben a zárt hatású, a befejezettség nyugalalmát árasztó, kiegyensúlyozott tér- és tömegformákat kultiválták. Mint ahogy már említettük, a reneszánsz közelebb hozta az eget a földhöz, s ezáltal megszüntette a gótika magasba törő formáit, s vele szemben a vízszintes irány vált hangsúlyossá. Esztétikai kritérium lett a harmónia, és a szimmetria, a tér akadálymentes átláthatósága.

A legideálisabb térnek a centrális teret tartották (pl. Brunelleschi: Cappella Pazzi), de az egyre növekedő hívőszám szükségessé tette a centrális tér és hosszházas tér kombinálását. Ebben az esetben a belső tér kialakításában a római térszervezést vették mintául, illetve a szakrális építészetben azt a centrális térrel ötvözték. Erre a legmintaszerűbb példa Alberti mantovai Sant’ Andrea bazilikája. A latinkereszt alaprajzú templom hosszházának mintaképe a római Maxentius bazilika. Alberti továbbfejlesztette Brunelleschi háromhajós, klasszikus bazilika mintájára készült firenzei Sant’ Lorenzo templomát, az egyetlen, dongaboltozattal fedett hosszházas formát, melynek négyzetét

kupola fedi. Alberti műve alapvető fontosságú alkotás: térszervezése más reneszánsz templomoknak, majd a barokk templom mintájává vált.

A reneszánszban gyakorlatilag eltűnnek a falakról a vallásos témájú freskók, s ez valószínűleg a Gutenberg által föltalált könyvnyomtatásnak is volt köszönhető: már nem kellett narratív képekkel ismertetni a bibliai történeteket, a szentek életét.¹⁷ A festészet és a szobrászat a román korban, valamint a gótikában még az építészetnek alárendelten, de ugyanazt a szellemiséget képviselve volt jelen, a reneszánszban „kilépett” ebből az egységből és elkezdett önálló életet élni. Ez részben a festészet képpé válása miatt történt, részben viszont az építészet volt ezért a felelős: a teret önértékének megfelelően kívánta felépíteni és bemutatni. Ezt az egységet majd a barokk kívánja újra helyreállítani. Ennek az alapját az képezi, hogy a barokk építészet a román és a gótika építészetének szintézise.

A térrel kapcsolatban Foucault (2006) úgy látja, hogy „A középkorban a tér a helyek egy hierarchikus mennyiségeként, mint szent és profán helyek, oltalmazott és nyitott vagy védtelen helyek, városi és vidéki helyek összessége létezett” [FOUCAULT 2006:317]. A térről való fizikai tudás még Galilei után sem rendítette meg alapjaiban az alkotási folyamatot. Foucault szerint pedig Galilei felfedezésének a legnagyobb hozadéka az volt, hogy a helymeghatározás zárt terét a végtelenül nyitott tér kijelölésével fölnyitotta, a praxisra azonban ez nem volt hatással. Erre a végtelenre igazán a barokk reagál a maga összetettségével.

Az előző korok építészetéből a román és a gótika inkább a transzcendens világhoz kötődött, az antik és a reneszánsz nagyrészt az ész uralma alatt állt, míg a barokk az, ahol az ész használata és a transzcendencia egyenrangúan jelenik meg. Látszólag ellentétteként, de valójában filozófiai síkon eggyé olvadva, még akkor is, ha bizonyos teoretikusok vagy csak az anyag által hordozott formából, vagy csak a mögöttes tartalomból vonnak le következtetéseket a barokkal kapcsolatban. A mű többletének ez a kettőssége egyfajta feszültséget is létrehoz a barokk világában, a 17-18. században.

Szentkirályi e kettősségnek gondolt állapotot a filozófiából vélte levezethetőnek. Kopernikusz felfedezésével és a matematika fejlődésével a természettudományok mechanikai jellegét kapnak. Az ember „Az ismert adatok birtokában próbálta kiszámítani az ismeretlent, s ha nem sikerült, képzelet szülte konstrukciók... segítségével teremtette

¹⁷ Amit mégis mint kivételt, s a perspektivikus ábrázolás szempontjából fontos kivételt meg kell említeni, az Masaccio Szentháromság freskója Firenzében a Santa Maria Novella templomban (1428) A térábrázolás virtuozitása itt elsősorban a látszat architektúra megszerkesztésében mutatkozik. Ez a freskó egy nagy falfelületen található, de már lehatároltan mint kép jelenik meg.

meg maga körül természeti környezetének nyugalmat adó zárt rendszerét.” [SZENTKIRÁLYI 1963/2006: 90] A zárt rend egy oksági láncra fűződő rend, ahol az elemek közti viszony megbonthatatlan. A zártság viszont lehatárolást jelent, még az ismeretlen síkján sem lehet nyitottság, ez ellentmondana a kauzalitásnak. Ennek a szükségszerűen végtelennek véges lehatárolását jelenti a metafizika, mely a racionálisból átvisz a transzcendensbe.

Szentkirályi a fenti filozófiai fejtegetésből vezeti le a barokk rejtett tartalmát. Az axialitás (a végtelen felé haladás) erős igényét, „... amely nemcsak a longitudinális terek vagy tércsoportok alakításánál jelentkezik, hanem olyan térformánál is, amely hasonló igény kielégítésére természeténél fogva alkalmatlan, a centrális tereknél.” [SZENTKIRÁLYI 1963/2006: 101] Az axialitásra vezeti vissza Szentkirályi a barokk dinamikáját. A longitudinális tér azzal nyeri el dinamikáját, ha a tér önmagában nem zárt, „...hanem olyan összetett térbeli rendszer egyik alkotóeleme, amelyen belül minden egyes elem önmagán túlmutat, formáját, létezését csupán az utána következő térrésszel való szerves kapcsolata indokolja.” [SZENTKIRÁLYI 1963/2006: 102]

Ahogy a végtelennek végest szab a metafizika, úgy tesz a barokk térszervezés is. „A hosszhajós templomoknál... a szentély előtti négyezetben az addig vízszintes tengely függőlegesbe vált át. Ezzel a tér dinamikus lendülete nem torpan meg a szentély előtt. Törés nélkül áramlik tovább a kupola felé, amelynek könnyed ívelése a tambur fénygyűrűjén túl itt is kissé a végtelent idézi.” [SZENTKIRÁLYI 1963/2006: 105]

A barokk templom négyezeti problémája fogja meg Gadamer is, amikor a Sankt Gallen-i kolostor templomát nézi. Ahogy ő mondja, megfogta ennek a templomnak a térhatása, ami szerinte abból fakad, „... hogy az egyik hosszhajó egy igen masszív építésű négyezettel együtt, valamint a kórus egy sajtáságosan feszültséggel teli és nagyszabású formaegységben kapcsolódik össze. Nyilván a hajó és a négyezet problémája az a nagy építészeti kérdés, amelyre a nyugati templomépítészetnek évszázadokon keresztül keresnie kellett a választ. [GADAMER 1979/1994: 158]

Gadamer a négyezet problémáját nem véletlenül – hiszen onnan indul – az építőművészet történetében látja meg. Szerinte a négyezet az építőművészet kései válasza a centrális tér és a hajó elgondolására, ezt a kettőt kívánta egységbe hozni. Ahogy ő mondja: „Ez a válasz mintegy még egyszer egységbe fogja – mintegy végső összefoglalásként – a hajó és a centrális tér közötti feszültséget, azonban úgy, hogy a tér annak számára, aki áthalad rajta, formailag úgy megváltozik, mintha kétféleképpen lehetne olvasni.” [GADAMER 1979/1994: 158] Mint látjuk, ez is egy fajta értelmezése a barokk térnek, de Szentkirályi ezt továbbgondolva teljesebb magyarázatot ad.

És végezetül itt egy filozófus, aki valóban a saját perspektívájából, a saját filozófiája felől értelmezi a barokkot, miközben persze megmarad szigorúan a kor fogalmiságának szintjén. Deleuze a filozófia irányából közelít a barokkhoz, még hozzá a nagy barokk filozófusnak, Leibniznek (1646-1717) a filozófiájával magyarázza azt. Egyrészt Leibniz monadológiájára, másrészt a világ két síkban történő szétválasztására, harmadrészt pedig a „redőre” megy vissza.

A monások Leibniz filozófiájának a végső szubsztanciái, melyek aktív energiával rendelkező kiterjedés nélküli részecskék, nincsenek „ablakaik a világra”, nem állnak egymással kölcsönös viszonyban, de egymásmellettiségüket egy előre megadott összhang szabályozza. „Régről ismertek az olyan helyek – mondja Deleuze –, ahol belül van a látnivaló: a cella, a sekrestye, a kriptá, a templom... vagy a metszetszoba. Ezt szállja meg a barokk hatalmát és dicsőségét hirdető.” [DELEUZE 1988/1996:7]

A monás teszti meg a külső nélküli belsőt és a belső nélküli külsőt „A barokk építészet a homlokzat és a belső tér, a belső és a külső emez elválasztásával jellemezhető, ami a belső autonómiájában és a külső függetlenségében ragadható meg. [...] A belső és a külső, a bent spontaneitása és a kívül determináltsága között egy egészen újfajta megfelelés áll fenn, ami a barokkot megelőzően elképzelhetetlen volt.” [DELEUZE 1988/1996:8]

Másik kapcsolódási pontja Leibnizhez a barokk két szinten történő értelmezése. Leibniz fogja össze a két mozgás, a két vektor tendenciáját, a mélybe nyúlást és a magasba törekvését. „Az, hogy az egyik vektor metafizikai természetű és a lélekkel kapcsolatos, míg a másik fizikai természetű és a testtel kapcsolatos, nem akadályozza meg, hogy egyetlen építményt alkossanak.” Deleuze ezt a két síkot az anyag és a lélek, a külső és a belső két síkjának látja, „... ahol az anyag-homlokzat alulra kerül, a lélek-szoba felemelkedik.” [DELEUZE 1988/1996:12]

És végül Deleuze kulcsfogalma: a „redő”. Kunszt György szerint Deleuze Leibniz-könyvében (*A redő. Leibniz és a barokk*) a „pli” kifejezést mágikus egyetemességgel használja, a japán origamihoz hasonlítja a hajtogatás koncepciót. Az origami az, mely lehetővé teszi, hogy egy papírból akár állatot, növényt vagy mást hajtogassunk. „Deleuze pli(fold)-koncepcióját úgy írhatjuk le, mint monumentális kísérletet arra, hogy egyszerűen mindent – a kozmoszt, az emberi lelket, a művészetet, a matematikát, sőt az anorganikus vagy organikus anyagot is – valami egyetemes és egyben végtelenül differenciált origami produktumaként, vagy processzusaként értelmezzem.” [KUNSZT 1996:130]

A redő teszi lehetővé Deleuze szerint, hogy a fent említett két sík összekapcsolódjon: az anyag és a lélek, a külső és a belső két síkja. A barokk és a redő működésbeli azonosságban vannak.

