

XXIX. Országos Tudományos Diákköri Konferencia

Ábrázolásmódok

Az Athéni iskola és Az élet két útja között fennálló formai és tartalmi hasonlóságok
bemutatása

Tartalomjegyzék

1. Bevezető.....	3.
2. A fotográfia művészetté válása. A fotográfiától a fotómontázsig.....	10.
3. Rejlander és Raffaello képén megfigyelhető térábrázolási módszerek összehasonlítása	14.
4. Képi jeleneteket alkotó modellek plasztikus térábrázolása.....	22.
4.1. Rejlander és Raffaello képén szereplő „központi jelenet” modelljeinek térábrázolása	27.
5. Képi jeleneteket alkotó modellek narratív funkciói.....	32.
6. Montázs, mint építő szerkesztés.....	37.
7. Összefoglalás.....	41.
8. Irodalomjegyzék.....	42.

1. Bevezető

TDK-dolgozatom kutatási tárgyát Rejlander, 1857-ben készített *Two ways of life*¹ címet viselő munkája képezi, melyet Raffaello Santi, *Athéni iskola* című freskójával hasonlítok össze.

Ezek közül főleg Raffaello freskója az, ami számos szakember kutatásainak köszönhetően, felbecsülhetetlenül nagy szakirodalmat tudhat maga mögött. Fontosnak tartom ezért leszögezni, hogy a két mű összehasonlító elemzése és bemutatása során munkám túllépi a műelemzés határait. Ebben az értelemben, munkámnak nem célja, egy a reneszánsztól a 19. század közepéig tartó évszázadokon át végighúzó, stílus és kortörténeti dokumentáció elkészítése. Nem elsődleges célom Raffello, vagy Rejlander freskójának, illetve montázsának kizárólagos műelemzése. Azt vizsgálom, hogy milyen formai – értsd ábrázolásbeli – és tartalmi – értsd narratív – síkokon vonható párhuzam a két kép között, mely elemzésnek a lényege, egyben elsődleges célom, bemutatni, hogy Rejlander, valamint a 19. századi, Angliában alkotó tudós fotócsoport tagjai, tudatosan nyúltak vissza a reneszánsz perspektivikus ábrázolás-technikáihoz, és adaptálták azokat a fotográfiába, mint új médiumba.

A vizsgálatra kiválasztott képeken fellelhető hasonlóságokon keresztül kívánom bemutatni, hogy *Az élet két útja* esetében, azonos képszerkesztési elvek jelentkeztek a fotográfián belül, mint amelyek az itáliai reneszánsz festészetben voltak jelen.

Mindez nemcsak a fotográfia elit felhasználó csoportjának mutatott egy egyedülálló, reprezentatív képábrázolási stílusirányzatot, de egyben egy új értelmezési keretet teremtett a fotográfia számára.

A képeken fellelhető formai hasonlóságokat minden esetben egy, általam készített diával – az *Athéni iskola* és *Az élet két útja* című képek digitálisan montírozott vagy egyéb grafikai módon jelölt másával – modellezem. Minden dia egyben egy új problémakör kezdetét jelenti, melyek mind tartalom, mind felépítés szempontjából fokozott rendezettséget valamint egymásra épülő rendszerelvűséget követnek. Amennyiben a bemutató diákat az egyes tartalmi egységek – továbbiakban fejezetek – bevezetésének tekintjük, úgy a fejezet tartalma az imént említett rendeztség értelmében 3 nagyobb részből tevődik össze. Mindhárom rész egy külön problémakört testesít meg, melyek lehetővé teszik, hogy rajtuk keresztül, vagy pont általuk, meghatározott nézőpontokból, pozíciókból tekinthessünk a fotográfiára. Ezek a pozíciók a következők:

¹ Jelentése: Az élet két útja

Első pozíció. Kognitív látás elmélet: abból a feltevésből indulok ki, hogy az emberi vizuális érzékelés, így a képalkotás és rögzítés is, egyrészt percepcióból, másrészt elvont gondolkodásból áll, miszerint a valóság térbeli megjelenítésnek határai, illetve annak térben való ábrázolása elsősorban a valós fizikai tér kognitív feldolgozásával hozható összhangba. Véleményem szerint az emberi öntudat világa folyamatosan tágul, melynek köszönhetően olyan kapcsolati formákkal jellemezhető az ember vizuális gondolkodása, mely az emlékezés mechanizmusán keresztül szüntelen formabontást eredményeznek.²

Mindehhez szorosan kapcsolódik a technológiai fejlődés által életre hívott képi manipuláció és archiválás lehetősége, amik olyan mechanikus formákat öltöttek, mely nemcsak megszokottá, de fejleszthetővé, ezzel együtt reprodukálhatóvá tették a vizuális felismeréshez szükséges objektív tartalmakat.

