

Annona

A Kerényi Károly Szakkollégium évkönyve

Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar
Kerényi Károly Szakkollégium
Pécs, 2002

A kötet megjelenését a Pécsi Tudományegyetem Rektori Hivatala, Kiadói Bizottsága, Bölcsészettudományi Kara, Jakabhegyi úti Kollégiuma, BTK Hallgatói Önkormányzata, a Kékkúti Ásványvíz Rt. Alapítvány, a British American Tobacco, a Magyar Soros Alapítvány, az Oktatási Minisztérium – korábban: Művelődési és Közoktatásügyi Minisztérium, a Miniszterelnöki Hivatal és a Pro Renovanda Cultura Hungariae Alapítvány támogatta.

Válogatta, szerkesztette, az előszót írta:
Jankovits László, Vankó Annamária, Somogyi Judit

A tanulmányokat lektorálta: Boros János, Erős Ferenc, Gál Béla, Heidl György, Hetesi István, Kálmán C. György, Kappanyos András, Nagy Ilona, Orbán Jolán, P. Müller Péter, Weiss János.
Lelkiismeretes munkájukért ezúton is köszönetet mondunk.

© A szerzők, 2002
© A szerkesztők, 2002
Minden jog fenntartva.

Tartalom

Részlet egy levélből	7
Előszó	9
Leiszter Attila: Nüsszai Szent Gergely időszemléletéről és Történelemfölfogásáról	11
Németh Csaba: „Mensa igitur, scriptura” Középkori egzegézis és izomorfia.	31
Lengvári István: A lussoniumi gabonavermek mint a késő-római gazdálkodás emlékei	49
Varga Szabolcs: Egy Mohács után felemelkedett nemesi család karrierjének kezdetei 1526–1541 között. A Devecseri Choronok.	58
Szommer Gábor: James Lancaster és az első angol utazások a Távols-Keletre	66
Varga Enikő: „A dolgok látképe” Polémiák a 17. századi németalföldi képi reprezentációról.	74
Somogyi Judit: Iratok a Somogy megyei vallási viszonyok történetéhez (1717–1723)	86
Kruzslicz Anita: A szintézis formái Schelling korai műveiben	105
Szívós Andrea: Magyarországi nőnevelés (1850–1888)	112
Vörös Andrea: A dualizmuskori Magyarország borkereskedelme, különös tekintettel az állami gazdaságpolitikára	124
Trombitás Judit: Transzformációk. Egy Turgenyev elbeszélés a gogoli és a puskini hagyományban.	133
Juhász Katalin: Szerkezeti és szemantikai párhuzamok Lev Tolsztoj: <i>Gazda és cseléd</i> és Puskin: <i>Ördögök</i> című művében	142
Györök Edina: Genealogikus vágy és reflexív transzformáció a koraromantikától Heideggerig	149

Katona Gábor: A heideggeri Sein zum Tode és Rorty metastabilitása	161
Danka István: A filozófia végeiről. Rorty és Habermas Hegel-fenoméjje.	170
Böhm Gábor. Dekonstrukció: irodalom(elmélet) és/vagy filozófia?	175
Stachó László: Pszichológia és interdiszciplinaritás: beváltak-e Piaget régi jóslatai a lélektan jövőjéről?	194
Szabó Tímea: Jóra vágyani? A pszichoanalízis etikai következményeiről.	200
Kiss Gábor Zoltán: A kritika feladata a legkülönbébb jelenkorokban. Az alkotó, és kritikus tevékenység megítélése Arnoldtól a formalizmus utánig.	205
Patonai Anikó Ágnes: Kaland a Formával: posztmodern, dráma, szintézis	216
Vankó Annamária: Erdély Miklós művészetelméletének néhány kulcsfogalma	223
Besze Barbara: A hős Pepin és társai, avagy a <i>hetvenkedő katona</i> toposza	236
Vári György: A kísértetről. Marxtól Mózesig.	254
Gábor Lívia. Gilles Deleuze – Film és filozófia.	266
Csekő Csilla: Vegetarianizmus – táplálkozásnéprajzi szempontból. Egy család vegetáriánus táplálkozása. (Esettanulmány)	273
Gergely Erzsébet: Válságban az egyház. Valóban válságos a római katolikus egyház helyzete?	287
Horváth Gergő: A Folklor folklórjának néhány vonása – kutatás szelet	296
A Szakkollégium tagjai (1993–2002)	305
A Szakkollégium meghívott előadóinak előadásai (1993–2002)	309
A Szakkollégium tagjainak előadásai (1993–2002)	314
A Szakkollégium tagjainak OTDK eredményei	321

Varga Enikő

„A dolgok látképe”

Polémiák a 17. századi németalföldi képi reprezentációról*

„A kép olyan kicsi, hogy egy kézzel el lehet takarni, de nem jegyzet, vázlat vagy tanulmány valamilyen nagyobb műhöz. Véréb, önálló kép, kompozíciója olyan egyszerű, mint egy akkord. Ég és föld szürkeségéből kiemelkedik egy fűzfaliget, a fa ujjalakú levelei nedvdús sötétzöld színt kaptak, a levelek sűrűjében néhol egy kis sárga. A képet nem akasztották a falra. Ezt a világdarabkát egy kisméretű vitrinben helyezték el, hogy meghajoljunk előtte.”

(Zbigniew Herbert, Jan van Goyen: *A dolgok látképe* című képéről)¹

A 17. századi németalföldi művészet iránti érdeklődés minden jel szerint egyre növekszik, erről tanúskodnak az ez irányú írások mind nagyobb számban megjelenő magyar nyelvű fordításai. A holland festészet eme korszakára úgy tűnik majd minden diszciplína rátalált saját kutatásait alátámasztandó. Mind a művészettörténészek és a történészek, mind pedig az irodalomelmélettel foglalkozók és a művészetelméletek paradigmaticusnak találták valamilyen szempontból a 17. századi németalföldi művészetet. A magyarul olvasható szövegek többnyire olyan elemzések, melyek az irodalomelmélet módszereinek bevonásával foglalkoznak a holland művészettel. Előadásom viszont nem ebből a szempontból kívánja vizsgálni a sokat vitatott aranykort. Elsősorban Svetlana Alpers sajátos művészettörténetére támaszkodva arra tesz kísérletet, hogy a művészettörténet jól bevett módszerén, a panofskyánus ikonológián túlmenő, érvényes vizsgálati módszereket találjon. Az ikonológiában jelöli meg Peter Krüger is a művészettörténeti elbeszéléskutatás egyik problematikus területét: „a képzőművészeti alkotást pusztá tünnetté, utalás jellé redukálja, közbülső állomássá egy nyelviileg (előzetesen) megformált »magasabb« értelemhez vezető úton.”² Svetlana Alpers *Hű képet alkotni* című 1983-ban írott, és nemrég magyarul is megjelent könyve a mű előszavában

* Ezúton mondok köszönetet a Kerényi Károly Szakkollégiumnak és a Pro Renovanda Cultura Hungariae Alapítványnak, a dolgozat megírásához nyújtott segítségükért.