„A barokk feltalálja a végtelen művet vagy műveletet. Egy redőnek nem a lezárását akarja megoldani, hanem a folytatását, a mennyezetten átvitelét, a végtelenségig nyújtását. A redő egyrészt áthat minden anyagot, melyek így különféle skálák, sebességek és vektorok mentén elrendeződő kifejezőeszközzé válnak... meghatározza és láthatóvá teszi a formát.” [DELEUZE 1988/1996:12]¹⁸



6. ábra Bernini, Gian Lorenzo, *Szente Teréz ekstázisa*, Róma, Cappella Cornaro, Santa Maria della Vittoria,

Deleuze elméletét igazolja, hogy az építész a barokkban a legnagyobb ellentétekkel dolgozott, a nehézzel és a könnyűvel, a terhek általi nyomással és annak föloldásával, a zárt tömeggel és annak a végletekig történő feloldásával. Ezzel két ellentétes dolgot szolgált egyidőben. Egyrészt hangsúlyozza ennek a szertelen, átmenet nélküli kontrasztnak a paradoxonját, ugyanakkor hagyja az egyiket a másikba átmenni úgy, hogy végül az építész, szobrászat, festészet – kő, stukkó, kép – egy végletekig vitt anyagtalanításon megy keresztül a padlótól a tetőig, a felhasznált anyagok sokféleségével demonstrálva az anyagok relativizálását az abszolútummal szemben. A barokkban a transzcendens

18 Vö.: Puhl Antal: *Szentkirály, Gadamer és Deleuze, ahogy egy barokk templom előtt állnak* (Az épület Szentkirályi és Gadamer felől „olvasva”) Elhangzott: Szentkirályi konferencia 2014. február 6-7. Első megjelenés 2014.03.13. *Periodica Polytechnica Architecture* 44. szám.

princípium energiája még erősebben ment át egyfajta dinamizmussal az anyagok végtelenbe nyúló gazdagodása során. Utat talált a végtelenbe, az illúziók világába.

V.

A KERETBE FOGLALT TÉR (A VILÁG AZ „ABLAKON” ÁT)

A háromdimenziós tér megjelenítése egy kétdimenziós síkfelületen –mint azt már említettük a tanulmány elején– a képi ábrázolás egyik központi problémája. Olyannyira fontosnak tekintették ezt egyes művészettörténészek, hogy a téri ábrázolást művészeti stílushoz kötötték, s a reneszánsz perspektíva Alberti által kodifikált matematikai-geometriai formáját a térábrázolás fejlődésének csúcspontjaként definiálták, azt mintegy „forradalmi” tettet aposztrofálva.

Ez a fajta felfogás a 19. századig volt igazán népszerű, a későbbiekben ugyanis egyre több művészettörténész vallotta azt, hogy a centrális perspektíva valójában akadályozta a festészet további fejlődését. De mi is a „bűne” a reneszánsz nagy találmányának?

A reneszánszig –az ókortól a középkorig bezárólag– valójában nem is képekről, hanem falfestményekről beszélünk. A mai értelemben vett képről a reneszánsz óta beszélünk, és a fogalom kialakulásában döntő szerepe volt a centrális perspektívának. Ma képnek a környezetétől lehatárolt, keretezett síkfelületet mondjuk.

Némi pontosításra szorul az előző megállapítás: Képről beszéltek már a reneszánsz előtt is, csak a képen mást értettek, nem a környezettől elkülönített síkfelületet. „A kép korábban inkább alak, hasonmás, másolata vagy megfelelő, felismerhető jele az ábrázolás mintájául szolgáló tárgynak, személynek, formának. A korábbi képek inkább alakok, illetve mintázatok rendezett halmazaként tekintendők, tartalmak és textúrák... egybeszerkesztései. Nem elsődlegesen látvány, hanem látvánnyá tett üzenet, melynek programja visszafejthető és/vagy megnevezhető.” [PETERNÁK 2006:6]

A festészet kezdete a megismeréshez kapcsolódik szorosan. Plinius leírása szerint – amit Peternák is leír – ahhoz a korinthuszi fazekas lányhoz kapcsolódik, aki a távozóban lévő kedvesének árnyékát körberajzolja. Ez nem más, mint a tudatos látás kialakulásának folyamata. „Az egyes alakzatok elhatárolása a környezettől, mintegy a körvonal

meghúzásával történő rögzítés teremti meg a fogalmi gondolkodás lehetőségét.” [PETERNÁK 2006:6] Azt is mondhatjuk, hogy ez a tudatos látás kezdete, a világgal való reflektív viszony kialakításának kezdete.

A középkori falfestészet kezdetben nem volt több mint az alakok körbekeretezése és olyan attribútumokkal való felruházása, melyek az alakot (általában szentet) a szemlélő számára felismerhetővé tették. Az elkeretezés viszont nemcsak erre szolgált, hanem a környezettől való elhatárolásra is – amennyiben az ábrázolásra került –, ugyanis a földi dolgoknak, a konkrét környezetnek nem volt semmi jelentősége a túlvilágra koncentráló vallási életben.

Az igazi változást a középkor végén Giotto freskófestészete hozza meg a narratív festészet megjelenésével. A képi elbeszéléshez már nem volt elegendő az alakok felismerhetősége, a Biblia vagy a szentek cselekedeteinek illusztrálásához a cselekmény környezetét, terét is ábrázolni kellett. Giottónál jelenik meg erre a legerőteljesebb szándék, különösen a padovai Scrovegni (Aréna) kápolnában 1305 körül, ahol Giotto már Max Imdahl megfogalmazása szerint eseményképeket fest, és ez egyben az üdvtörténeti események ábrázolásának új kezdetét is jelenti. Imdahl megfogalmazása szerint „Minden üdvtörténeti eseménykép az áthagyományozott, nem megélt átfordítása a láthatóba, egy képen és képként konkretizált eseménynek egy szöveg által megidézett imaginációja.” [IMDAHL 2003: 9]

Ezeken a freskókon látható először, hogy valakiben, nevezetesen Giottóban tudatosodik a lét térbelisége, ugyanis képein mindig jelentős szerepet játszik a küszöb mint a külső és a belső tér közötti határterület. A mellékelt képen, Anna házánál is pregnánsan megmutatkozik, hogy a külső és belső közötti kapcsolatot olyan fontosnak tekinti Giotto, hogy létrehoz egy közbülső teret.



7. ábra Giotto di Bondone: *Angyali üdvözlés Annának*, (1304-06)
Cappella Scrovegni (Capella dell'Arena), Padua

Itt természetesen nem egy valós tér – az optikának megfelelő – láttatásáról, hanem egy tér megteremtéséről, illetve annak berendezéséről van szó. A külső és belső terek „felsorakoztatása”, egymásba kapcsolása az időbeli elbeszélés háttére. „Az előépítmény, a kapu és az épületmag összekapcsolása révén az elbeszélés tere egyértelmű irányt... 'irányautoritást' nyer, ami a ház hosszanti formájában, a tető kialakításában, az ajtó és ablak tengelyszekvenciájában és a képen belüli cselekmény e tengelyt követő elrendeződésében fejeződik ki.” [KEMP 2003:21] Ebben az esetben a „Tér és idő nem szubsztanciák, hanem sokkal inkább 'valós relációk', igazi objektivitásuk a 'kapcsolódásuk igazságában' és nem valamilyen abszolút valóságban rejlik.” [CASSIRER 2009:93]”

Giotto mind az assisi Szent Ferenc felső templomban látható freskóciklusánál (Szent Ferenc legendája), mind pedig a páduai Scrovegni kápolnában található freskóciklusánál az egyes jelenteket kerettel választja el. De ez az elválasztás még nem a környezettől való elhatárolást jelenti, pusztán az egyes történeteket határolja el egymástól, részben azért is, mert ezek inkább önálló jelenetek, minthogy egy egységes idővonalon lennének elhelyezve.

A tér ábrázolása szempontjából igazi változást a reneszánsz hoz. Ez a változás a térrel kapcsolatban részben szemléleti, majd ebből következően technikai.

A változás lehetőségét a filozófia teremti meg, pontosabban a görög filozófia (Platón és Arisztotelész) megismerése, ami a törökök elől menekülő görögök közvetítésével válik lehetővé. Az újkori filozófia először leszámolt a dogmákkal, a

szabadság és az öntudatos gondolkodás hirdetője lett, a skolasztika csak az istent kereső, meddőnek látszó egyoldalúságai ellen irányult. A humanizmus nem fordul el a kereszténységtől, de megkérdőjelezi annak abszolút, kizárólagos értékét. Híve lett a mindenség kutatásának s ezzel újtára indította a természettudományokat. A jelenségekre racionális magyarázatokat keres. Az emberi (individuális) képességek fejlesztését helyezte előtérbe: a művészetek és a tudományok tulajdonképpeni megalapítója lett. A humanizmus gondolkodásának középpontjába az embert helyezte, aki mint individuum önmagában való érték. Az élet céljának az individuum teljes életének élését nevezte meg.

A tudományok gyors fejlődése (iránytű, távcső fölfedezése, illetve tökéletesítése) elvezetett az égitestek vizsgálatához, s ez Kopernikusz révén megváltoztatta a geocentrikus világképet: a heliocentrikus világképpel kitágította a teret. Ezzel szétörte az addigi – a térrel kapcsolatos – hagyományos gondolkodás kereteit.

A tudósok és művészek (gyakran egy személyben, pl. Leonardo) a természetet, az emberi életet és az emberi test szerkezetét kutatták. A feltárt eredményekről traktátusok és rajzok jelentek meg. A festéssel, a festészeti gyakorlattal kapcsolatban – ami összefonódott a perspektívával – több kísérlet és elméleti fejtegetés is született. „A műhely világában a Lorenzetti fivérek használnak már egy technikát, amelyet ugyan még nem neveznek perspektívának, de a geometriai-optikai tudatosság a következő évszázadban a festői ábrázolás meghatározó elemévé válik. Piero della Francesca külön traktátust szentel a perspektívának,¹⁹ s ettől már csak egy lépés Leonardo kijelentése, aki a festészetet tudománynak mondja.”²⁰ [WWW.C3.HU/PERSPEKT/ALBERTI] Leon Battista Alberti *De Pictura* (1436) traktátusa nem a festők által írt könyvek hagyományát folytatja.

19 Piero Della FRANCESCA, *De prospectivapingendi*

20 Leonardo DA VINCI, *Trattato della pittura*



8. ábra Leonardo da Vinci, *Anatómiai tanulmány az emberi vállról* (1509-10)
Royal Library, Windsor

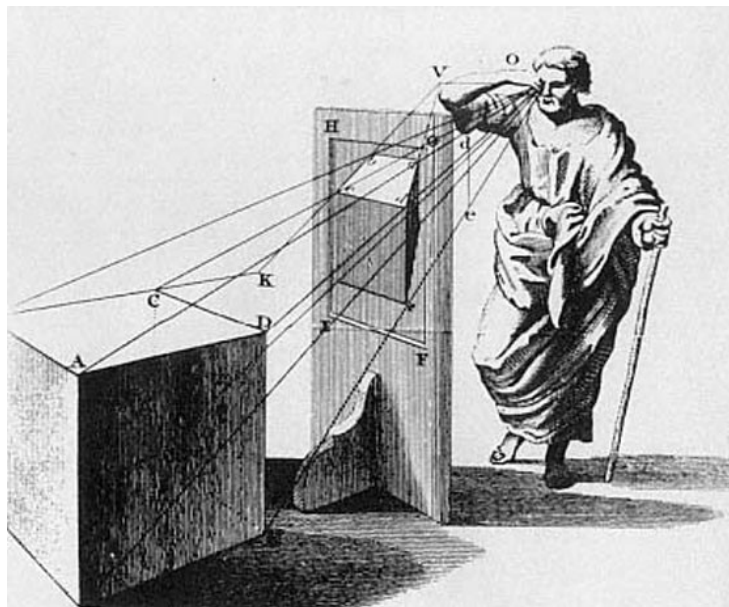
A legjelentősebb és a legmesszemenőbb hatása ennek a traktátusának volt, ugyanis ez az első, mely a festészetet a „szabad művészetekkel” egyenrangúnak tekinti.²¹ Ahhoz, hogy a festészettel kapcsolatos szemléleti változás bekövetkezzen, szükség volt egyrészt arra, hogy a művészetről a humanista körökben megfelelő elismerő kép alakuljon ki. Ez természetesen a festő mint intellektuális személy felértékelődését is előfeltételezte. A végső ok pedig a tekintetben, hogy a művészet a tudomány rangjára emelkedett, a perspektíva matematikai-geometriai kodifikációja volt, ami a látvány terét mérhetővé, szerkeszthetővé, vagyis tudományossá, s ezzel tanná tette. Alberti ezzel egyértelművé teszi, hogy a festészet egzakt művészet, tudományos szabályokon alapul, tehát nem csupán kézügyesség kell hozzá, hanem tudományos ismeretek is szükségesek a művelésére.