Véleményem szerint a kép, illetve annak elsőre fellelhető tulajdonságaiból fakadó reprodukív és manipulatív felhasználási módozatai, egyfajta transzkulturális metaforaként értelmezhetők. Minden egyes kép számtalan funkcióval bír, melyekhez kapcsolódó társadalmi szabályok és normák olyan értelmezési szinteket tulajdonítanak a szintenként megjelenő vizuális tartalmaknak, melyet az adott élethelyzet – akár kulturális trend – az adott időpillanatban megkíván. A kép elsődleges funkciója, mely véleményem szerint a vizuális tartalmak objektív transzformálásában rejlik, számottevően több egy kultúrák közötti vagy adott kultúrán belüli szociális lenyomatnál. Az „itt és most” új dimenziókat él át, mely szüntelenül megújuló kognitív koordinációkat követel. A kulturális metafora kifejezés gyakorlati alkalmazása pont ebben a kontextusban nyer értelmet, miszerint a kép, a világgal való érintkezésünk újabb állomásait jelenti.

E problémakör olyan további kérdéseket vet fel, mint például, hogy a.) hol húzódnak azon tér-és időbeli határok, melyek az ember közvetlen környezetének leképezése során keletkeznek, b.) mennyire flexibilis ez a szabályrendszer az egyes leképezési formák alkalmazása során³és c.) képes-e az ember, érzékszervrendszere segítségével, a körülötte létező fizikai tér egyidejű, teljes leképezésére? E kérdések által felvetett problémásor megválaszolásához, három, egymáshoz szorosan kapcsolódó folyamatról beszélek.

² E formabontásnak nevezett folyamatról alkotott gondolataimat – mely során az észlelés és érzékelés folyamatainak időbeli összemosisódásáról beszélhetünk – először Bíró Yvette műveiben éreztem visszatükröződni, így többek között az ő gondolataira reflektálva építem fel gondolatmenetem – jóllehet nem ő az egyetlen és (talán) nem is a legnevesebb tudója e tudományterületnek.

³ Leképezési formák alatt kettő nagyobb csoportot különíték el; a *természetest* és a *mesterségest*, mely két típus között meghatározott hierarchikus viszony figyelhető meg.

Első körben történik a vizuális tér biológiai letapogatása, melynek célja, az embert körülvevő valós fizikai térből szűrődő ingerek közti szelektálási, felismerési, rögzítési és kognitív értelmezési folyamatok dinamikus fenntartása.

A kognitív képalkotás és mentális képfeldolgozás második fázisának tekintem az egyént körülvevő térbeli valóság mechanikai eszközökkel történő leképezését.⁴

A harmadik stáció tükrözi azokat a folyamatokat, melyben a mesterséges módon rögzített kép mentális képpé alakul. A mesterséges módon rögzített kép két értelmezési fázison esik át, melynek leírása során Mahrenholz gondolataira támaszkodom, aki az említett jelenség kapcsán a kép „kettős státuszáról” (*Doppelstatus*) beszél.

Nem állítom, hogy a természetes és mesterséges kép rögzítési folyamata mögött ne húzódná kognitív feldolgozás, viszont az mindig csak az adott stáció keretein belül képes értelmezést nyerni. Ebben az értelemben, a térben való ábrázolási és rögzítési részfolyamatok egyben magukban foglalják, és hordozójává is válnak a képi funkcióknak, melyeket a már említett diák segítségével szemléltetni fogok.

Véleményem szerint minden ember által alkotott vizuális produktum, szinte minden, ami érzékelésünk tárgyát képezi, érezteti, hogy nem „van”, hanem „lesz” valamivé. Így válik a valóság a maga egészében befogadhatatlanná, míg az ember által készített mechanikus eszközök e tér és időbeli határokat megkérdőjelezve, manipulálják, lerombolják, és újra értelmezik a fizikai valóság objektív formarendszere fölé emelkedő vizuális tartalmakat.⁵

A kognitív képalkotás problémaköre ezen a ponton találkozik először a matematikai és logikai alapokon nyugvó képi ábrázolásmódok halmazával. Véleményem szerint a képi kompozíciók kognitív feldolgozása szoros összefüggésben áll az adott képen alkalmazott térbeli perspektívával, mely egyben erősen befolyásolja a képi tartalmak kognitív feldolgozásának menetét.