A tanulmány, más-más változatában, elhangzott, a 2001. március 30. és április 1. között megrendezett I. Kerényi Konferencián, valamint a XXV. OTDK Társadalomtudományi Szekció, Esztétika alszekciójában, ahol 2. helyezést ért el. (A szerk.)

¹ Zbigniew Herbert: *Delta*. In: *Csendélet ablákkal*. Orpheus, Budapest, 1998, 20. (Fordította: Mihályi Zsuzsa.)

² Peter Krüger: *Bevezetés a művészettörténeti elbeszéléskutatásba: a festészet és a költészet határai*. In: Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák I.* Kijárat, Budapest, 1998, 95–117. (Fordította: Rózsashegyi Edit.)

felsorolt nevek segítségével artikulálja azt az irányzatot, mely az ikonológia módszerét semmiképp sem elvető, de azt kitágító lehetséges beszédmód igyekszik lenni. Alpers köszönetet mond többek közt Michael Friednek, Michael Baxandallnak, T. J. Clarknak és Arthur Wheelocknak, akik az „új művészettörténet-írás” legekleatásabb személyiségei, továbbá olyan figuráknak, mint az újhistorista Stephen Greenblatt vagy mikrohistoriográfus Natalie Zemon Davis. Fontos lehet ez a mellékesnek tűnő felsorolás, ugyanis Alpers művészettörténete olyan különböző diszciplínák mezsgyéjén mozgó mű, melyben a fent felsorolt szerzők mind fontos szempontul szolgálnak számára. Első lépésben tehát meg kívánom vizsgálni Svetlana Alpers művészettörténetét, ugyanis a 17. századi holland festészetről való kortárs beszédmódok alakulásában meghatározó szerepe volt, ahogyan a korábbiakban ugyanezen korszak művészetének vizsgálati módszereiben Erwin Panofsky volt a meghatározó figura. Dolgozatom célja tehát Svetlana Alpers mellett olyan értelmezők rehabilitációs kísérleteinek bemutatása, akik igyekeznek túllépni a vissza-visszaköszönő platóni hagyomány degradáló gesztusán, mely alacsonyabb ontológiai státuszba utalja a mimetikus művészeteket. Jonathan Crary, Crispin Sartwell és Roland Barthes egy-egy ide vonatkozó írását kívánom itt megvizsgálni néhány olyan probléma tükrében, mint a realizmus-látszatrealizmus és a cselekvés felüggesztésének kérdése, a képek „prózaisága”, illetve a korabeli optikai eszközök szerepe a korabeli festészetben és az ebből adódó viták a képek művészetet konstituáló mozzanatairól.

Alpers „új művészettörténete”

„A történész akkor sem lehet teljesen objektív, ha az egészen távoli múlttal foglalkozik.”

(Erwin Panofsky)³

Jonathan Crary *A megfigyelő módszerei* című könyvében Alpers módszeréről szólva „stiliztikai ellentétpárok újragugyolálását[ól]”⁴ tart, szerinte ugyanis ezen módszer neowölfflinizmust rejt magában. Alpers maga ugyan tagadja, hogy élesítené a művészettörténetben már meglévő kétpólusú fogalomkészletet, mégis ezt teszi, ugyanis az *északi és déli* ábrázolásmódokról beszélve nem következetes az egyik vagy másik kategóriába sorolt festőket illetően, egyáltalán, ezen kategóriák határainak kijelölésében. Egy ilyenfajta következetesség úgy gondolom akkor is számon kérhető, ha egyébként a művészettörténésznek joga van önkényesen létrehozni a módszerét alátámasztandó kategóriákat, és ahogyan egyébként az alpersi életműben hívo szóként működő Panofsky is jelzi a kiemelt szövegrészben, a művészettörténésznek joga van szelektíve, úgymond „szubjektíven” megírni művészettörténetét, még ha a különböző diszciplínák uraiból ez nemtetszést vált is ki. Ezen a ponton a dolgozat írójának következetessége is könnyen megkérdőjelezhető a fenti számonkérést illetően, és az akár jogtalannak is bizonyulhat. Ugyanis, ha figyelembe vesszük Alpers nézeteit a művek korszakok szerinti, illetve stílus kategóriák alapján történő osztályozásáról, azt vehetjük észre, hogy éppen ez a látszólagos következtelenség magyarázhatja azt, hogy a 17. századi holland

³ Erwin Panofsky: *A művészettörténet három évtizede az Egyesült Államokban*. In: *Uő: A jelentés a vizuális művészetekben*. Gondolat, Budapest, 1984, 360–382. (Fordította: Tellér Gyula.)

⁴ Jonathan Crary: *A megfigyelő módszerei*. Osiris, Budapest, 1999, 52. (Fordította: Lukács Ágnes)

művészet történetét kutatva Rembrandt például kimarad Alpers vizsgálódásaiból, legalábbis a *Hű képet alkotni* című, a 17. század festészetével foglalkozó művéből, pedig a klasszikus művészettörténet-írás szerint – annak ellenére, hogy Rembrandt mindig is kakukktojásnak számított – mind stílusát, mind időbeli meghatározottságát tekintve bele kellene, hogy illeszkedjen „az északi barokk” kategóriájába. Alpers haszontalannak tartja a művészettörténet hagyományos korszakolását, egyáltalán bármiféle korszakolást, ő egyedi művekről, legfeljebb művek csoportjairól ír, a műveknek szekvenciákba való sorolását, a korszakolást, illetve a különböző stílusok alapján való kategorizálást nem tartja célravezetőnek. Az *Is Art History?* című tanulmányában a következőképpen ír erről: „Nem a művek szekvenciájának története, hanem maga a mű adja a történelem egy darabját.”⁵ A művek ily módon történő megítélésében fontos szerepet játszik két kortárs művészettörténész, Michael Baxandall és T. J. Clark. E két szerző példaértékű Alpers számára abban, ahogyan a műveket, mint „a történelem darabjait” a korabeli terminológia tükrében vizsgálják. Ebben a gesztusban Alpers nem csupán a kontextualizálást, hanem egy új terminológia kialakítását is üdvözi. A korábbi, pevsneri művészettörténethez képest annyiban tartja újnak ezt a fajta látatást, hogy míg Pevsner a művészet történetét korszakonként és országonként kontextualizálja, addig az „új művészettörténet” az egyéni műveket vagy művek csoportját vizsgálja mint időben és térben meghatározott jelenségeket. Az alpersi módszer legfontosabb figurája, hívószava mégis egy klasszikus művészettörténész, Erwin Panofsky lesz.