Alberti szemlélete elvonatkoztat a látás mechanizmusának érzékszervhez kötött természetétől: absztrakt modellt alkot. Ebben egyetlen érzékelő pont (szem) van; a látvány sík, nem pedig homorú felületen keletkezik; végül a valóságban párhuzamos és a végtelenbe tartó vonalak egy enyészpontba futnak össze. Az egyetlen érzékelő pont révén jön létre a látógúla, amelynek csúcsa a szemben, alapja a látott tárgyon lesz. A látógúla alapját a tárgyak körvonalai adják. „A gúla egy olyan formájú test lesz, amelynek az alapjából kiinduló, felfelé húzott vonalai egyetlen pontban találkoznak. Az alapja ennek a

21 „A középkorban a festészet (hasonlóan a szobrászathoz és az építészethez) nem tartozott az *artes liberales* körébe, és ha a mechanikai művészetek között tartották is számon, külön nem sorolták a Lanificium, Venatio, Navigatio, Agricultura stb. közé. Kézműves tevékenységnek számított, s ezen nem változtatott az a körülmény sem, hogy dicsőséges klasszikus múltat mondhattott magáénak és szakmai kézikönyvek (‘receptkönyvek’) foglalkoztak művelésének szabályaival.”

<http://www.c3.hu/perspekt/alberti/alberti.html>

gúlának a látott felület lesz, míg az oldalai azok a sugarak, amelyeket külsőknek neveztem” – mondja Alberti. [ALBERTI 1997/1436:1.7] A kép tulajdonképpen ennek a vetítógúlának a középső, úgynevezett vezérsugarára merőleges el metszése: a festmény tehát nem más, mint a vetítógúla el metszése a kép síkjában.



9. ábra Leon Battista Alberti: *A Della Pittura* illusztrációja

A térnek ez a fajta ábrázolása valójában mindig az egyes objektumokból indul ki, s azok látógúláját metszi át a festmény síkjával, vagyis a matematikai hasonlóságon alapul. „... az azonos síkra való vetítés miatt a kép szükségszerűen egységes szerkezetű lesz, a geometria törvényeinek alárendelt, mintegy 'ugyanazon világra' nyíló ablakok sorozata...” [PETERNÁK 2000:7] Ez a perspektíva egy egyértelmű, de szubjektív viszonyt teremt a külvilág és az „ablakon” keresztül néző között annak a pontnak megfelelően, ahová az egyént a látás szempontjából a festő helyezte. A néző és a festő ugyanarról a helyről kell hogy szemlélje a világot, kirekesztve magát az ábrázolt térből.

A világ egy szeletének ez a fajta lekeretezése méltón tekinthető egy ablakon keresztüli nézésnek. Az ablak kerete nemcsak metaforikusan keret, hanem egyben a képet is lekeretezi, elhatárolja a világ többi részétől, a falfelülettől. A néző a képi téren kívül marad, de az ábrázolt valós térrel is elveszti kapcsolatát.

A következő lépés, hogy a kép egy materiális keretet is kap és „elhagyja” a falat. Hordozhatóvá válik, bekerül az árucseré forgalomba, értékkel rendelkezik, és a reneszánsz humanista mecénásai – mint például a Mediciek és Gonzágák – örömeire (akik egyben gyűjtők is) eladható, cserélhető műtárgy lesz belőle.



10. ábra Raffaello Santi: Széken ülő madonna, 1514, Palazzo Pitti, Firenze

A képzőművészet elhagyja azt az építészetet, amely évszázadokon át hordozója volt, s kivívja vezető szerepét a művészeti ágak között, „letaszítva” az építészetet addigi trónjáról. Álljon itt Fülep Lajos következtetése: „Mikor a világot nem csak szellemileg, hanem materiálisan is formáló, a világ képét valóban megváltoztató, az embernek nemcsak szellemi, hanem szellemi materiális otthonát megteremtő építészet teremtőképessége a harmadik helyre kerül; mikor a közösség eszményét monumentálisan megteremtő szobrászat nem az építészethez, hanem a piktúrához képest van második helyen; s mikor a piktúrának egyik fajtája a faltól elszakadt, architektonikus környezetéből kiszakadt, kötetlen, ide-oda hurcolható, környezete iránt közömbösen, akárhol elhelyezhető [...] piktúra kerül az első helyre”, nos ez azt jelenti, hogy a közösség szerkezetében nagy változás történt. [FÜLEP 1976:358]

VI.

AZ ÁBRÁZOLT TÉR ÉS A VALÓS TÉR ÖSSZAKPCSOLÓDÁSA (VELÁZQUEZ ÉS CARAVAGGIO)

A barokk fordulatot hoz a kép és a keret viszonyában. Ez a változás érinti a képen nem látható, imaginárius keretet, mely „rabul ejtette” a teret, de azt a valós keretet is, mely a képet a konkrét tértől határolja el. Ahogy Wölfflin mondja, a kép folyamatosan elidegenedik a képkerettől. A néző pedig elidegenedik a képtől. A látvány ilyen módon történő lekeretezése, keretbe foglalása és „végérvényes” lehatárolása a nézőt kirekeszti abból a térből, amiben valójában ő neki kellene a középpontban lennie. A néző kirekesztettségében elidegenedik a látott képtől, a néző nem válik jelenlévővé. Kirekesztettségében egyfajta távolságtartás jön létre a mű és a néző között, ez pedig – Imdahl idézve – habitualizált dekoratív látáshoz vezet.²²

Ezt a művön belüli, valamint a mű és néző közötti elidegenedést kezdi feloldani a barokk festészet különböző szemlélettel és különböző festészeti technikákkal. Pontosabban azzal, hogy a kép kilép a számára már feszítő keretből, s a szemlélő bevonódik a kép terébe: a kép tere és a valóságos tér összekapcsolódik a nézővel. Két egymástól távol álló barokk festő művein keresztül kívánjuk bemutatni azt a változást, ami a nézőnek a látványi térből való kirekesztettségét kívánja megszüntetni.

Az egyik kép [Diego Velázquez](#), a [spanyol aranykor](#) egyik legkiemelkedőbb egyéniségének *Az udvarhölgyek (Las Meninas, 1656.)* című festménye, mely az alkotás összetett és titokzatos kompozíciója révén kérdéseket vet fel a valósággal és az illúzióval kapcsolatban, és bizonytalan kapcsolatot teremt a néző, a megfestett tér és alakok között. Ezek miatt a megválaszolatlan, illetve sokféle módon megválaszolt talányok miatt a *Las Meninas* egyike a [nyugati festészet](#) legszélesebb körben elemzett festményeinek.²³ Elemezték már filozófusok, művészettörténészek és a térbeli szituáció megértése miatt matematikusok is.

Annyit talán előre lehet bocsátani, hogy véleményem szerint a kép nem egyszerűen a szokásos „tableau vivant”, családi csoportkép. Azon messze túlmutatva a térről, a befogadóról és a reprezentációról szól. Velázquez a képi teret kitágítja a valós tér irányába.

²² Vö.: Max Imdahl: *Művészettörténeti megjegyzések az esztétikai tapasztalathoz*, in.: Bacsó Béla (szerk.) *Fenomén és mű*, Budapest, Kijarat Kiadó, 2002, 214.o.

²³ A megismerés és megértés nem csak gondolatilag vihető végbe. Pl. Picasso cca. 400 képet festett az *Udvarhölgyekről*, hogy közelebb jusson annak megértéséhez.

Abban a pillanatban, amikor a nézőpont megmozdul és így elveszíti statikusságát – ellentétben a reneszánsz nézőponttal –, a tér érthetőbbé, megismerhetőbbé válik. A nézőpont megmozdítása egyben más helyet is kijelöl a néző számára, a nézőt visszahelyezi abba a térbe, amiben ő is van s amit éppen fest. Ezzel megszünteti azt a „reneszánsz állapotot”, amikor a befogadó a képi térből kirekesztve, mint egy idegen szemléli a festményt. Amennyiben csoportképről beszélünk, azt mondhatjuk, hogy a családi csoportkép mellett létrehozott egy másik, virtuális csoportképet is a festő, ahol egy mű létehez kapcsolódó „nagy hármass”, az alkotó, a festő (aki reprezentál), a modell, az uralkodópár (akit reprezentálnak) és a befogadó, a látogató (aki előtt reprezentálnak) egy térbe helyeződik, így alkotva egy virtuális csoportot.



11. ábra Velázquez, Diego Rodriguez de Silva y, *Las Meninas, vagy IV. Fülöp családja*, 1656-57
Museo del Prado, Madrid

Mit látunk a kép terében?

A festmény egy nagyszobát ábrázol, mely [IV. Fülöp spanyol király](#) madridi palotájában található, és bemutat néhány, a spanyol királyi udvarból ismert személyt. Az alkotás középpontjában a fiatal [Margit Terézia spanyol infánső](#) áll, mellette a kíséretével. Közvetlenül mögöttük a festő önmagát ábrázolta, amint egy nagy vászonra fest. Velázquez kifelé néz, a festői téren kívülre, ahol a festmény nézőjének is állnia kellene. Miránk néz, mintha mi állnánk neki modellt. Néhányan kitekintenek a képből a néző (vagy a királyi pár) felé, míg mások kölcsönösen egymásra néznek. A szemben lévő festmények közül egy keret kiemelkedik azáltal, hogy nagyobb megvilágítást kap, *a kép a kompozíció geometriai középpontjává* válik. Ez a kép tulajdonképpen nem festmény, hanem tükör. A benne

tükröződő tér azonban irreális. Lehet, hogy nem azt a teret tükrözi, amely előtte van, hanem azt a képet, ami a vásznon van. A vászon, amelyet a festő nagyon távolról fest, háttal van a nézőnek, nem tudni, mi szerepel rajta. Úgy tűnik, hogy a királyi pár is és a néző is benne van a képben, meg nem is, illetve hogy a kép tere kilép a vászonból. A kép enyészpontja a reneszánsz képekhez képest el van tolva jobbra, oda, ahol a királyi gobelinműhely vezetője néz felénk egy függönyt félrehúzva, mintegy jelezve, hogy egy rejtély előtt állunk.