Dolgozatom vizsgálati tárgyát képező két kép formai és tartalmi ismertetőjegyeiből kiindulva, véleményem szerint egymástól nehezen elválasztható kapcsolat húzódik az optikai és művészi ábrázolás között, mely egyben megengedi, hogy a Flusseri-folyamat a vizuális tartalmak képi kondicionálásának menetét képezzék, de kizárólag az Alberti-féle perspektíva-

⁴ A kognitív képfeldolgozás során általam természetes és mesterséges leképezési formaként bemutatott jelenség, Peternák Miklós elméletében két viszony szintet jelöl. Véleménye szerint *intimitásról* beszélhetünk a *képalkotó* (aktív ágens) és a valóság között, különböző tér- és időbeli kapcsolódási pontok során kialakult viszony esetén, míg ezek a kötöttségek a *produktum* (elkészült fénykép) és *megfigyelők* (passzív ágens) között kialakulva nyilvános jelleget öltenek.

⁵ E problémakör köré fonódik André Bazin és Walter Benjamin a kép ontológiájának meghatározása. Míg Bazin a mechanikus eszköz objektivitásától remélte a tartalmak szubjektív erejének korlátozását, addig Benjamin a rögzítendő fizikai valóság kimeríthetetlen manipulációjának lehetőségét vélte felfedezni a képen megjelenő tartalmakban.

ábrázolás keretén belül. Ezen a ponton érzem szükségesnek újfent megemlítenem, hogy munkám során nem célolok, a Raffaello és Rejlander munkássága között fennálló művészettörténelmi, stílus és ábrázolás-technikai szakadék áthidalása, valamint az évszázadokat átölelő irányzatok váltakozásának elemzése. Munkám során csak azokra a hivatkozási pontokra koncentrálok, melyek az általam említett három pozícióból kötik össze az elemzésül választott képeket.

A két kép elemzése során szükségesnek tartom olyan logikai egységek létrehozását, melyek az említett három vizsgálati pozíció tematikus összekapcsolását szolgálják. Így a képi tartalmak kognitív értelmezése (első problémakör), valamint az ezt megalapozó ábrázolásmódok- és technikák (második problémakör) közötti átmenetet Flusser mellett, Anthony Moore gondolataival egészítem ki. Moore amellet érvel, hogy az emberi képalkotás többek között szoros összefüggésben áll a képi tartalmak és formák térbeli lehelyezésével, pontosabban, mind a képi, mind a valós fizikai tér „távlatpontok” sorozatából tevődik össze, amik nélkül nem létezne a tér dimenzionális felosztásának lehetősége, mint a fent és a lent, vagy az elöl és a hátul. Gondolatainak gyakorlati alkalmazását Waliczky Tamás, négydimenziós, önábrázoló szobra esetében vélem felfedezni, mely példával is szeretném éreztetni, hogy a tér és a benne elhelyezkedő kép fogalmának megközelítése és megértése az utóbbi időben funkcionálissá vált, mely során a tér valós fizikai és absztrakt szellemi együtthatói közelebb kerültek egymáshoz. Ezek olyan torzulások, melyek előrevetítik, hogy az intellektuális látás során megszűnik a térbeli távolság aközött, aki lát és a környezet között.

Második pozíció. Montázs és perspektíva: Dolgozatom e fejezetében a reneszánsz típusú vonalperspektívával foglalkozom mélyrehatóan, meghatározott pontokban reflektálva Rejlander és Raffaello elemzésül választott alkotásaira. Továbbá tömören összefoglalom, majd összehasonlítom a képzőművészeti térábrázolás azon időszakát, illetve stílusjegyeit, melyek véleményem szerint számottevően befolyásolták Raffaello és később közvetetten Rejlander munkásságát.

Meggyőződésem szerint egy olyan folyamatról van szó, mely a képzőművészeti térábrázolás kezdeti időszakától, a figurák kétdimenziós plaszticitásán keresztül, az egymással párhuzamosan kialakult és fejlődő, tudományos és művészi jellegű perspektívaelméletekig terjed. E folyamat bemutatása során a következő témakörökre térek ki részletesen:

a.) az egyes jelenetekben szereplő modellek plasztikus ábrázolása.⁶Véleményem szerint a képi tartalmakat magukban, vagy magukon hordozó modellek nemcsak láttatnak és ábrázolnak, hanem eszméket képeznek le. Ezen a ponton térek ki részletesebben Sorin Dumitrescu, általánosan az ikonokról alkotott elméletére, miszerint az a „tekintet mennyasszonya” és minden esetben egy a rajta megjelenő kontextus morfológiai jegyeit sűríti magába.