Realizmus vagy látszatrealizmus?

„A művészet világa nem válhatott egy csapásra a jelentéstüktől megfosztott tárgyak világává. Nem jöhetett létre közvetlen átmenet Szent Bonaventura meghatározása között, amely szerint a kép »tanít, kegyes érzelmeket kelt és segíti az emlékezetet«, és Zola meghatározása között, amely szerint a kép »a természet egy darabja, egy vérmérsékleten keresztül nézve«. Meg kellett találni a módját, hogy hogyan egyeztessék össze az új természetelvűséget az évezredek keresztény hagyománnyal; s ennek a próbálkozásnak az eredménye az, amit rejtett vagy leplezett szimbolizmusnak nevezhetnénk, szemben a nyílt, leplezetlen szimbolizmussal.” (Erwin Panofsky)⁶

„A holland művészet kutatója azokat az analitikus eszközöket alkalmazza, amelyeket korábban az itáliai művészettel foglalkozók fejlesztettek ki. [...] De a verbális mélységek iránti új keletű mozgalomban túlságosan sok

⁵ Svetlana Alpers: *Is Art History ? Daedalus* vol. 106/3, 1977, 1–13. [Ahol külön nem tüntetem fel, az idézeteket saját fordításban közlöm.]

⁶ Erwin Panofsky: *Valóság és szimbólum a korai flamand festészetben: „Spiritualia sub metaphoricis corporalium”* [Spirituális dolgok testi metaforákban]. In: *U6: i.m.: 319.*

elvész a vizuális élményből. Maga a holland művészet ellenáll annak, hogy így szemléljük.” (Svetlana Alpers)⁷

Talán nem túl durva leegyszerűsítés azt állítani, hogy a holland aranykor festészetéről való beszédmódokat alapvetően az különbözteti meg, hogy a realizmus vagy az látszatrealizmus (rejtett szimbolizmus) fogalmak mentén artikulálják álláspontjukat. Ennél persze jóval sokrétűbb mindkét irányzat, de hogy egyáltalán kijelölhesstük az alapvető beszédmódokat, szükséges ez a fajta kategorizálás. Attól függően ugyanis, hogy egyes teoretikusok az előbbi vagy az utóbbi mellett voksolnak, nem kevesebbet állítanak, mint hogy a 17. századi holland festészet értelmezhető az ikonológia mankói nélkül is (Svetlana Alpers, Eric Jan Sluijter és Peter Hecht)⁸ vagy éppen azt, hogy az ikonológia módszere nélkül értelmezhetetlen bármiféle beszédmód (ennek az irányzatnak a legmarkánsabb képviselője Eddy de Jongh)⁹.

Ha tehát a realizmus-látszatrealizmus eredőit igyekszünk felvázolni, a két kulcsnév elkerülhetetlenül Erwin Panofsky és Svetlana Alpers lesz. Panofsky ikonológiája, melyet az itáliai reneszánsz kapcsán dolgozott ki, nagyon sokáig meghatározó volt többek közt a 17. századi németalföldi festészetéről szóló elemzésekben is. Az ikonológiai módszerének három szintje hosszú időn keresztül olyan elvárási horizonttal volt jelen, hogy tudott ugyan gyümölcsöző lenni, nagyon sokszor azonban teljesen használhatatlannak bizonyult. Kissé leegyszerűsítve: használhatónak bizonyult minden kép esetében, mely egy pretextus alapján készült (többnyire bibliai szövegekről van itt szó), de nem használható mondjuk a tájfestészet esetében, ugyanis egy tájkép az ikonológia számára értelmezhetetlen egy ikonografikus szinten túl. Panofsky rejtett szimbolizmus-elméletét nem a 17. századi holland festészetre dolgozta ki, így annak az erre a korszakra való alkalmazását, ahogyan azt Eddy de Jongh tette az alpersi módszer szempontjából nem mindig célravezető. A szimbolizmus explicit jelenlétét, majd annak rejtett formában való továbbélését Panofsky akkor tartja lehetségesnek, ha „olyan perspektivikus, nem naturalista művészet[tel van dolgunk], mely még a térnek és az időnek az egységét sem ismeri [...és] nem kell törődnie tapasztalati valószínűséggel”; illetve az utóbbi esetet akkor, ha az időskok és a különböző tárgyak oly módon egymás mellé rendeződtek, összekeveredtek, hogy az „efféle összekeverés egyre kevésbé volt összeegyeztethető egy olyan stílussal, mely a távlat bevezetésével egyre inkább a természetűség iránt kötelezte el magát”.¹⁰ Az úgynevezett természetűség felerősödésével Panofsky egyre kevésbé tartja lehetségesnek a nyílt szimbolizmust, a rejtett szimbolizmus megmaradását viszont nem tagadja, mi több addig soha nem jut el, hogy a szimbolizmust teljesen eltűntnek nyilván-

⁷ Svetlana Alpers: *Hű képet alkotni. Holland művészet a XVII. században*. Corvina, 2000, 15. (Fordította: Váradly Szabolcs.)

⁸ Alpers: i.m.; Eric J. Sluijter: *Didactic and Disguised Meanings? Several Seventeenth-Century Texts on Painting and the Iconological Approach to Dutch Paintings of This Period*. In: Wayne Franits (ed.): *Looking at Seventeenth Century Dutch Art. Realism Reconsidered*. Cambridge UP, 1997, 78–88.; Peter Hecht: *Dutch Seventeenth-Century Genre Painting: A Reassessment of Some Current Hypotheses*. Uo.: 88–98.