Két filozófus – Jose Ortega y Gasset²⁴ és Michel Foucault²⁵ – elemzésére támaszkodva a következőket lehet előzetesen kijelenteni. Jose Ortega y Gasset hermeneutikai elemzéssel közelíti meg a képet, pszichoanalitikus elemekkel tágítva azt, Michel Foucault fenomenológiai elemzést ad. Mindkettő a térrel foglalkozik, de míg Gasset a képi tér és a valós tér viszonya mellett a tér ábrázolását, a dolgok és személyek egymásmellettségét tartja a festmény lényegének, s végül az egész ábrázolást a barokk teatralitásával hozza összefüggésbe, addig Foucault a tér ábrázolásából vezeti le a kép meta-reprezentációját, s a hiány térbeli megjelenítését.

Gasset szerint Velázqueznél a tér két minősége jelenik meg: a perspektívát jelentő elvont tér és a levegőt megtöltő tárgyakkal telített tér. Velázquez Rubenstől tanulja a terek felé való nyitást (ő pedig Tizianótól). Nem a valóságos tér felé nyit, csak utal, céloz a tágasságra. Nem egyfajta folytonossággal jut el a tér mélyebb dimenziójához (mint Rubens), hanem megszakított síkok révén. Általában három síkkal dolgozik: az elsőben és az utolsóban mindig nagy a fény. Rengeteg fénytörőt használ (ezt a chiaroscuro technikából veszi). Közöttük mindig egy tömör sötét sík van, mely szomorúságot kelt, s ez az a felület, ahová az idő „maró hatása” beleivódik. Ebben a sötétebb síkban vannak a dolgok igazi állapotukban. „A dolgok pontosítása valójában idealizálás – mondja Gasset –, amit az emberi vágy hoz létre. A dolgok a valóságban pontatlanok. Ez az óriási paradoxon fogalmazódik meg – Tiziano után – Velázquez fejében. A dolgok a valóságban csak többé-kevésbé, csak megközelítőleg önmaguk, nincs határozott körvonaluk, nincs csiszolt, egyértelmű felszínük, hanem csak a pontatlanság mezsgyéjén lebegnek, az az igazi életük. Épp a pontosság bennük a valószerűtlen, a meseszerű.” [GASSET 2006:127]

A tér mélységét – mintha egy színházi színpadon dolgozna a festő – egy sor díszlet segítségével éri el – mondja Gasset. A néző (a kép nézője) a nézőtérrel ül, egy barokk

24 Jose Ortega y Gasset: *Velázquez-tanulmányok*, bibliográfiai leírását lásd Idézett könyvek fejezetben

25 Michel Foucault: *A szavak és a dolgok*, bibliográfiai leírását lásd Idézett könyvek fejezetben

„Guckentheaterben” és a függöny felgördülésével kap bepillantást, mert a függöny (revelatio) kinyilatkoztatás, felismerés. A gobelinmester elhúzza a függönyt, kezdődik az „előadás”.

Foucault megközelítése teljesen más irányból történik, de a termélység szempontjából ő is fontosnak tartja a fény szerepét. A fény jobbról jön – mondja Foucault –, feladata a vászon felszínének és az előtérnek, ahol a néző áll (esetleg a királyi pár) megvilágítása. „A jobboldalon a kép a fényt egy nagyon kis látószögben ábrázolt ablakból kapja. [...] Egyazon intenzitással árasztja el a két egymást keresztező, de jól megkülönböztethető teret: a vászon felszínét, az ábrázolt térrel együtt (vagyis a festő műtermét, esetleg a szalont, ahol felállította az állványát), és elől a valóságos tér felszínét, ahol a néző foglal helyet.” [FOUCAULT 2000:23] A fény egyrészt látható teret hoz létre, de egyben el is rejt térrészeket.

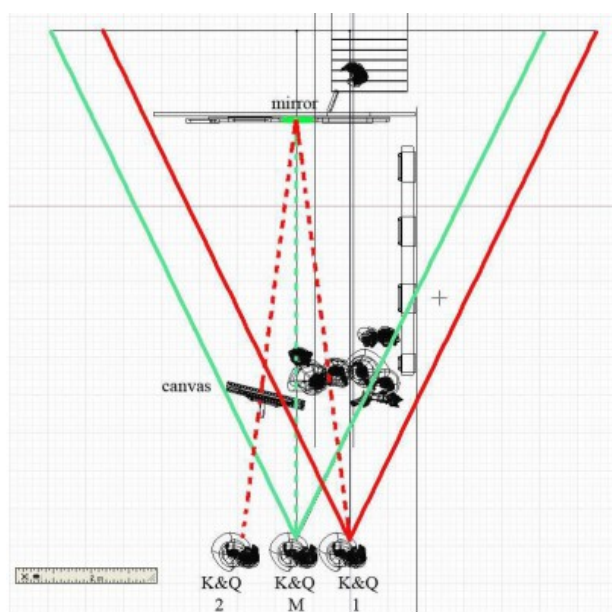
Az egész kép egy jelenetet néz, melynek szempontjából a kép egy jelenet. „Ez a helyzet látszólag egyszerű; a vegytiszta kölcsönösség jellemző rá: egy képet nézünk, ahonnan a festő minket néz.” [FOUCAULT 2000:22] Amit néznek – az udvarhölgy és a festő –, az az uralkodó pár, akik csak a tükörben láthatók, a leghalványabban és legtörékenyebben. Kívül maradnak a képen és lényegi láthatatlanságba vonulnak. Az értelmezés középpontjában tehát a tükör áll. A tükör funkciója viszont radikálisan más Foucault szerint, mint korábban volt.²⁶

A kép értelmezése szempontjából Foucault számára a tükör elemzése a legfontosabb. Fejtegetését a következő módon lehetne összefoglalni. A kép geometriai tengelyétől balra látható tükör legalább annyit rejt, mint amennyit megmutat. A képi reprezentációnak három egyébként nem látható elemét teszi láthatóvá: a valódi festőt, a nézőt és a modellt. A tükörrel szemben helyezkedik el – a kép szempontjából különböző térben és időben – a festő, a modell és a néző. A hely, ahol az uralkodó pár áll, a néző és a festő helye is, mégis csak ők láthatóak. A három alapelem „elvben” tükröződik – egymásra fényképeződve – a tükörben. Miközben a valódi festő a festett festőben, a néző az ajtóban álló alakban, akinek a kezében az enyészpont van. Ily módon a kép előtti térben mint lehetetlen pontban összesűrűsödnek, azaz tükröződnek a tekintetek, a reprezentáció transzcendentális feltételei, s azok egyben a tükör képei is.

26 „A holland festészetben a hagyomány szerint a tükrök megkettőző szerepet játszottak: megismételték azt, ami már jelen volt a képen, ám egy irreális, módosított, zsugorított, görbült tér belsejében.” [FOUCAULT 2000:25]

A *Las Meninas* „a klasszikus reprezentáció reprezentációja”: arra vállalkozik, hogy a képben a képi megjelenítést jelenítse meg. A kép nem ábrázol, hanem meta-reprezentál, mondja Foucault: a kép képe. Itt van a reprezentáció minden eleme, de hiányzik, ami azt megalapozza: a sujet mint tárgy és mint szubjektum el van tüntetve. Így – hogy megszabadul az ábrázolttól – a kép tiszta ábrázolásként jelenhet meg. A hiány válik láthatóvá, valami szükségszerűnek az eltűnése, magát az alanyt, aki miatt a kép született, távolította el a festő.

Nem véletlen, hogy a *Las Meninas*ról könyvtárnyi irodalom született. A térábrázolásnak egy olyan, eddig szokatlan módját látjuk, ami felkeltette a filozófusok, művészettörténészek, matematikusok figyelmét.²⁷ Az egy rögzített nézőponthoz képest a *Las Meninas*ban különböző nézőpontok keresztezik egymást, melyek egyben kapcsolatot teremtenek a képi tér és a valós tér között. A kép tere egyesül a valós térrel, melynek egy frekvenciált pontján helyezkedik el a néző, s így – megszüntetve a reneszánsz elidegenítő, távolságtartó hatását – annak aktív résztvevője lesz. A festett tér – a reneszánszhoz akár hasonlónak is tekinthető „realista ábrázolás” – kilép a képkeretből.



12. ábra Velázquez, *Las Meninas*, A szereplők helyzetének rekonstruálása

A barokk kor másik nagyformátumú festője az itáliai Caravaggio (eredeti neve: Michelangelo Merisi). Jose Ortega y Gasset *Bevezetés Velázquezhez (1947)* című

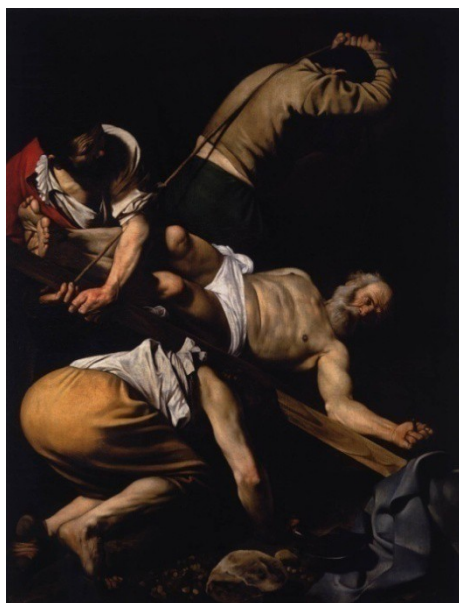
²⁷ Itt most nincs mód kitérni arra a számos kísérletre, mely geometriailag próbálja rekonstruálni a teret és a benne szereplőket, meghatározva a néző, a királyi pár és festő helyzetét.

tanulmányában külön fejezetet szentel Caravaggióknak, pontosabban Caravaggio spanyol festészetre tett hatásának.²⁸

A spanyol festészet meghatározásánál az itáliai festészet döntő szerepéről ír. Általánosságban is azt mondja, hogy „Ha végsőkéig szigorúan vesszük... a XVIII. század végéig nyugaton csak egyetlen festészet létezett: az itáliai. [...] A spanyol festészet nem más, mint spanyolországi és spanyol kezek által létrejött változata annak a sokkal tágabb és függetlenebb valóságnak, ami az itáliai festészet.” [GASSET 2006:63] Az itáliai festészet a XVIII. században a végkifejlethez érkezett, s ez a spanyol festészet végórja is Gasset szerint. „Az itáliai festészet Giottóval kezdődött és Velázquezzel ért véget.” [GASSET 2006:63]

Ebben a nagy ívű történetben találja meg Gasset Caravaggio helyét, három – szerinte fontos – művészeti tettben, amit forradalminak lehet tekinteni. „Caravaggio fejében megszületett az a roppant egyszerű, de mégis zseniális ötlet, hogy szinte semmilyen szabad, üres felületet ne hagyjon a kép felső részén. [...] Caravaggio művészetének második jellemzője, ahogy a *chiaroscuro*val bánik. [...] Harmadszor... Caravaggio elhatározta, hogy nem követi az addigi módszert, mely hagyományos fényt vetített a képekre, s helyette valós megvilágításokat festett, bár mesterségesen előkészítette a fénykombinációkat.” [GASSET 2006:72] Minden más festészeti fogását, mint például a *figura serpentinatát*, a kicsavarodás dinamizmusát vagy a kép átlóval vagy kettős átlóval való szétválasztását, az átlót, mely nem megy ki a képkeretig, hanem behatol a kép mélyére, Gasset Velázqueznél a manierizmus örökségének tartotta.