b.) a két képen szereplő központi jelenet modelljeinek ábrázolása, funkciója és szerepe. A modellek képi térben való elhelyezése és ábrázolása véleményem szerint megfelel a reneszánsz lineáris perspektíva előírásainak, melynek egyik legszembevetőbb tulajdonsága, hogy az emberi szem rögzített nézőpontját feltételezve, matematikai számítások során alakítja a kép kétdimenziós terét és irányítja a figyelmet az alkotó által lényegesnek vélt pontokra – jelen esetben a képi tér központi jelenetére. E jelenség részletesebb elemzését Maurice Piene, „kettős valóság” elméletének bemutatásával folytatom, mely szorosan kapcsolódik Leon Battista Alberti által előírt és mind Raffaello, mind Rejlander által alkalmazott ábrázolás-technikával.

c.) a két mű képi terének szerkezete, mely szorosan kötődik a látott térhez, a dolgok ugyanakkor kevésbé természetes formában kerülnek megjelenítésre. Véleményem szerint e jelenség a perspektíva módszerének alkalmazhatóságával áll szoros összefüggésben. A továbbiakban Rejlander és Raffaello képén fellelhető Albertiánus elemekre hívom fel a figyelmet, továbbá felsorolom azokat a térábrázolási módszereket, melyek a *costruzione legittima* – vagyis a XV. században elfogadott szerkesztési mód óta megszületett és sokak által alkalmazott ábrázolási technikák mellett – fellelhetők Rejlander és Raffaello vizsgált képein is.

d.) képi tartalmak illetve a hozzá kapcsolódó modellek vizuális nyomának rögzítése. A képi tartalmak vizuális megjelenését elsősorban Dietmar Kamper „redukált dimenzionalitás” fogalmával magyarázom. Jelen esetben arról van szó, hogy a vizuális elemek által előidézett kognitív értelmezés sem térben, sem síkon, sem vonalon, vagy ponton zajlik. Sokkal inkább ezen elemek (dimenziók) összejátszásáról van szó.

e.) az egyes jeleneteket alkotó részjelenetek és modellek narratív funkciói. E funkciók ismertetését Wolfgang Kemp, „térdeixis” fogalmának ismertetés mellett végzem, mely olyan térterületeket jelöl a képi térben, mely az ábrázolás, és ezzel együtt az elbeszélés helyétől függ. Eszerint a kép mélységének narrativizálása egy sajátos elbeszélő teret nyit, mely

⁶ Ez egyben ikonológiai kérdéseket is felvet, miszerint a képeknek utaló funkciójuk van, (több) jelentést hordoznak, és szellemi tartalmat mutatnak meg.

egyfajta időbeli jelentéssel egészíti ki a jeleneteket. Ebből következik, hogy az egymással szorosan összekapcsolódó jelenetek, illetve az egyes jeleneteket alkotó részjelenetek mind az *Athéni iskola*, mind *Az élet két útja* című képen narratív funkcióval bírnak, erősítve a jelenetek között húzódó kohéziót. Véleményem szerint az egymással szoros kapcsolatban álló jelenetek egyfelől a képi elbeszélés narratív tereit szimbolizálják – nem elsődlegesen a látványt, hanem a láthatóvá tett üzenetet hangsúlyozva. Másfelől egyes alakzatok egy tematikus keretet biztosítva, térben elhatárolódnak a kép narratív környezetétől, megteremtve a fogalmi gondolkodás lehetőségét.

f.) az axonometriai térábrázolás és a reneszánsz lineáris perspektíva közötti párhuzamok *Az élet két útja* és az *Athéni iskola* esetében. Munkám e részében azt vizsgálom, hogy milyen módon ötvöződik az axonometriai térábrázolás, a már említett reneszánsz lineáris perspektíva ábrázolótechnikáival. Míg az axonometriában a geometriai projekció párhuzamos sugarakkal történik, melynek origója a végtelenben található, addig a lineáris perspektíva esetében, a pont a végtelen megfelelője. Véleményem szerint az axonometriai térábrázolás hatását a két kép háttérben futó árkárendszer, illetve vászonrendszer térbeli elhelyezése adja. A lineáris perspektíva szabályrendszere ezt a végtelenbe tartó pontot – jelen esetben az enyészpontot – próbálja a háttérben látható elemek elrendezésének segítségével a képi tér határain belül tartani, vagy legalábbis azt a látszatot kelteni. Szerintem ez a jelenség egy felettes rendszerelvűséget kívánt meg a művészekről, miszerint a kép valós keretein kívül eső enyészpont, valamint a szemlélő, a képi tér keretei közé kényszerített fókuszpontja, úgynevezett típus-csomópontokat tud meghatározni, melyek a konvex-konkáv tereket eredményezik.