⁹ Eddy de Jongh: *Realism and Seeming Realism in Seventeenth Century Dutch Painting*. Uo.: 21–57.

¹⁰ Panofsky: i.m.: 318–319.

nítaná és elismerné a tárgy pusztá tárgyként való létezésének lehetőségét. Ennek megfelelően nem is ír a 17. századi holland festészeetről.

Alpers a Vasaritól Wölfflinen keresztül Panofskyig tartó művészettörténet-írásban azt kifogásolja, hogy művészettörténetüket az itáliai tradícióhoz képest írták meg, így ő, erre adott válaszként, a németalföldi festészetet az itáliaitól való különbségeiben kívánja vizsgálni. Figyelmén kívül hagyja azonban, hogy ezzel a kvázi-független meghatározási kísérlettel ő maga sem tudja elkerülni az itáliaiakhoz való viszonyulást, még ha ez a viszonyulás ettől elkülönbözni akaró – persze azt nem elvető – magatartás is. Nem albertiánus jellegükben vizsgálja az északi művészetet: ezt jelöli ki Alpers módszerének kiindulópontjául. Ez annyit jelent, mint előfeltételként elfogadni a holland képek karakterisztikus jegyeit – a néző kitüntetett helyének hiányát, a képek arányainak kontrasztját, pontosabban az arányok be nem tartását, a kitüntetett keret hiányát és az esetenként ebből adódó végtelennek tűnő tér érzetét –, hogy aztán ne kelljen számolni az *istoriat* elváró preskriptív albertiánus elvárásokkal. Alpers az albertiánus képfelfogáson a következőt érti: „bekertzett felület vagy tábla, bizonyos távolságra elhelyezve egy nézőtől, aki azon keresztül egy másodlagos vagy egy pótlólagos világot szemlél. A reneszánszban ez a világ színpad volt, amelyen emberi alakok költők szövegein alapuló jelentékeny cselekedeteket hajtottak végre. Ez elbeszélő művészet. És az *ut pictura poesis* mindenütt jelenvaló doktrínája arra szolgált, hogy a képeket korábbi és megszentelt szövegekhez való viszonyukban magyarázza és legitimálja”.¹¹

„Az élet prózaisága”¹²

„Szavakkal nem lehet híven visszaadni egy olyan képet, mely maga az élet[...]”¹³ – mondja Huygens; ezzel a képkészítés olyan új gesztusát határozza meg, mely már nem tart igényt a szavak, az irodalmi asszociációk támogatására: egészen más célja van, mégpedig az eddig lényegtelennek minősített dolgok láttatása. Huygens *Daghwerck* címen (*Mindennapi munka*) prózai kommentárokkal ellátott költeményt írt a mindennapokról. Tzvetan Todorov ezt a folyamatot a mellékes valamiféle emancipációjaként jellemzi. „A mellékes megszerezte a lényegi státusát; ami alárendelt volt, autonómmá vált.”¹⁴ Így alakulhattak ki a mindennapi élet reprezentációiból a zsánerképek, és így nyerhetett létjogosultságot a 16. századtól a portré és a tájkép műfaja is. Todorov az aranykor festőiben az anyag felszabadítóit ünnepli, akik eltüntetik az „anyagra nehezedeő átkot”¹⁵ és megfestik az élet prózaiságát.

Roland Barthes a *The World as Object*¹⁶ című írásában úgy tartja, hogy a fent említett mellékes dolgok láttatásával, azok „privát státuszával” és a saenredami templombelsőik falai-

¹¹ Alpers: i.m.: 16.

¹² A kifejezés Hegelé, aki az *Estétikában* úgy beszél a protestantizmusról, mint ami befészkelte magát az „élet prózájába”, a holland zsánerképeket pedig „Az élet jelenén érzett kielégülés”-nek nevezi. Hegel: *Estétikai előadások*. II. kötet, Akadémiai, Budapest, 1980, 171. (Fordította: Szemere Samu.)

¹³ Alpers: *Hű képet alkotni...* 36.

¹⁴ Tzvetan Todorov: *Eloge du quotidien*. Editions du Seuil, 1997, 11.

¹⁵ Uo.: 145.

¹⁶ Roland Barthes: *The World as Object*. In: Norman Bryson (ed.): *Calligram. Essays in New Art History from France*. Cambridge UP, 1988, 106–116.

nak csupaszságával a hollandok túlmennek „az idolk destrukcióján” is, ugyanis a vallásosság jól megszokott témái helyett csupasz tárgyakat vagy éppen az ember ezek fölötti uralmát festik meg. A jelentéstelen felszínnek megfestésével Barthes „a csend modern esztétikáját” látja megvalósulni. A tárgyakat ugyanis úgy ábrázolják, illetve úgy helyezik el a térben, hogy azok minél inkább az otthonosság érzetét keltsék, a tárgyak felszínét pedig úgy festik meg, hogy lehetőleg minél több attribútumát megmutathassák. A tárgy tehát nem lényegi formájában, de „használati” aspektusában, feltárva jelenik meg – gondoljunk a csendélet felbontott gyümölcseire, a patinás kelyhekre – úgy, hogy a „tárgynak soha nem a generikus, hanem helyzeti állapotát” hangsúlyozzák.

Alpers a Barthes által kiemelt gesztust úgy értékeli, mint a világ domesztikálását, mely domesztikálás térképek formájában jelenik meg a képeken ábrázolt szobák falán. Így kerül a külső világ egy térkép formájában a szoba falára. Alpers a korabeli tájkép természetét vizsgálva érzékelteti leginkább, hogy ez a műfaj mennyire a korabeli térképészet hatásából értelmezhető, és hogy mennyire nem tudunk az ikonológia módszereivel mit kezdeni ezen a ponton. Érdeemes tehát megvizsgálni, hogy a 17. századi holland térképészet hogyan formálja a korabeli tájfestészetet.