28 Jose Ortega y Gasset: *Bevezetés Velázquezhez (1947)*, (fordította: Kutasy Mercédesz) in. Uő.: Velázquez tanulmányok. Máriabesnyő-Gödöllő, Attraktor Kft, 2006



13. ábra Caravaggio: *Szent Péter keresztire feszítése*, 1600-01
Chapel, Santa Maria del Popolo, Roma

Nem tér ki viszont arra, hogy ezeknek a formai jegyeknek képmélységet (teret) alkotó szerepük van Caravaggio festészetében. Egyrészt ezekkel az eszközökkel növeli a termélységet, másrészt dinamizmusával, a *figura serpentinatával* a képnek egyfajta dinamizmust teremt, melyek együtt feszegetik a kép kereteit. Ehhez hozzátartozik még az is, hogy kompozíciói általában nem fejeződnek be a keretnél, abból kilépnek, s azt a nézőnek kell már gondolatilag-képileg „befejezni”. A keret negligálása azt is jelenti, hogy a nézőt sem hagyja egy passzív szerepben, az az alkotás aktív „résztvevője lesz”.



14. ábra Caravaggio: *A kígyó által megmart fiú*, 1600,
Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, Firenze

Hasonlóan Velázquezhez (vagy Velázquez Caravaggiohoz hasonlóan) több képén összekapcsolja a képi teret a valós térrel, s erre különböző festészeti eszközei vannak. Korai – valószínűleg – önarcképein a festő gesztusaival és a nézőre szegeződő tekintetével kapcsolja össze a képi és a valós teret.²⁹

A kígyó által megmart fiú című műben az érzékelhető hatása nem utolsósorban a döntő pillanatra kihegyezett tekintet. Harten szerint a képi tér mélységét viszont a következő módon ér el Caravaggio: „Ami miatt Caravaggio nemsokára híres lesz: a testek és a kép terének fényvel történő artikulálása. A fény ferdén esik be a fiúra, s a test pillanatnyi felfelé mozgását erősíti. Miközben a két kéz között az eredménynek megfelelően labilitás van, a vázában és a hajban lévő virág között egy immanens vonal érzékelhető, mely a test fordulásával ellentétes és így még jobban aláhúzza az elfordulást.”

Tisztán látszik, hogy Caravaggio korai képein is megjelennek már azok az általános vonások: átlók, dinamizmus, a fényvel történő artikuláció, mellyel a tér mélységét fokozza, de az is, hogy nincs tekintettel a kép keretére. A kép nem fejeződik be a kereten belül, azon „túlmutat”. A képből kifelé irányuló tekintettel kapcsolatot teremt a valós térben álló nézővel, akire aktív feladat hárul a kép vizuális „befejezésében”.

Caravaggio más ábrázolási módszert is alkalmaz arra, hogy a kép terét kitágítsa a valós tér felé. Az *Emmausi vacsora* című festményén Jézus van a középpontban, körülötte a meglepődött tanítványok. A mozdulatokat Caravaggio részben a szereplők lelkiállapotának tolmácsolására használja, másrészt arra, hogy a nézőt bevonja a kép terébe. Jézus rövidülő karja és az idősebb tanítvány kinyúló keze mintha áthágnák a kép határát. Az asztal szélén álló gyümölcskosár láttán is az az érzésünk támadhat, hogy bármelyik pillanatban elénk borulhat. Caravaggio gyakran élt ilyen eszközökkel, hogy a nézőben fokozza az ábrázolt misztériumban való jelenlétének érzését.³⁰

29 *A beteg Bacchus*, 1593, Galleria Borghese, Rome / *Bacchus*, 1596, Galleriade gli Uffizi, Florence / *A kígyó által megmart fiú*, 1600, Fondazione di Studi di Storiadell'Arte Roberto Longhi, Florence

30Vö.: <http://tudasbazis.sulinet.hu/hu/muveszetek/muveszettortenet/muveszettortenet-10-evfolyam/caravaggio-vallasos-festeszete/emmausi-vacsora>



15. ábra Caravaggio: *Emmausi vacsora*, 1602, National Gallery, London

A térábrázolással kapcsolatban Caravaggio festészetének másik véglete az ábrázolt tér „megszüntetése” s ezáltal a néző helyzetének elbizonytalanítása. Tekinthetünk a képre úgy is, mint a reneszánsz egyiránypontos perspektíva és a néző rögzített helyzetének kritikájára is. „...Caravaggio egyenesen radikalizálni látszik a ’rejtekhely’ nélküli tér karteziánus képzetét, amennyiben a *Gyümölcskosáron* anélkül találjuk plasztikusnak a gyümölcskosarat, hogy egyben *valamely racionális helyhez tartozóként* is észlelnénk. [...] A *Gyümölcskosáron* nincs (még csak virtuálisan sem lehetséges) enyészpont, ennél fogva az ideális magaslesről adott rálátás elhárításával Caravaggio a harmadik dimenziót csak *közvetlenül a tárgyaknak a képsíkból való merőleges kiemelkedéseként* ragadhatja meg.” [RÉNYI 2004:151]

Ahogy Rényi András mondja: Caravaggio a gyümölcskosarat egy rendkívül plasztikus entitásként ragadja meg, de az elemek között nem érzékelünk mélységi teret. Nincs ami a tárgyak „reális téri elhelyezkedésében” orientálna.



16. ábra Caravaggio: Gyümölcskosár, 1597, Pinacoteca Ambrosiana, Milano,

Láthattuk, hogy Caravaggio munkásságán is végigvonul a tér képi ábrázolásának problémája, s az, hogy milyen módszerekkel tudja (kívánja) a képi mélységet megjeleníteni, illetve hogy kíván-e egyáltalán a képi mélységgel egyfajta illúziót kelteni. Több irányponstos perspektívát alkalmaz, mely a nézőt egyfajta befogadási aktivitásra készíti. Minden képe ellenáll az ábrázolt „világ” keretbe szorításának.

A barokk festészet a manierizusból fejlődik tovább, de visszanyúl a reneszánsz képfelfogás kritikájára. Nem kívánja azt az idealizált térszemléletet folytatni az ábrázolásban, ami a reneszánszban az egyirányponstos, vonalas perspektívával létrejött. Biztos, hogy az ellenreformációnak is köszönhető, hogy a barokk kép egyik célja a meggyőzés. Ehhez a passzív befogadót aktívvá kellett tenni. Az aktívvá tétel legfontosabb eszköze – az érzelmi hatáson kívül – a néző bevonása a képbe a képi tér képkereten való túllépésével, de még inkább a képi tér és a valós tér virtuális összevonásával. A képkeret korlátozta a barokk festményeket a kifejező erejükben, ezért attól, mint láttuk, különböző módszerekkel meg akartak szabadulni. A kerettől való szabadulást végső formájában a barokk illuzionisztikus mennyezetfreskókban láthatjuk. A kép megszabadulva a kerettől az építészettel egyesül újra, létrehozva ismét a „Gesamtkunstwerk”-et, amit a reneszánsz a képzőművészetek önállósodásával megszüntetett.

VII.

A KÉP VÉGÉRVÉNYESEN KILÉP A KÉPKERETBŐL (ANDREA POZZO ILLUZIONISZTIKUS FESTÉSZETE)

A falfestészetnek az európai egyházi építészetben a középkortól kezdve nagy tradíciója volt. A középkorban a román építészet velejárója volt a falfestészet. Ezeken a festményeken a szó és a kép funkcionális rokonságban volt. Ezeknek a „képeknek” norma- és identitásképző feladatuk volt azzal, hogy bibliai jelenteket és a szentek életét tolmácsolták. Amennyiben a festészetnek ilyen feladata van, „... akkor azt mindenekelőtt eseményeket megjelenítő kép (‘Ereignisbild’) formájában teszi, s amennyiben a keresztény esemény-festészetről van szó, ott az előzetesen nem ikonikusan létező esemény mindig már egy elbeszélte esemény, azaz egy történet” – mondja Imdahl. [IMDAHL 2002:220]

A gótikában, a templomokban a falfestészet helyét a színes ólomüveg képek vették át. A reneszánszban, ahol már a tető sem egy látszó szerkezet volt, a falfestészet „felkúszott” a mennyezetre is. Ennek legszebb példája Michelangelo Sixtus kápolnában lévő mennyezeti freskója. A kápolna oldalán lévő freskókat a kor leghíresebb festőművészei, [Botticelli](#), [Ghirlandaio](#), [Pinturicchio](#), [Perugino](#), [Signorelli](#) és a kevésbé ismert [Rosselli](#) festették. Az Ószövetség történeteit festett keretek választották el egymástól, de ennek a funkciója csak a korban és időben különböző képek szétválasztása volt. A mennyezet festésével II. Gyula pápa Michelangelót bízta meg. Az 1508 és 1512 között készült freskók az Ószövetség 9 jelenetét örökítették meg. A lapos dongaboltozaton eredetileg nem voltak építészeti tagozatok. Michelangelo festett látszatarchitektúrával választotta el a freskók különálló történeteit.

A mennyezetfestésben éppúgy, mint a táblakép-festésben a tridenti zsinat határozata hozott változást, mely a képzőművészetet az ellenreformáció fontos részének tekintette és már nem tartotta elegendőnek a vallási történetek képi ábrázolását: a művészetektől meggyőzést követelt.³¹ Ennek hatására jelentek meg a barokk festészetben az allegorikus kompozíciók. (Ez persze a humanista javak ismeretét követelte.) Innen kezdve a templomok és paloták falait hatalmas ciklusok borították, melyek az égi és földi hatalmak dicsőítését, reprezentációját szolgálták. A templomok dongaboltozatai és kupolái erre nagy felületeket biztosítottak.

A cél ezeknél a mennyezeti festményeknél az volt, hogy „... az admiratív identifikáció révén a nézőt abba a szférába emelje, ahol a teremtő és a teremtetek dicséretét együtt zengik az égiek és földiek.” [IMDAHL 2002:220] Ezekről a kompozícióktól

³¹ A képi narrativitás egyébként is veszített jelentőségéből azzal, hogy Gutenberg föltalálta a mozgatható betűkkel történő könyvnyomtatást 1450 körül.

elválaszthatatlan az apotheotikus reprezentáció, melynek alapvonása a felfelé mutató, a földi nehézkedéstől való elszakadás. Ezeken a freskókon már nincs helye a festett „képkereteknek”, a végtelen illúzióját ez már akadályozná. Illuzionisztikus mennyezetfreskóról viszont igazán csak akkor beszélhetünk, ha az alulnézeti ábrázolás révén a kép azt a benyomást kelti, mintha a cselekmény valóban a fejünk fölött játszódna.

Az itáliai barokk mennyezetfreskókon az illuzionista festészet alapvető eszköze a látszat-architektúra, többnyire kvadratura vagy látszatkupola, amelyben a belső tér valós architektúrája folytatódik, és benne felhők között, mennyei alakok, angyalok és szentek lebegnek. Ez az illuzionista festészet a csúcspontját a 17. század végén Andrea del Pozzo művészetében érte el.

A jezsuiták ismerték fel legjobban a művészet hatalmát, azt, hogy az érzékeken keresztül a festmény nemcsak tanítani, hanem elragadtatást kelteni is képes. Andrea del Pozzo 1694-ben fejezte be a rend római Szent Ignác-templomának kifestését, a szentély, a négyzet és a hosszház mennyezetének dekorációját.