Harmadik pozíció. Ikonológia: Amennyiben Raffello és Rejlander művére úgy tekintünk, hogy azok meghatározott számú emberek csoportját ábrázolják egy oszlopokkal körülvett térben, mely embercsoport egy lépcsőn foglal helyet, és a természettudományok különböző diszciplínáit testesíti meg, addig pusztán a műalkotással, mint olyannal foglalkozunk, és a mű saját tulajdonságait és jellegzetességeit értelmezzük. Ha azonban a mű egészét úgy fogjuk fel, mely a két művész személyiségét és a kor stílusirányzatát tükrözi, akkor a mű kompozícióbeli és ikonográfiai vonásait is valami másként értelmezzük, mely esetben már nem ikonográfiaiáról, hanem ikonológiáról beszélünk.⁷

⁷ Míg az ikonográfiai elemzés Rejlander és Raffaello képén található képi tartalmak és formák ábrázolás-technikáinak azonosítására szolgál, addig az ikonológiai elemzés az általuk leképezett történetek és allegóriák azonosításának elengedhetetlen feltétele.

A teljesség-részlegesség és a jel-jelentés párosításából adódó feltevések a műalkotás formai elemeinek tartalmára illetve annak jelentéseire összpontosít, mely elsősorban egyfajta ikonológiai megközelítése a fotográfiának.

Dolgozatom e fejezetének egyik legfőbb állítása szerint nem létezik határ az abszolút külső tér és a személyes tér között, minden puszta polarizáció kérdése. E polarizáció, pontosabban az ikonok kettős perspektívájának magyarázata során azokat a tartalmi elemeket mutatom be, melyek hűen mintázzák a személy és a környezet absztrakt kapcsolódási pontjainak problematikáját.

Zielinski szerint egy ponton egyesülnek a belső és a külső, az absztrakt és a nem-absztrakt tartalmak, mely folyamat során a tudás, érzetté alakul. Eközben a személy eltűnik a környezetben, a környezet pedig a lényegben.

Az elemzésül választott képeken keresztül kívánom bemutatni a többek között Zielinski és Dumitrescu elméleteiben tükröződő gondolatokat:

- a.) hogyan kapcsolódik a két mű címe a képi tartalmak szerkezeti vázához, illetve a két művész ábrázolási koncepciójának alapköveihez,
- b.) mennyiben függ össze a képek tematikus vázáinak tartalmi jelentése és annak részei közt jelentkező kapcsolata Rejlander és Raffello ábrázolásmódjának hármastagolásával,
- c.) milyen jelentéssort mintáznak a képeken szereplő modellek és modelcsoportok,
- d.) milyen módon rögzíti a szemlélő egy számára kitüntetett külső pontból a valós látványt, valamint, hogy létezik egy olyan momentum az érzékelési-értelmezési folyamat során, mikor a szemlélő, feladva kitüntetett távlati helyzetét, az ábrázolt térbe hatol.

2. A fotográfia művészetté válása. A fotográfiától a fotómontázsig

A fotográfia történetének korai szakaszában már példaértékű előrelépések voltak a fényképezés és a festészet művészetének ötvözésére, egészen pontosan a fotográfia művészetté emelésére. Ez irányba tett kísérletek a fotográfiát a festészet egyik ágába, az *életképek* műfaján belül próbálták besorolni és azonosítani. Ebben az időszakban maga a fényképezés aktusa is művészetnek számított: kiszámítani a fényképezendő tárgy és a fényképezőgép közti optimális fókusz távolságot, a műszer dőlési szögét, illetve eltalálni azt a megfelelő időpontot, mikor kellő mennyiségű fény jut a rögzítendő térre. Az 1850-es évek tekinthetők a fotográfia művészetté válásának korszakának. A fejlett európai országokban zajló ipari fejlődés és gazdasági fellendülés, a társadalmi javak növekedéséhez vezettek. Fokozott figyelmet kapott a szolgáltatóipar, felértékelődött a luxuscikkek fogyasztása. Ebben az időben, már széles körben elterjedt a fényképezés – kiváltképp a fotográfia úttörőinek számító Angliában és Franciaországban. Az akkoriban létrehozott fényképek többsége Le Gray és Archer nedves-kollodium eljárásának alkalmazásával készültek. Ez a képkidolgozási eljárás alkotta a fényképkészítés szocializált formáját.

Mindemellett létezett a fotográfiának egyfajta elit felhasználói köre is, kik elzárkóztak a fotográfia kommersz felhasználásától és a tömegfogyasztástól. Részben művészek, festők, szobrászok, kik közül páran nagymértékben hozzájárultak a fotográfia művészetek közé való emeléséhez. Egyikük W.H. Fox Talbot, aki Angliában elméleti megalkotójává válik a ma is használatos pozitív és negatív képképzési eljárásnak, a kálotípiának, mely eljárást többek között Rejlander is alkalmazta a *Az élet két útja* című munkájának elkészítése során. A fotográfia készítésének ezen ága rövid időn belül a művészetek közé soroltatott, melyre tanúbizonyságot az 1851-52-ben rendezett londoni Fotográfiai Nagy Kiállítás, majd az 1855-ös párizsi Világkiállítás tett. Kevesebb, mint tíz év alatt a széleskörű elismerésben részesült a fotográfia, mint művészetiág, folyamatosan megújuló forradalmi áttöréseit pedig – főleg Angliában és Franciaországban – nemzeti fejlődésként élték meg a polgárok.