Alpers az észak *versus* dél problematikából magyarázza a Németalföldön oly népszerűvé vált térképészetet. A színadszerűnek, emberi történésekkel teltnek tartott déli képekkel ellentétben az északiak úgy képzeltek el a kép felszínét, mint a világ leírására szolgáló lehetséges felületet. Így tartja Alpers elképzelhetőnek, hogy a *descriptio* retorikai alakzata festészeti formává válhatott Németalföldön. A térképek jelenlétét a falakon szokás egyrészt egyfajta moralizáló gesztusként értékelni, miszerint a hiúságot jelképeznék, másrészt történelmi vonatkozásainak népszerűségével magyarázni. A korabeli festményeken is igen gyakori a térképek jelenléte: Vermeer képein a festményen belüli különálló festményekként tűnnek fel. Alpers a szobák falain függő térképeket az otthonos térben jelen lévő, megművelt felületnek tartja, hasonló módon ahhoz, ahogy azt később Jonathan Crary elképzei, csak hogy ő ebben a gesztusban nem a camera obscura paradigmáját látja, hanem inkább azt, amit Huygens *Daghwerck*-jével kapcsolatban mond: „A *Daghwerck* behozza a világot az otthonunkba.”¹⁷

Ehhez annyit fontos, de legalábbis érdekes tudnunk, hogy Huygens első művében, az *Autobiography*-ben Angliába látogat a korabeli találmányokat felfedező; ehhez képest a *Daghwerck*-ben domesztikálta, házon belülivé tette (Huygens feleségének ajánlja művét) azt a tudományt, melyért korábban Angliába kellett zárandokolnia. A lelkes zárandók a feleségnek híreket szállító költővé lesz, aki majdnem kétezer soros költeményben vállalkozik a kozmográfia „házasítására”. Alpers a Németalföldön lezajló térképek iránti megnövekedett érdeklődést a hírekre és a tudásra szemjazzással magyarázza. Rajzolókat küldtek szét a világba, hogy feltérképezzenek távoli földrészeket, és hogy az ott látott növény- és állatvilágot, a városok látképeit, de még az ott viselt ruhákat is lerajzolják, és azokat a térképek köré illeszték, hogy minél több információval szolgálhassanak az adott országról. Köztudott, hogy a térképeket dekorációs célokra és tanításra egyaránt felhasználták. Majd minden holland családnappalijának falán függött legalább egy térkép, melyből a háborúk állását és a korabeli

¹⁷ Alpers: i.m.: 35.

földrajzi viszonyokat egyaránt megismerhették.¹⁸ A korabeli térképészek munkáját Alpers a görög *grapho* szóval jellemzi, mely egyaránt utal az *írni*, *lejegyezni* és *rajzolni* igékre, ez az összevonás elmosza a két tevékenységet elkülönítő határokat, és így feloldja a kartográfia és festészet között addig fennálló konfliktust. Adódik ez abból a tényből is, hogy a céhrendszernek köszönhetően festők és kartográfusok együtt dolgoztak, mindkettő egyenrangúnak számított a *techné* legrégebbi jelentésének megfelelően. A térképészet és a kartográfia tehát egymásra gyümölcsözően hatottak, ennek megfelelően a térképeket körberajzolták egy adott terület minden elképzelhető attribútumával, a tájképeket (a panorámaképeket és a városképeket egyaránt) pedig a térképek sémájára alakították ki. A korabeli kartográfia sematikájának legtisztább példájaként szokás említeni Vermeer *Delft látképét*. Csak egy példa arra, hogy mennyire meglévő modellek szerint dolgoztak a városfestők és hogy mennyire a már a térképek hatására alakultak a korabeli tájképek olyanokká, amilyeneknek megismertük őket. Wolfgang Stechow művészettörténész egy negyven évvel a *Delft látképét* megelőző Esajas van de Velde festményben, a *Zierikzee látképében* látja Vermeer képének forrását. „A képek közt több mint negyven év a különbség, általános struktúrájuk mégis meglepően azonos.”¹⁹ Az előtér bal oldalán, a folyó innenső oldalán elhelyezkedő figurák, a parton kikötött hajók, a képet horizontálisan átszelő folyó, és a túloldalon álló épületek visszatükröződése a vízben azonosak, azzal a különbséggel, hogy Vermeer a kép nézőpontját magasabbra helyezi, és az ég horizontját is megemeli. A van de Velde és a Vermeer féle városképek feltűnő hasonlóságát Alpers is kiemeli, ennek oka pedig az, hogy a két képnek közös eredője van, mégpedig egy 17. századi atlasz, mely tartalmazta a holland városok térképeit. Ez az 1649-es Blau féle kiadás²⁰ tehát modellértékű volt a korabeli térképszerű tájképek festői számára. Alpers egy bizonyos Jan Christaensz Micker képet, az *Amszterdam látképét* példaértékűnek tartja ebből a szempontból, Micker ugyanis úgy festette meg Amszterdamot, hogy lefestette a város térképét, a várost körülvevő vízre viszont felhők képét tükröztette, összerosva ezzel a gesztussal a kartográfia és a festészet korábban jól elkülönített határait.

Erre a kitérőre szükség volt ahhoz, hogy érzékletessé tegyük a tájkép „prózaai” eredőit, melyek segítségével értelmezni tudjuk ezt a leíró, a narrációt nélkülöző, és ebből adódóan az ikonográfia számára statikusnak tűnő műfajt. Akárcsak Barthes, Alpers is a holland festészet azon vonását tartja hangsúlyosnak, mely a dolgokat nem generikus, de használati aspektusokban mutatja meg, azok minden lehetséges attribútumával együtt. Azt, hogy mindez az énterpreztáció problémájához, a szubjektum és az optikai eszközök viszonyához hogyan járul hozzá, Jonathan Crary *A megfigyelő módszerei* című könyvének egy ide vonatkozó fejezetével igyekszem megvilágítani.

¹⁸ Kees Zandvliet: *Vermeer and the Significance of Cartography in his Time*. In: *The Scholarly World of Vermeer*. Museum van het Boek/Museum Meermanno-Westreenianum in the Hague, 54.

¹⁹ Wolfgang Stechow: *Dutch Landscape Painting of the Seventeenth Century*. Phaidon, Oxford, 1981, 125.

²⁰ Alpers: i.m.: 175.