17. ábra Andrea del Pozzo: *Szent Ignác megdicsőülése*, Róma, Szent Ignác templom

A hosszház dongaboltozatára Pozzo *Szent Ignác megdicsőülését* festette minden addig illúziót keltő festészetet felülmúlva. A boltozatra olyan építészeti szerkezetet festett, amelynek perspektivikus enyészpontja a mennyezet közepén található: ide futnak össze az architektúra függőleges élei. Így egy olyan fiktív, alulnézetből ábrázolt építmény képét alkotta meg, amely a templom valós, függőleges architektúráját festve folytatja és átvezető zónát képez az égi szféra felé, amely efölött nyílik. Ebben a térben lebegnek a szentek és az angyalok.

Pozzo itt egy egyiránypontos perspektívát szerkesztett, s így az egész látványt tökéletesen egy pontról lehet maradéktalanul élvezni.³² „Pozzo magára vállalt feladata a reális tér és az illuzionista tér egymásba kapcsolása volt, a kép belső követelményeinek összekapcsolása a külsőleg megjelenő építészettel. Ez a nézőtől egy meghatározott irányú nézőpontot követelt.” [KERBER 2014: 69]

Mint minden korszakos alkotást, Pozzo freskóját is számos építész és művészettörténész elemezte. Volt, aki kételkedett abban, hogy Pozzo egy nézőpontra szerkesztette volna a perspektívát. Wolfgang Schönes szerint nincs kötött nézőpont, a freskó a bejáratról kezdve egyfajta dinamizmussal tárul fel. Ez a fajta feltárulkozás Kerber szerint viszont megzavarja a hívőt a templomtérben elfoglalt pozíciójában. Pozzo a freskóról írt tanulmányában a „punto stabiléről” beszél, míg Schönes a „punto mobilét” hangsúlyozza.³³ Van, aki Schönes álláspontját ikonográfiai oldalról bírálja. Ugyanis ha a bejárat felől folyamatosan tárulna fel a freskó, akkor Szent Ignác foglalná el a kép középpontját, míg a padlón kijelölt nézőpontból Krisztus foglalja el a freskó közepét egy meghatározhatatlan magasságban lebegve, és csak ez lehetett a cél.

Kerber több korabeli teoretikust idéz, akiknek a figyelme főleg a freskó teológiai üzenetére, illetve a látvány szerkesztése felé fordult. Nem születtek viszont tanulmányok arról, hogy ez a freskó az, amely ismét létrehozta a tökéletes „Gesamtkunstwerk”-et, ahol az építészet ismét a festészet hordozójává válik. Itt viszont az előző korokhoz képest az építészet már nemcsak hordozó szerkezet a festészet számára, hanem a szimbiózis oly mértékű, hogy a festészet is visszahat az építészetre, azzal, hogy a valós architektúrát folytatja tovább. A kétféle tér (a valós és virtuális) összekapcsolásával a néző számára a túlvilággal kapcsolatos allegória belép a mindennapi életébe. Bach éterikus muzsikájával, a szférák zenéjével a vizuális látvány fokozódhat, a túlvilágot nemcsak elfogadhatóvá, hanem a vágy tárgyává is teheti.

VIII

AZ UTOLSÓ IGAZI „GESAMTKUNSTWERK”

32 A freskó látszat-architektúrájának szerkesztését a művész a *Festői és építészeti perspektíva* című traktatusában ábrázolta. Ebben a könyvben foglalta össze és fejlesztette tovább a 17. század perspektivikus vívmányát. Célja az volt, hogy a belső teret a festészet illuzionista eszközeivel úgy nyissa meg fölfelé, hogy a valós tér határai elmosódjanak, a templombelsőt a festészet által megteremtett fiktív tér uralja. Vö.: <http://tudasbazis.sulinet.hu/hu/muveszetek/muveszettortenet/muveszettortenet-10-evfolyam/andrea-del-pozzo>

33 Vö.: [KERBER 2014: 70]

(A VAUX LE VICOMTE KASTÉLY MINT A „GESAMTKUNSTWERK” CSÚCSA)

A „Gesamtkunstwerk” sehol nem látható olyan egyértelműen, mint a jezsuita templomoknál és a barokk kastélyoknál. A kastélyoknál, ahol az építészet vezetése alatt a festészet és szobrászat, valamint a kertművészet ugyanazon elvekre alapozva ugyanazon cél érdekében egyesül. A Vaux le Vicomte kastélynál ez még kiegészül a barokk drámával, zenével és balettel.

Nicolas Fouquet XIV. Lajos, a Napkirály pénzügyminisztere volt. Palotája és a 33 hektáron elterülő park a kor három híres művészenek együttműködéséből született. A 3 szintes kastélyt a neves építész, Le Vau tervezte, a belső terek díszítése és falfreskói Le Brun munkája, a parkot pedig Le Notre építész-kertépítész alakította ki a megszerkesztett perspektíva, a térhatást tágító teraszok, a virágágyások, vízmedencék, szökőkutak, szobrok együtteséből és ezzel megteremtette a francia kert alaptípusát.

Az az egység, ami itt a három művészeti ág részvételével (az építészetrel, belsőépítészetrel-képzőművészettel és kertművészettel) ismét létrejön, az érett barokk művészet csúcsteljesítménye. Valójában nem az egyes elemek jelentik a kor legnagyobb teljesítményét, hanem az, hogy a három művészeti ág ugyanazon elveket vallva kapcsolódik egymáshoz: az épület a belsőépítészethez, a festészet a festészet, a szobrászat motívumai a kerthez, a kert pedig az épülethez. E zárt, egymáshoz kapcsolódó, egymásra utaló láncszemből egyiket sem lehet kiemelni anélkül, hogy az egység fel ne bomlana. Minden rész magán viseli az egész jellemzőit, de úgy képeznek egységet, hogy azon belül saját identitása, műfaja lényegi meghatározottságát egyik sem adja fel. A nóvum az egyházi művészetnél már látott „ösművészet” képest a kertművészet csatlakozása az építészethez és a képzőművészetéhez. Az egyenrangú kapcsolódás létjogosultságát talán az alábbi idézetek is megtámogathatják:

„A franciakertet Parret az *építészet transzpozíciójának* tekinti. Két fő okból. Egyrészt a korabeli szerzőknek a kertről írt tanulmányaira hivatkozik, akik egy sor építészeti kifejezést használnak, amikor a növényzet kialakítását ecsetelik: szoba, terem, plafon, sátor stb. Másrészt a francia barokk kert a héliotrópusra, a tekintet mindent átfogó hatalmára épít, s ebben a karteziánus racionalitás, az énközpontúság ... nyilvánul meg.”³⁴
[TARNAY 2011:121]

34 Itt Tarnay Parret, Herman (1988): *Le sublime du quotidien* című könyvéből idéz. Amsterdam, Benjamins/Hadés

„Mehökkentőnek hangozhat, hogy a díszkertészetet, bár formáit testileg ábrázolja, mégis a festészet egy fajtájának tekinthetjük. De mert, legalábbis kezdetben, valóban a természetből veszi formáit (az erdők fáit és bokrait, a rétek füveit és virágait), s ennyiben nem is úgy művészet, mint a plasztika, és nem is kötődik, ahogyan az építészet, a tárgyról és ennek céljáról való fogalomhoz mint a formák összeállításának feltételéhez, hanem pusztán azt kell lehetővé tennie, hogy a képzelőerő szabadon játsszék a szemlélésben: ezért ennyiben megegyezik a pusztán esztétikai festészettel, melynek nincs meghatározott témája (hanem csak szórakoztatóan állítja össze fény és árnyék által a levegőt, a földet és a vizet).”[KANT 2003:239]

Nézzük meg, melyek a barokknak azok a jellemzői, amelyeket az itt létrehozott egység felfokozottan, a végletekig feszítve prezentál számunkra.

A barokk udvari művészet, *a hatalom művészete*: az állam és/vagy az egyház propagandisztikus céljait, a meggyőzést szolgálja. A tudomány összekapcsolta a földet az éggel, XIV. Lajos az abszolutizmus „legtökéletesebb” rendszerét létrehozva összekapcsolta földi hatalmát az éggel. Földi uralmának jogossága Istentől származik, s ez egyben kapcsolatot involvált a racionalizmus és az irracionálizmus között. Cél a földi tér (mely a világegyetemhez képest síknak, kétdimenziósnak is tekinthető) kitágítása egyfajta harmadik dimenzió, a végtelen felé, illuzionisztikus eszközökkel. (Itt meg kell jegyezni, hogy az illuzionizmusa nem akarja tagadni a valóságot, hanem az érzékelés határait igyekszik kitágítani.)

Amióta a világ nyitottá vált a végtelen felé, mind az építészetben, mind pedig a többi művészeti ágban megjelenik *a végtelen felé való törekvés*, az eszközök viszont eltérőek. Erős az axialitás, a végtelen felé haladás igénye. Ez az építészetben leginkább az enfilade, a végtelenség képzetét keltő elem, aminek az a lényege, hogy a paloták termeinek nyitott ajtaján – mint egy képzeletbeli tengelyen – keresztül végig lehet tekinteni az összes érintett téren. Ugyanezt a tengelyességet lehet látni a Le Notre parképítészetében is. A kastélykertet egy ideális madártávlati perspektívából szerkesztette meg, amely egyrészt a reneszánsz perspektivikus ábrázolásnak, másrészt a szimmetriának a szabályait követi. A kastély előtt állva, a látogató tekintete egy központi tengely mentén akadálytalanul jut el a távoli domb tetején található Herkules-oszlopig.

„Akárcsak a ’tökéletes’ reneszánsz festményeken a nézőpontból húzott egyenes az enyészpontban ’tűnik’ a végtelenbe. E ’végtelent’ a Herkules oszlopa jelenti, amiről köztudott, hogy a középkor vége felé az ismert világ végét szimbolizálta valahol a mai

Azori-szigetekhez közel, ott, ahová egyébként a Hesperidák kertjét is képzelték.” [TARNAY 2011:122]



18. ábra A Vaux le Vicomte kastély parkja madárperspektívából

Önmagában az axialitást, a tengelyességet, a matematikailag is alátámasztott centrális perspektívát akár racionalista elemnek is lehet tekinteni. Alapvető tulajdonságaik révén ezek még nem keltenek feltétlenül illúziót. Mivel a 18. században a francia barokk építészetben az érzedek klasszikus hierarchiájának csúcsán a látás áll, a vizuális illúziókeltés az érzéki csalódás eszközeivel történik, ezért sok motívum inkább sejtethető, mint ténylegesen látható.

A barokk *építészeti tér* talányos, a térnek mindig csak egy-egy részét látjuk. Térbeli rendszerén belül minden egyes elem önmagán túlmutat, formáját, létezését csupán az utána következő térrésszel való szerves kapcsolata indokolja. A tereket úgy szervezi egymás után, hogy egyrészt a haladás iránya egyértelmű legyen, másrészt minden kis „melléktér” a főtér hatását növelje vagy készítse elő, miközben megőrzi a terek közötti hierarchikus rendet. Az egész csak mozgás közben tárul a szemünk elé.

Le Nôtre *kastélykertjének* sajátossága tehát az, hogy összekapcsolja a reneszánsz perspektivikus ábrázolásnak és a természetes látásnak a jellemzőit és ezzel a lineáris perspektíva „szemfényvesztő” természetét ássa alá. „Ennek egyik alapvető oka, hogy Le Nôtre a kert tervezésekor kihasználja Euklidész *Optikájának* két teorémáját, a Nyolcadikat, mely a görbületi térről és a Tizediket, mely a szemsík alatti síkokról szól.” [TARNAY 2011:123]

A kert egyszerre mutat egy perspektivikus struktúrába „kényszerített” látványt és annak ellenkezőjét, ami a nézőpont torzításával jött létre.³⁵ A nézőpont és az enyészpont felcserélésével, a Herkules-szobor felől nézve, teljesen más képet kapunk a parkról. Ebben a szituációban ugyanis a látótengely és az enyészpont is egy magasabb helyre kerül.