Problémát jelentett azonban, hogy a fotográfia, mint művészet – a legtöbb képzőművészeti ággal szemben – nem rendelkezett ősi tradícióval, évszázados gyökerekkel. Egy önálló ideológia felépítése, a meglévő módszerek és stílusok rendezése és rendszerezése, valamint az ábrázolási formák összehangolása szükségeltetett. Szilágyi szerint a Viktória-korszak fényképészei voltak azok, akik a fotográfiát a festéssel és a költéssel ötvözve emelték a művészeti ágak közé. Ők a klasszicizmus hagyományára építkezve, egy olyan rögzítési és ábrázolási technikát alkalmaztak, mely során az ábrázolt és ábrázolandó világ, igazodva a

művészi normákhoz, egymással azonosítható. A csendéletet és az életképet tekintették a két leginkább megragadható műfajnak. A svéd származású fotográfus, Oscar Gustave Rejlander, egyike annak a fotográfuscsoportnak, akik a fotográfia művészetté válásának éveiben alkottak. 1853-ban kezdett el fotográfiával foglalkozni, akkoriban festményeihez készített drapéria-tanulmányokat.⁸

Később napjai nagy részét a fényképezésnek szentelte és a már említett 1855-ös Párizsi Világkiállításon keltett feltűnést allegorikus kompozícióival és életképeivel. Két évvel később, a manchesteri kiállításon mutatta be, számos festmény, metszet, rajz és fénykép kíséretében a 40x80as allegorikus kompozícióját *Az élet két útja* címmel (lásd ábra01).



ábra01 Oscar G. Rejlander: The Two Ways of Life (Az élet két útja) 1857.

Ezáltal a kombinált nyomtatásnak egyik legelső példája fűződik Rejlander nevéhez, aki angliai stúdiójában 32 negatív kombinációjából készítette ezt a képet. Rejlander azon kevés fotográfus művész közé tartozott, kik elsődleges céljuknak tekintették bebizonyítani, hogy a fényképezés nem egy mechanikus művelet, hanem egy olyan ábrázolásmód, mely nincs a gépnek kiszolgáltatva és igényli a művészi, manuális beavatkozást. A kép – a filmhez hasonlóan – egy meghatározott renddel bíró kompozíciók összességének rendszere, mely rendszer a mű egészére vonatkozik. A kompozíció rendbeli felállítása egyrészt az alkotó szubjektív mondanivalóját fejezi ki, másrészt lehetővé teszi a szemlélő figyelmének

⁸ Lotman, a mesterséges kép és a festészet stíloseleminek ötvözése kapcsán „szintetikus művészetről” beszél, mely a szemiózis legkülönbözőbb típusait sűríti egy egységes rendszerbe.

irányítását. A képi világ egyes elemeinek csoportosítását és térbeli elrendezését így elsősorban a tartalom és a mondanivaló határozza meg.

Rejlander londoni műtermében kísérletezve alkotta meg művei nagy részét. Olyan fényviszonyokat keresett, melyek kihangsúlyozzák a képen látható kontúrokat, független attól, hogy milyen fókusz távolságra esett a leképezendő modell – pontosabban tárgy vagy személy – a rögzítés pillanatában. A cél elérése érdekében sokszor alkalmazott olyan irányított mesterséges fényvel való megvilágítási formákat, ahol a természetes fényforrás szinte a nullára redukálódott. E megvilágítási eljárást alkalmazva ügyelt arra, hogy az esetleges visszatükröződések ne vezessenek torzításhoz a képen, ezért fényellenzőkkel védte az objektívet.⁹ Rejlander műve évekig viták és értekezések központi témáját képezte. Munkássága sokak szerint egy új művészettörténelmi korszak kezdetét jelentette, mások nem hittek a negatívok kombinálásának művészetében. Több esetben érték a mű témáját is támadások, miszerint az nem fényképre való.