A megfigyelő helyzete

Térképekkel, akár a lencsék esetében, az válik láthatóvá, ami a szabad szem számára nem adatik meg. „Ez bizony a természet új színpada, egy másik világ.”²¹ – írja Huygens, aki a mikroszkópot és a teleszkópot, mint valami isteni terv felfedezőit és megismerőit ünnepli, az általuk nyert képeket pedig *az új tudat feljegyzéseinek* nevezi. Meglátogatja Drebbelt és egy számára új találmány, a camera obscura bűvöletébe esik. A látás státusza úgy változik meg, hogy azt akár blaszfémnek is nevezhetnék a megszokott ábrázolásmódok kánonja felől. Huygens teleszkópról írott verse isteni látással ruházza fel a találmányt, mellyel eddig nem látott távolságok válnak profánul közelivé. A holland tájkép egyik karakterisztikus jegye – az összeegyeztethetetlen arányok és távolságok egymás mellé rendelése – éppen a különböző optikai eszközökkel nyert képek és a szabad szemmel látott képek egymás mellé helyezéséből adódik. Alpers Paulus Potter *The Young Bull* című képét emeli ki, amelyen három sík és három látásmód kerül egymás mellé, egy a tehén oldalán szabad szemmel alig észrevehető léggel, és egy a bika mellé rendelt távoli templomtoronnyal. Huygensnek abban a gesztusában, hogy elfogadja a pontos arányok hiányát, illetve ezek relativitását, Alpers a 17. századi világmegértés anticipációját látja.

Jonathan Crary *A megfigyelő módszereiben* egy egész fejezetet szentel a camera obscura és szubjektum viszonyának. Crary igyekszik leszámolni egyrészt a hegeli berögződéssel, mely a camera obscura által reprezentált képpel, mint az igazság legszegényesebb fajtájával számol, és amely ebben a találmányban nem látott mást, mint a valóság felé való fejlődés egyik lehetőségét. A camera obscuráról, mint a *megfigyelő* kétszáz évig fennálló paradigmájáról, *filozófiai metaforáról*, *tudományos modellről* és *kulturális tevékenységek eszközeiről* ír. A camera paradigmatis stáusza csak a 19. századtól tűnik el, nem számítván már az „igazság” letéteményesének. Crary a camera obscura vizsgálatának nehézségét abban látja, hogy míg egyes értelmezők radikálisan szétválasztják a találmány és az azt használó szubjektum reprezentáló képességét, addig mások összemossák azokat, megint mások pedig pusztán valamiféle technikai determinizmus megtestesítőjeként látják. Ez utóbbiak közé sorolja Alperst is, aki szerinte a 17. századi valóság-hű ábrázolás és naturalista törekvések eszközére redukálta a camera obscura szerepét. Ez viszont Alpers leegyszerűsítése, ő ugyanis nem a naturalista törekvések eszköze, éppen azt állítja, hogy „a camera obscura nem annyira a látható világ megszerkesztett képéhez szolgál bejáratul, hanem inkább a látható világ közvetlen empirikus bizonyítékát nyújtja, amelyet aztán a művész mintegy felhasznál [...]”²² paradigmának tartja ezt a találmányt.

Crary megkülönbözteti a camera obscura korai és későbbi szakaszát. A korai korszak az állítólagos feltaláláshoz, a 16. századi Giovanni Battista della Porta-hoz köthető, akinek a világát Foucault a következő szövegrészben implicit módon reneszánsz korként határoz meg, melyben természet és reprezentáció összekapcsolódik: „A világ hatalmas szintaxisában a különféle lények felelnek meg egymásnak. A növény érintkezik az állattal, a föld a tengerrel, az ember pedig mindennel, ami körülveszi. [...] A vetélkedés viszonya révén a dolgok utánozhatják egymást az Univerzum egyik végétől a másikig [...] a világ a tükrözés megkettőzé-

²¹ Uo.: 30.

²² Alpers: *Hű képet alkotni...* 55.

se útján lerombolja a rá egyébként jellemző távolságot; ezáltal diadalmaskodik a minden dolognak adott hely fölött. Melyek az elsők a teret átszelő visszaverődések közül? Hol a valóság és hol a tükrözött kép?”²³

A camera következő, klasszikus korszaka megszakítja a fenti összekapcsolódást, véget vet a valóság és az annak tükröződése közti határ elmosódásának, és „olyan optikai uralmat intézményesít, amely a priori elválasztja és megkülönbözteti a képet és a tárgyat.”²⁴ Ebben egy olyan új szubjektummodell megjelenését látja Crary, aki szabad ugyan, mégis belül van egy kvázi *családias térben*. A camera itt a szubjektum kettős természetének metaforája, és innentől kezdve minden ez irányú írás hol a szabad egyén monadikus nézőpontja, hol pedig az egyént kiszorító mechanikai szerkezet objektív igazsága mellett kötelezi el magát. Crary a newtoni és locke-i camera-modellről úgy ír, melyben egyén és találmány elkülönül, így a szubjektum szerepe a megfigyelő státusára redukálódik, ahol pusztán szemlélője lehet a camera által létrehozott reprezentációnak.

Az, hogy miért fontos a 17. századi képi reprezentációról szólva a camera obscura részletesebb vizsgálata, két Vermeer képből fog kiderülni. Crary a kartézianus camera modellt Vermeernek *A geográfus* és *Az asztronómus* című képein véli tetten érni. A *res extensa* nem közvetlenül jelenik meg egyik képen sem, hanem a falra akasztott térkép, a szekrényen lévő földgömb, illetve az asztronómus éggömbje formájában. Mint a descartes-i elmét elárasztó értelem, úgy árasztja el a camera nyílásán keresztül beáramló fény a szobát, és egy a nyílásba helyezett lencse segítségével vetíti a falra a *res extensa* képeit. A külső világot „reprezentációjának mentális vizsgálatán keresztül ismerik meg.”²⁵ Vermeer képein Craryt már nem a camera pusztán optikai vagy festői stílusra tett hatása érdekli, hanem a megfigyelő alanyra gyakorolt hatása, egy átfogóbb episztemológiai hatás. Descartes cameráját olyan találkozási pontnak nevezi, ahol megfigyelő és külvilág, *res cogitas* és *res extensa* összeér. A megfigyelő ebben az esetben is alárendelt helyzetbe kerül, kiküszöbölődik, a camera nyílása ugyanis olyan kizárólagosságot kap, mely csak az isteni nézőpont kiváltsága lehet. Ebből a monokuláris eszközből kiindulva Descartes csak egy világ létét tartja lehetségesnek, a szubjektum saját nézőpontja így szóba sem jöhet. „Végül nem nehéz mindebből arra következtetni, hogy a föld és az ég ugyanabból az anyagból épül fel, s hogyha még végtelen sok világ lenne, akkor is csak ebből az egy anyagból készült volna valamennyi. Ebből következik, hogy nem lehetséges több belőlük.”²⁶ Ezt váltja majd fel a leibnizi több nézőpont. „És ahogy egy és ugyanaz a város más és más látványt nyújt, ha más és más irányból szemléljük, és a nézőpont változásával mintegy megsokszorozódik, ugyanígy az egyszerű szubsztanciák végtelen sokasága következtében megannyi különböző világegyetem van, amelyek azonban csak ugyanannak az egynek a távlati képei, az egyes monaszok különböző nézőpontjaiból szemlélve.”²⁷ Azért lesz ez fontos, mert például a 17. századi tájképeket vizsgálva azt fogjuk

²³ Crary: i.m.: 53.; Michel Foucault: *Szavak és dolgok*. Osiris, Budapest, 2000, 36–38. (Fordította: Romhányi Török Gábor.)