19. ábra Vaux le Vicomte kastély parkja, A növényzet egy barokk tapéta mintáját ölti magára

Le Brun *belső dekorációja*, falfestményei szintén az illúziókeltést szolgálták. A falak és a mennyezet közötti íves átmenet és a közte a mennyezetre felfutó dekoráció a lehatárolatlanság érzetét kelti. Lenyűgözi és elkápráztatja a befogadót, eksztatikus élményt vált ki a közönségből. A hatáskeltéshez tartozik a drámaiság, a monumentalitás, az erős érzelmek, melyeket a dinamizmus és a mozgás tud kiváltani. „A nyelv és a kép közötti kapcsolat a barokkban új jelentést tesz szükségessé az elméletben és a praxisban. Az antik retorika már nemcsak kanonikusan tartozik a nevelési tervhez, hanem áthatja a különböző művészeti írásokat, és bevonul minden művészeti produkció területére, mint a zenébe, festészetbe, építészetbe, táncba stb. Ezáltal egy színházi viszonyt ölt magára, egyfajta Teatrum mundi-t maga köré szervezve.” [DARIAN 2011:111]

A Vaux Le Vicomte kastélyban létrejön ismét a „Gesamtkunstwerk”, soha nem látott kiterjedésében, s ez egy pontos dátumhoz is köthető: 1661. augusztus 17. Ekkor adják át a kastélyt XIV. Lajos, a Napkirály jelenlétében, egy barokk pompával

35 „Az anamorfózis, a perspektivikus torzítás elvét követi akkor, amikor egyes lineáris perspektivikus elveket a visszajára fordít (*anamorphosis abscondita*). Ha ugyanis a nézőpontot és az enyészpontot felcseréljük, és a Herkules-szobortól a kastély felé nézünk, teljesen más képet kapunk. Ennek oka részben az, hogy a szobor egy emelkedőn helyezkedik el, mely a bejárattól az enyészpontba esik, de nézőpontként már egy magasabb látótengelyt (és enyészpontot) határoz meg.” [TARNAY 2011:122]

megrendezett ünnepségen. Itt mutatják be a fényekkel földíszített parkban a kor nagy drámaírójának, Molière-nek ez alkalomra írt *Kotnyelesek (Les Fâcheux)* című komédiáját, ahol maga a szerző játssza a főszerepet. Jean-Baptiste de Lully, az olasz származású [barokk zeneszerző](#) a francia operastílus, az udvari balett és a zenés vígjáték megalkotója erre az alkalomra balettet komponál.

1661. augusztus 17-én egy napra hatalmas barokk pompa keretében együtt jelenik meg az összes művészeti ág, s ez soha vissza nem tér már.



20. ábra Le Brun: Versailles, Tükörterem

Ami aztán Versailles-ban a Napkirály udvarában történik, az már a túlfinomult rokokó felé hajlik, a lényegét a külsőségek irányába viszi el. Itt már érezhető volt egyfajta szembenállás a hivatalos [barokk](#) stílus szigorával szemben. Könnyedebb, díszítettebb stílust akartak létrehozni szeszélyesen aszimmetrikus, szabálytalan vonalvezetéssel. Fokozottan megjelennek az érzékelés benyomásai: finom illatok, a naplemente színei, édes ízek; mindez életigenlést sugall, a könnyed, gondtalan élet a cél, a halált magától a távolba tolva. 1764. április 15-én meghal Madame Pompadour, XV. Lajos szeretője, akit egy nagy bál közepette saroglyán, egy hátsó kijáraton titokban visznek el a palotából. A halál nem zavarhatja a pompás, gondtalan életet.

A halál nem része az életnek, a halál nem része a barokk „Gesamtkunstwerk”-nek.

IDÉZETT IRODALOM

- ALBERTI, Leon Battista, (1997) *Della pittura*, 1436. magyarul: Leon Battista Alberti: A festészetről. ford. Hajnóczy Gábor, Budapest, Balassi Kiadó, internetes letöltés: <http://www.c3.hu/perspekt/alberti/bevezetes1.html>, ideje: 2015 0.4.01.
- ARISZTOTELÉSZ: 2004. *Poétika*, (ford. Sarkady János) Lazi Bt Szeged,
- AUGUSTINUS, Aurelius (1982): *Confessiones*, magyar nyelvű kiadás: Vallomások, ford.: Városi István, Budapest, Gondolat Könyvkiadó, az első megjelenés: Budapest, Ecclesia Szövetkezet, 1974 változatlan kiadása, XI. könyv, XIV fejezet
- BACSÓ Béla 2007: *Esztétika*, In Filozófia (Főszerk. Boros Gábor) Budapest, Akadémia Kiadó
- BIBLIA (2006), Budapest, Magyar Bibliatársulat, Máté 6.33, Újszövetség 9.o.
- BLUMENBERG, Hans: *"Nachahmung der Natur": Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen*. In: id.: Wirklichkeiten in denen wir leben: Aufsätze und eine Rede. Stuttgart: Philipp Reclam jun. s. a. [1981] 55-103 p.; első közlése: in: Studium Generale 10 (1957) 266-283 p , magyarul: „A természet utánzása” A teremtő ember előtörténetéhez (ford. V. Horváth Károly) in: Kép, fenomén, valóság (szerk. Bacsó Béla) Kijárat Kiadó, Budapest, 1997
- BOLLNOW, Otto F. (2004) *Mensch und Raum* (1963) 10. Auflage, ford: Puhl Antal, Stuttgart, W. Kohlhammer GmbH
- DARIAN, Veronika (2011) *Das Theater der Bildbeschreibung*, Wilhelm Fink Verlag München (az idézetet fordította Puhl A.)
- DELEUZE, Gilles 1988/1996: Mi a barokk? A Le pli – Leibniz et le baroque 3. fejezete (fordította Simon Vanda) In Komárom-Esztergom megyei Tudományos szemle különszáma, Limes, Tatabánya VII/24/1966
- DUMITRESCU, Sorin (2000) : *The Threshold*, magyarul: A küszöb, in: Perspektíva/Perspective, szerk.: Peternák Miklós, fordította: Márkus Andrea, Budapest, Műcsarnok
- CASSIRER, Ernst: *Mitikus, esztétikai és teoretikus tér*, in: Tér, fenomén, mű (szerk: Bacsó Béla) fordította: Utassi Krisztina/Teller Katalin, eredeti megjelenés: Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum, Felix meiner Verlag, Hamburg, 2004
- FOCAULT, Michel (2000) *A szavak és a dolgok*, (fordította: Romhányi Török Gábor, Budapest, Osiris Kiadó
- FOUCAULT, Michel (2006): *Von anderen Raumen*, (1967) (Más terekről, ford.: Puhl A.) in: Raumtheorie, (Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften) szerk.: Jörg Dünne, Stephan Günzel Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- FÜLEP Lajos: *Célszerűség és művészet az építészetben* in: Uő: Művészet és világnézet, Magvető Kiadó, Budapest, 1976, 358.o.
- GADAMER, Hans-Georg 1960/2003: *Igazság és módszer, Egy filozófiai hermeneutika vázolata* Budapest, Osiris, 2003
- GADAMER Hans-Georg: *Vom Vestummen des Bildes*, in: uő: *Gesammelte Werke*, 8. kötet, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen 1993. 315-322.o. Először előadásként elhangzott a Künstlerbund Rhein-Neckar kiállításán, Heidelbergben, 1965-ben. Először megjelent: *Neue Zürcher Zeitung*, 1965. május 22-én, 21.o. Fordította, Magyarul megjelent: in: Weiss János *Képeleméleti tanulmányok* (kézirat)
- GADAMER, Hans-Georg (1979/1994) : *Épületek és képek olvasása*, In Uő: A szép aktualitása, Budapest, T-Twins Kiadó 1994
- GASSET, Jose Ortega y (2006) *Velázquez-tanulmányok* (fordította Kutasy Mercédesz) Máriabesnyő-Gödöllő, Attraktor Kft.
- GAZDA István (1991) A barokk tudományos forradalma , *Rubicon*,1991/2, interneten http://www.rubicon.hu/magyar/oldalak/a_barokk_tudomanyos_forradalma/ letöltés: 2015.03.01.
- HAJNÓCZY Gábor (2000) A festői perspektíva tudományos kodifikálása (Leon Battista Alberti, A festészetről, 1435-36) in: Perspektíva/Perspective, szerk.: Peternák Miklós, Budapest, Műcsarnok
- HARTEN, Jürgen(2014) *Bei Caravaggio* (Caravaggionál) (fordította Puhl A,) in: Nike Bätzner (szerk.) Die Aktualität des Barock, Zürich-Berlin, Diaophanes
- IMDAHL, Max (2003) *Giotto, Arénafreskók*, fordított: Kerekes Amália, első megjelenés: Giotto Arénafresken, Wilhelm Fink Verlag, München, 1988
- IMDAHL, Max: (2002) *Művészettörténeti megjegyzések az esztétikai tapasztalathoz*, in:Bacsó Béla (szerk.) Fenomén és mű, (fordította: Kukla Krisztián), Budapest, Kijárat Kiadó 211-222. o.