1851. február 23-án közöltek először a világon újságcikket a fotóplasztikáról. Nevezetesen a *La Lumière* című párizsi fényképész szaklapban volt olvasható, hogy Hyppolyte Bayard évek óta alkalmaz fotóplasztikát táj- és felhőfelvétel-negatívok segítségével. Így született meg az összemásolt kép, vagy más néven a fotomontázs műfaja. A montázs elsődleges ismérve a szerkesztett tér és idő. A képalkotási folyamat – mely már önmagában több képalkotási folyamatból áll – különböző stációkra bontható. Mikor Rejlander és kortársa Robinson, műveikkel azt hivatottak terjeszteni, hogy a fényképezőgép nemcsak leképezi a valóságot, de olyan dimenziókat nyit meg, melyek a képzelet szülöttei, már két montázstípust ismert a világ; az *összemásolást* és az *összeollózást*.¹⁰ Az 1910-es évektől az összemásolás technikáját a berlini dadaisták a kiváltságos eljárás rangjára emelték és megszületik a fotomontázs.¹¹

Az 1931-es Berliini Iparművészeti Múzeumban rendezett fotomontázs-kiállítás után e műfaj egyenrangúnak számított elődeivel a montázs több irányban fejlődött tovább. A grafikai technológia mai fejlettségi szintjén nem jelent nagy akadályt egy kép ábrázolási módjának térben és időben való manipulációja, grafikai nézőpontjának kétdimenziós konvertálása három dimenzióra, vagy térben és időben rendszertelen beállítású, stílusú, formájú és nagyságú képek egyesített montázsának kialakítása. Egy dolog azonban közös minden eddigi képalkotó, vagy képszerkesztő eljárásban: minden folyamat alapja a standard állókép.

⁹ Ezt a megvilágítási eljárást példázzák 1860-ban készült allegóriái, életképe, portréja, illetve gyermekfelvételei.

¹⁰ Mindkét esetben kettő vagy annál több képből készül egy kép, az eltérés csak a beavatkozás szintjén van. Míg az összemásolás során egy negatívot emelünk ki és másolunk egy másik negatívra, addig az összeollózás során egy pozitívot emelünk ki és helyezünk egy másik pozitívra.

¹¹ Amint a dadaisták megteremtették a *szétszakadt képteret*, a montázstechnikát alkalmazó fotósok száma növekedni kezdett, majd a későbbi alkotók már nem is saját fotókat használtak fel a munkájuk során.

Állóképek címszó alatt sorolhatunk fel olyan általános példákat, mint a festmény, rajz, vagy fénykép, de olyan speciális eseteket is, mint egy épületet, tükörkép, látomás, hallucináció, film, hologram, háromdimenziós térhatás. Látható, hogy a legtöbb digitális kompozíció különböző forrásból származó állóképek sorozati feldolgozásával foglalkozik, pontosabban eltérő forrásból származó állóképek digitálisan feldolgozott kombinációjával, egy új kép előállításának céljából.

A (digitalizált/manipulált) kép a valóság bemutatásán túl, a maga rendezavaró enyészpontjaival és halmozottan torzított térszerkezetével legtöbbször irreverens megvilágításba helyezi a dolgokat, mely eljárás véleményem szerint már meghaladja az egyszerű vizualitás határait. A kognitív képalkotás, illetve feldolgozás határtalanul merész formái látnak napvilágot, ikonok és szimbólumok kontextualizálódnak, mely vizuális megjelenési formák és formarendszerek csak megjelenésük után töltődnek fel morális tartalmakkal.

Mindez a vizuális és a magas kultúra szülötte. Egy találó hasonlattal élve a minimalizált szociokirakatok elegáns párosítását jelenti. Pontosabban, míg a digitális új térbeli és időbeli bontásokat eredményeznek a formaművészetben, addig szocio-kirakatkultúra is privilegizált betekintést nyújt saját szín- és formavilágának összevont rendszerébe. Ez jelentheti az első lépést a művészet és a tömegkultúra között húzódó határok elmosódása felé. Az olyan pólusok, mint a centrális és marginális, a fent és a lent, melyek eddig a grafikus iránytartás elengedhetetlen paramétereiként funkcionáltak, ma csupán hamis képek, melyek inkább manipulált értelmezési formák meghatározására buzdítanak.

Minden ember által alkotott vizuális produktum, szinte minden, ami érzékelésünk tárgyát képezi, érezteti, hogy nem „van”, hanem „lesz” valamivé. Így válik a valóság a maga egészében befogadhatatlanná, míg az ember által készített mechanikus eszközök e tér és időbeli határokat megkérdőjelezve, manipulálják, lerombolják és újra értelmezik a fizikai valóság objektív formarendszere fölé emelkedő vizuális tartalmakat.