²⁴ Uo.

²⁵ Uo.: 61.

²⁶ Uo.: 63. René Descartes: *A filozófia alapelvei*. Osiris, 1996, 84. (Fordította: Dékány András.)

²⁷ Uo.: 68. Leibniz: *Monadológia*. In: *Leibniz válogatott filozófiai írásai*. Európa, 318. (Fordította: Endreffy Zoltán.)

tapasztalni, hogy ugyanannak a városnak vagy tájrészletnek az ábrázolásakor több nézőpontot rendelnek egymás mellé.

Az alpersi nézet ez utóbbihoz, nevezetesen a leibnizi modellhez áll közelebb, e szerint ugyanis nincs kizárólagossága az adott optikai eszköznek, nem a leképező szerkezet analógias funkciója lesz meghatározó, itt a közbeavatkozó művésznak lesz konstitutív szerepe a mű létrejöttében. A foucault-i klasszikus megértés fogalmazódik itt meg: a megértésnek „ez az új rendje voltaképpen a hasonlóság révén történő értelmezés elfogadott reneszánsz hagyományának elutasítása.”²⁸ A hasonlóság és különbözőség kategóriái azért lesznek fontosak, mert éppen ezek azok a kategóriák, amelyek mentén a 17. századi holland festészetet elítélőleg, pusztán mimetikus, valamiféle technikai determinizmus megtestesítőjének tartják (ez a szemlélet az optikai eszközök technikai determinizmusára egyszerűsíti ezt a problémát), vagy éppen olyanak, mely művészetet konstituáló mozzanatokkal bír. A korabeli optikai eszközök konstitutív elemeit képezik ennek a vizualitásnak, mégsem egyenértékűek a világ szemlélésével, hanem a stílus forrásává válnak.

A szelekció mint művészetet konstituáló mozzanat

Mi lenne a művészetet konstituáló mozzanat akkor, amikor a holland képekről mint pusztán technikai determinizmus végeredményeiről beszélünk? Crispin Sartwell a *What pictorial realism is?*²⁹ című cikkében erre a kérdésre igyekszik választ találni. Ebben az írásában nem elsősorban a holland képábrázolási szokásokkal foglalkozik, vagy csak néhány példa erejéig, mégis gyümölcsöző lehet az általa használt fogalmak közül felhasználni azokat, melyek a témánkba vágnak. Sartwell szerint lenne a realizmusnak egy *pre-analitikus* definíciója, mely szerint a realizmus nem más, mint „az ábrázolás egy olyan tulajdonsága, mely gyorsan és könnyen engedi a nézőnek kitalálni, hogy mi a kép tárgya.” A definíció még nem kielégítő, ettől még az így meghatározott realizmus jelölhetne pusztán imitációt, vagy éppen *tromp l'oeil*t is. Nem a pusztán *képazonosítás* vagy a *tárgyfúzió* adja a realizmus mibenlétét. (Sartwell ezeket a fogalmakat David Freedbergtől kölcsönzi, aki a „képazonosítás” [identification of picture], illetve az ezzel szinonim „tárgyfúzió” [object fusion] fogalmát arra a mozzanatra alkalmazza, amikor egy képre nem úgy nézünk mint színnel borított felületre, hanem mint magára az ábrázolt dologra.) Sartwell annak ellenére, hogy például Hals portréin reflexív nyomokat, nevezetesen hangsúlyos ecsetnyomokat vél felfedezni, realista tradíciónak nevezi a 17. századi holland ábrázolásmódot. Az ő realizmus-fogalmába belefér tehát egy ilyen reflexív mozzanat, nem összeférhetetlen azzal. A *valószínűség* [verisimilitude] és a *hasonlóság* [resemblance] fogalmakon túl, a szelekció és a reflexív mozzanatok az ő realizmusának kulcsai. Az előbbi fogalmaknak már az is eleget tenne, ha adott lenne legalább egy olyan szempont, melyben két dolog egyezik. Eszerint a felfogás szerint akár a legabsztraktabb képeket is jellemezhetnénk a realizmus fogalmával. Sartwell azonban ezt elveti, és ennek megfelelően elveti Nelson Goodman realizmus fogalmát is, mely szerint realista képnek

²⁸ Alpers: i.m.: 102.

²⁹ Crispin Sartwell: *What Pictorial Realism Is?* *British Journal of Aesthetics* vol. 34. No. 1, January, 1994.

az a mű nevezhető, amely a meglévő, ismerős festői konvenciók szerint készült. Goodman az imitációra és a valószerűsége építő realizmust veti el, Sartwell viszont a realizmus ezen definícióját tartja elfogadhatatlannak, ez ugyanis „a realista forradalmat ellehetetleníti” azzal, hogy egy stílust rögzítettség alapján tesz realistává. Szerinte a 17. századi holland képi reprezentáció éppen a meglévő konvenciókat felrúgva hozza létre a maga realizmusát, és nem pusztán azzal, hogy megvalósítják a realizmus *pre-analitikus* szintjét. *Valószerűséget* a szelekció gesztusával adnak műveiknek, Sartwell szerint ugyanis nem a pusztán mechanikus reprodukálás adja egy kép realista jellegét, hanem a dolgok bizonyos aspektusainak kiválasztása, és azok sajátos egymás mellé rendezése. A sajátosan értelmezett hasonlóság-fogalom túl tehát, a szelekció lehetne egy pusztán imitativnak mondott műben a művészetet konstituáló fogalom. Az előzőekben már említett klasszikus camera monokuláris nézőpontjába a művész a szelekcióval ily módon beleavatkozhat, így a technikai reprodukción túl az ő gesztusa válik a művészetet konstituáló mozzanattá, és ugyanez a gesztus teszi a képet reprezentációvá.