- JANTZEN, Hans (2011) *A művészettörténeti térfogalomról.* (fordította: Pflsztner Gábor)in. Tér, fenomen, mű, szerk: Bacsó Béla
Kijárat kiadó, Budapest, első könyvbeli megjelenés: Über den kunstgeschichtlichen Raumbegriff. Sonderausgabe, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1962
- KANT, Immanuel (2003) : *Az ítélőerő kritikája.* Budapest, Osiris Kiadó (fordította: Papp Zoltán),
- KELÉNYI György (1985) *A barokk művészete,* Budapest, Corvina Kiadó
- KEMP, Wolfgang: (2003) *A festők terei (A képi elbeszélés Giotto óta)* , Budapest, Kijárat Kiadó, fordította: Kékesi Zoltán, eredeti megjelenés: Die Raume der Maler, Bilderählung seit Giotto, Beck Verlag, München, 1996
- KERBER, Bernhard (2014), *Zur Deckenmalerei des Barock* (A barokk mennyezetfestéséhez) (Fordította Puhl A.) in: Nike Bätzner (szerk.) Die Aktualität des Barock, Zürich-Berlin, Diaophanes
- KUNSZT György 1966 Deleuze barokk redőzés-konceptiója, In Komárom-Esztergom megyei Tudományos szemle különszáma, *Limes*, Tatabánya VII/24/1966
- MERLEAU-PONTY, Maurice (2002) *Szem és szellem.* (ford. Vajdovics Györgyi és Moldvay Tamás) In: Bacsó Béla (szerk.) Fenomén és mű. Fenomenológia és esztétika. 54-78. Budapest, Osiris Kiadó,
- MORAVÁNSZKY, Ákos (2007) *A tér,* Terc Kft, Budapest
- PANOFSKY, Ervin (1984, 1927) *A perspektiva, mint szimbolikus forma.* In: Beke László (szerk.): A jelentés a vizuális művészetekben. Budapest, Gondolat.170-198.
- PETERNÁK Miklós (2000) A perspektíváról, in: *Perspektiva/Perspective,* szerk.: Peternák Miklós, Budapest, Műcsarnok
- RAJKÓ Andrea -S.NAGY Katalin, 2009, *Művészettörténet,* Budapest, Typotex
- RAPHAEL, Max (1989) *Anmerkungen zum Barock* (Észrevételek a barokkhoz), in: *Bildbeschreibungen* (Natur, Raum und Geschichte in der Kultur) Ford.: Puhl A. Frankfurt, Campus Verlag, Schurkamp Taschenbuch, Wissenschaft ,
- RÉNYI András (2004) . Egy kosár gyümölcstől a Gyümölcskosárig / A fenomen és a mű című tanulmánykötet olvasása közben, *Vulgó 2004/1,* Vulgó Alapítvány, Debrecen
- SCHMARSOW, August (2011) *Das Wesen der Architektonischen Schöpfung* (Az építészeti alkotás lényege, ford.: Széphelyi F. György) in: *Tér, fenomen, mű* (szerk. Bacsó Béla) Kijárat Kiadó Budapest.
- SCHROER, Markus (2006):in *Raume, Orte, Grenzen,* (ford. Puhl A.)Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag
- SZENTKIRÁLYI Zoltán (1963/2006): *A barokk forma objektivitásáról.* In Építési- és Közlekedéstudományi közlemények, Budapest, 1963/1-2, 2006 In Uő: Válogatott építészettörténeti és elméleti tanulmányok, Budapest, Terc Kft, 2006
- SZENTKIRÁLYI Zoltán (1964/2006): *A barokk értékelésének néhány problémája,* In Az Építőipari és Közlekedési Műszaki Egyetem Tudományos Közleményei X. kötet, 5. szám Budapest, 1964 In Uő: Válogatott építészettörténeti és elméleti tanulmányok, Budapest, Terc Kft 2006
- SZENTKIRÁLYI Zoltán (2006) *A terművészet történeti kategóriái,* in: Uő: Válogatott építészettörténeti és elméleti tanulmányok, Terc Kft, Budapest,
- TARNAY László, dr. (2011) *Az esztétikai tapasztalat alapjai,* Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, http://janus.ttk.pte.hu/tamop/tananyagok/esztetika_tap_alap/index.html letöltés: 2015 12 16.
- ULLMANN Tamás 2007: *Hermeneutika,* in: *Filozófia* (főszerk. Boros Gábor) Budapest, Akadémia Kiadó
- VITRUVIUS: *Tíz könyv az építészetéről.* Quintus Kiadó, Szeged, 2009. 78.o,
- WÖLLFLIN, Heinrich (1969): *Művészettörténeti alapfogalmak, A stílus fejlődésének problémája az újkori művészetben,* Budapest, Corvina
[WWW.c3.hu/perspekt/alberti](http://www.c3.hu/perspekt/alberti)

FELHASZNÁLT IRODALOM

- BACSO Béla (2007): *Esztétika,* In *Filozófia* (Főszerk. Boros Gábor) Budapest, Akadémia Kiadó
- BAUCH, Kurt (1994) *Imago* (Imago) in: Gottfried Boehm (szerk.), *Was ist ein Bild?* München, Wilhelm Fink Verlag
- BOEHM, Gottfried (1994) *Die Wiederkehr der Bilder* (A képek visszatérése) in: Gottfried Boehm (szerk.), *Was ist ein Bild?* München, Wilhelm Fink Verlag
- BRUHN, Matthias (2011), *Das Bild (Theorie - Geschichte – Praxis)* Berlin, Akademie Verlag
- FLUSSER, Vilém: (1991) *Räume, (Terek)* in: Dünne, Jörg (szerk.) 2006, *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften,* Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag
- FÖLDÉNYI F. László (2010): *Képek előtt állni,* Pozsony, Kalligram
- GRAVE, Johannes(2010) *Begiffe des Bildes vor dem Zeitalter der Ästhetik?* (Az esztétika kora előtti kép fogalmak) in: Uő: *Denken mit dem Bild,* München, Wilhelm Fink Verlag,

- HORKAY HÖRSCHER Ferenc (szerk.) (2011), *Edmund Burke esztétikája és az európai felvilágosodás*, Budapest, Ráció Kiadó
- KÖRNER, Hans (szerk.) (2010), *Rahmen (Zwischen innen und aussen)*Berlin, Dietrich Reimer Verlag
- MARIN, Luis (1995/2009) : *A fenséges Poussin*, Budapest, Kijarat Kiadó
- MAQUET, Jacques (1986/2003), *Az esztétikai tapasztalat*, Debrecen, Csokonai Kiadó
- NANCY, Jean-Luc (2010), *A portré tekintete*, Múcsarnok Nonprofit Kft
- POLANYI, Michael (1994) *Was ist ein Bild? (Mi is a kép?)* in: Gottfried Boehm (szerk.), *Was ist ein Bild?* München, Wilhelm Fink Verlag
- PUHL Antal (2013) *Az építészeti poézis mint mimézis*, BA szakdolgozat, Debrecen, DE Filozófiai intézet
- PUHL Antal (2014) Szentkirály, Gadamer és Deleuze, ahogy egy barokk templom előtt állnak (Az épület Szentkirályi és Gadamer felől „olvasva”) Elhangzott: Szentkirályi konferencia 2014. február 6-7.
- RANCIÈRE, Jacques (2008/2011), *A felszabadult néző*, Budapest, Múcsarnok Nonprofit Kft

ÁLTALÁNOS MŰVEK

- ARADI Nóra (szerk.) (1983), *A művészet története Magyarországon*, Budapest, Gondolat
- BAHLE, Jonathan (2004) *A barokk művészete*, Budapest, Titán Computer Kiadó
- GILBERT, K. E. – KUHN, Helmut (1954/1966), *Az esztétika története*, Budapest, Gondolat Kiadó
- FARTHYNG, Stephen (2010/2011), *A művészet nagykönyve*, Kossuth Kiadó
- IGAZ Rita (2007), *A barokk Magyarországon*, Budapest, Corvina
- LACHI, Chiara (2007), *Barokk művészet*, Budapest, Corvina
- NORDMANN, Christine (2006), *Kalandozások a barokk titokzatos világában*, Budapest, Titán Computer
- PRATER A. – BAUER, Hermann (2007), *Barokk*, Budapest. Taschen/Vince
- RÉVY Katalin (szerk.) (1997/1999), *Egyetemes művészettörténet*, Budapest, park Kiad
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw (1975/2000), *Az esztétika alapfogalmai*, Budapest, Kossuth Kiadó

ÁBRÁK FORRÁSA

1. ábra *Krisztus sírba tétele*, XV. század vége, Moszkva Tretyakov képtár
<http://www.tretyakovgallery.ru/en/>
2. ábra Duccio di Buoninsegna: *Lábmosás* (Lavanda dei piedi), 1308-11, tempera és fa, Siena, Museo Operadel Duomo, forrás: Tarnay László, dr. (2011) *Az esztétikai tapasztalat alapjai*, 102.o.
3. ábra Jacques Dubreuil: *Perspective pratique*, Paris, 1642 forrás: Tarnay László, dr. (2011) *Az esztétikai tapasztalat alapjai*, 9.o.
4. ábra Jacques Dubreuil: *Perspective pratique*, Paris, 1642, forrás: <http://www.lefranc.auction.fr/>
5. ábra Leonardo da Vinci, *Keresztelő Szent János* (1513-16) Musée du Louvre, Paris
forrás: <http://hu.wikipedia.org/wiki/Sfumato>
6. ábra Bernini, Gian Lorenzo, *Szente Teréz eksztázisa*, Róma, Cappella Cornaro, Santa Maria della Vittoria, forrás: <http://www.wga.hu/index1.html>
7. ábra Giotto di Bondone: *Angyali üdvözlés Annának*, (1304 -06) Cappella Scrovegni (Capella dell’Arena), Paduaforrás: <http://www.wga.hu/index1.html>
8. ábra Leonardo da Vinci, *Anatómiai tanulmány az emberi vállról* (1509-10) Royal Library, Windsor
forrás: <http://www.wga.hu/index1.html>
9. ábra Leon Battista Alberti: A Della Pittura illusztrációja www.google.hu/search?q=alberti+della+pittura
10. ábra Raffaello Santi: Széken ülő madonna, 1514, Palazzo Pitti, Firenze, forrás: <http://www.wga.hu/index1.html>
11. ábra Velázquez, Diego Rodrigéz de Silva y, *Las Meninas, vagy IV. Fülöp családja*, 1656-57 Museo del Prado, Madrid, forrás: <http://www.wga.hu/index1.html>
12. ábra Velázquez, *Las Meninas*, A szereplők helyzetének rekonstruálása, /www.google.hu/search?
13. ábra Caravaggio: *Szent Péter keresztre feszítése*, 1600-01 Cerasi Chapel, Santa Maria del Popolo, Roma,
forrás: <http://www.wga.hu/index1.html>
21. ábra Caravaggio: *A kígyó által megmart fiú*, 1600, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, Firenze, forrás: <http://www.wga.hu/index1.html>
15. ábra Caravaggio: *Emmausi vacsora*, 1602, forrás: <http://www.wga.hu/index1.html>
22. ábra Caravaggio: *Gyümölcskosár*, 1597, Pinacoteca Ambrosiana, Milano, <http://www.wga.hu/index1.html>
17. ábra Andrea del Pozzo: *Szent Ignác megdicsőülése*, Róma, Szent Ignác templom
forrás: www.arte.it/opera/gloria-sant-ignazio-287
18. ábra A *Vaux le Vicomte kastély* parkja madárpespektívából
forrás: www.flickr.com/photos/scazenave/5166899275/in/photostream/
19. ábra Vaux le Vicomte kastély parkja, A növényzet egy barokk tapéta mintáját ölti magára
23. ábra Le Brun: *Versailles, Tükörterem*

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

Köszönetemet szeretném kifejezni a Debreceni Egyetem Filozófia Intézete tanárainak, s különösen azoknak, akikkel MA tanulmányaim alatt a leggyakrabban találkoztam, s így a legnagyobb hatással voltak gondolkodásomra. Sokat segítettek abban, hogy pragmatikus mérnöki gondolkodásom kitágult, s hogy dolgokat nem fogadok el már mint kézenfekvő tényeket, hanem amikor csak lehet, mögéjük próbálok látni. Köszönet és kiváló tisztelet Dr. Angyalosi Gergelynek, Dr. Bujalos Istvánnak, Dr. Hévízi Ottónak, Dr. Kelemen Istvánnak és Dr. Pongrácz Tibornak, valamint Szakályné Lantai Lillának, aki mindig készségesen segített a tanulmányi adminisztrációban való eligazodásban.

Különös köszönet és tisztelet illeti Dr. Valastyán Tamást – a szakdolgozatom konzulensét –, aki idejét nem kímélve tanulmányaim során folyamatosan segített abban, hogy gondolataimat – érzésem szerint – egyre pontosabban tudtam kifejezni.

Köszönet illeti még testvéreimet, Puhl Mártát és dr. Puhl Máriát, építész irodám tulajdonos-társát, Dajka Péter építészt és munkatársaimat, valamint a DE Műszaki Kar Építészmérnöki Tanszékén tanszékem oktatóit, akik sok terhet vettek le a vállamról, s ezzel gondtalan „tanulóéveket” biztosítottak számomra.