Látvány és mű identitása

„a végtelen, végtelenül nyitott térnek a kijelölése [ez], amelyben feloldódott a középkori hely egyértelmősége, hiszen ebben az újfajta térben egy dolog helye pusztán mozgásának egyik pontja lehetett.”³⁰

A 17. századi holland festészet egyik legszembetűnőbb vonása, a látvány arányainak felbomlása ugyanazokat a kérdéseket veti fel, mint a fent tárgyalt realizmus. Az arányok felbomlása legnyilvánvalóbban a tájfestészetben nyilvánul meg, itt ugyanis a különböző terek kiemelt vagy hangsúlyosabb részlet nélkül rendelődnek egymás mellé. Pontosabban elbizonytalanítják a nézőt abbéli hitében, hogy el tudja dönteni, mi a képen a tulajdonképpeni, hangsúlyos látvány. A wölfflini fogalompáros, a *megnövelt előtér* illetve a *távolból való szemlélés* a holland panorámaképek jól ismert jellemzői.³¹ A *megnövelt előtérre* Ruysdael *Bentheim-kastély* című képe a legkézenfekvőbb példa. Ruysdael módszere a következő: a nézőpont elé torzítással aránytalanul nagyra növelt köveket fest, a kövekről viszont egy diagonális a mélybe vezet a tekintetet egy magasan álló kastély felé. A kép tehát a mélység kihasználásával hangsúlyossá teszi ugyan a kastélyt, az előtér torzított formái mégis elbizonytalanítóak. A *távolból való szemlélés* ugyanennek az elbizonytalanító hatásnak egy másik modellje. A példa szintén egy Ruysdael kép, a *Haarlem látképe*. Itt a tulajdonképpeni hirt látványtól, a távolban álló templomtól, rendkívül nagy tér választja el a nézőt, és a köztes terek, az óriási méretű kiterített fehér vásznak ugyanolyan hangsúlyosak, mint a kép háttérében megjelenő templom. Felvezető premisszaként vannak jelen a különböző terek, nem tolakodóan, de mégis vezetik a néző tekintetét, még ha számolva is azzal a lehetőséggel,

³⁰ Michael Foucault: *Eltérő terek*. In: uó: *Nyelv a végtelenhez*. Latin Betűk, Debrecen, 1999, 147. (Fordította: Sutyák Tibor.)

³¹ Heinrich Wölfflin: *A művészettörténet alapfogalmai*. Corvina, Budapest, 1967, 104. (Fordította: Mándy Stefánia.)

hogy az mást választ a nem kizárólagos terekből. Olyan felületek ezek, melyek nem rendelkeznek radikális kerettel, vagy kítettetett térrészlettel, így eligazodni az adott térben csakis a feltüntetett tárgyakkal lehet. Alpers a tájban lévő szélmalomokat, épületeket minden különösebb konnotáció nélküli iránypontoknak tartja. Alpers legfőbb iránypontoknak a városokat tartja, mint az ország gazdasági *támpontjait*, melyekhez – a tulajdonképpeni látványhoz felvezető premisszaként – adott esetben, fehér vásznakat festettek a város gazdagságát demonstráló. A kítettetett figyelem tehát a földeket, és nem a rajtuk álldogáló alakokat illeti. Alpers külön kiemeli, hogy a földeken álló embereket soha nem munka közben látjuk; legfőbb vonásuk, hogy mindig valami távoli, a képen kívül eső dolgot bámulnak, nem számolva a nézővel, akár *egy hosszú vasárnap* polgárai, nézelődnek.

Itt viszont azon túl, hogy a különböző lencsék segítségével készített képek esetében kézenfekvő a kérdés, hogy mi lenne a művészetet konstituáló fogalom, felmerülhet a reprezentáció identitásának, „igazságértékének” a kérdése is. Alpers hangsúlyozza, hogy a korabeli holland festészet ellen szóló kritikák egyben az optika ellen szólóak is. Ahogy a fentiekben említettem, Alpers éppen abban tartja paradigmátikusnak a camera szerepét, hogy tükrözi *a művészet természetének bizonytalanságát*, ugyanakkor abban is, hogy az általa elkövetett csalás nem morális, de episztemológiai szempontból jelentős. Alpers hangsúlyozza, hogy a kepleri látásmélet mintájára, miszerint a retinán létrejövő kép már egyfajta reprezentáció lenne, a hollandok a camera kialakította képet is reprezentációnak tartották. Alpers egy, a holland ábrázolással kapcsolatos terminus, az *after life* kapcsán emeli ki, hogy a hollandok ezt a fogalmat nem szűkítik le a kifejezés szó szerinti jelentésére, hanem használták mindenre, „ami a világon a szem számára adva van.” Ezt szem előtt tartva beszélhetünk náluk képi reprezentációról, így ugyanis akár a lencsék előállította képek, vagy Hoogstraten kukucsukáló doboza is beleférnek az *after life* kategóriájába, és így a reprezentáció igazságértékével bírnak. Még egyszer hangsúlyozva, hogy abban az esetben, ha az „igazság” értékét nem morális, de episztemológiai szempontból gondoljuk el. Poussin *aspect* és a *prospect* fogalmait vázolja fel Alpers a reprezentáció-vita egy fontos stációjaként. Poussin a tárgyak nézésének kétféle lehetőségét különbözteti meg: az *aspect* pusztán nézést jelöl, míg a *prospect* valaminek a nagy figyelemmel történő nézését jelenti. Ez utóbbi szelektív szemlélést feltételez. *Aspect* szerinti látást tulajdonít Poussin a hollandoknak, így ezzel kimondatlanul is azt állítja, hogy az ő látásmódjuk minden szelekció híján való, „esztelen” ábrázolást hoz létre.

Alpers egy anekdotát mesél el, miszerint Kepler kivonult egy mezőre és körbeforgatható sátrából egy távcső segítségével megrajzolta a *mező teljes képét*. Ez az anekdota helytálló paradigmája lehet a holland festészetnek. Az így kapott *after life*-kép még ha szelekció híján valónak tűnik is, és ha a módszerek „csalást” sejtetnek is, az egymás mellé rakott képek mégis egy sajátos, fordított szelekcióról tanúskodnak. A valóság képének egy olyan egésze állt így össze, ami az emberi szemnek nem adatik meg.