3. Rejlander és Raffaello képén megfigyelhető térábrázolási módszerek összehasonlítása

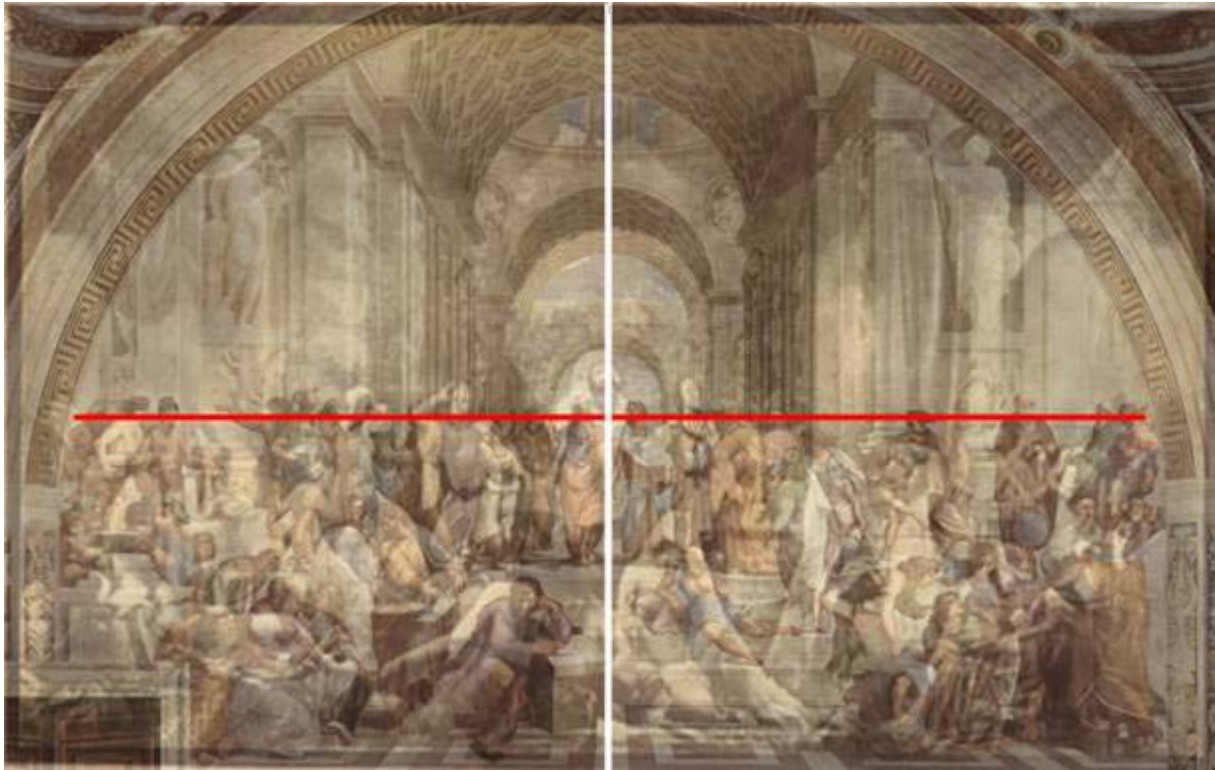
A *perspektíva* szó a latin „*perspicere*” (világosan látni) igéből származik, mely a görög „optiké” (látás tudománya) szó fordítása, egyben tudományos módszer, mely leírja, hogyan ábrázoljunk háromdimenziós tárgyat kétdimenziós felületen, hogy a térábrázolás valóságos hatása fennmaradjon.

Dürer a perspektíva fogalmát az „*Item Perspectiva*” kifejezés mentén magyarázza, mely latin szó *átlátást* jelent. *Dürer* értelmezése valószínűleg a „*perspicere*” *világosan látni, tisztán látni* igéből és nem a „*perspicere*”, mint *áttekinteni, átlátni* igéből származik, mivel értelmezése már a képnek, mint a látógúla síkmetszetének újkori meghatározásából és szerkesztési eljárásából indul ki (Panofsky 1984:199).

Panofsky szerint csak abban az esetben beszélhetünk perspektivikus térszemléletről, amikor nemcsak egyes tárgyakat látunk rövidülésben ábrázolva, hanem mikor az egész kép egy ablakká alakul át, míg a szemlélőben az a benyomás realizálódik, hogy átlát rajta (Panofsky 1984:170).

Dolgozatom vizsgálati tárgya jelen kontextusban a képi tér, mely szorosan kötődik a látott térhez, a dolgok ugyanakkor kevésbé természetes formában kerülnek megjelenítésre. A *tér* jelenségét a tudomány Kant óta az emberi észlelés természetes kategóriájának tekinti, e kifejezés alkalmazása – önnön heterogenitása miatt – minden élethelyzetben általános funkciókkal bír, jelentése azonban erősen kontextus függő.

E fejezetben az *Athéni iskola*, valamint az *Élet két útja* című műveket alkotó jelenetekben ábrázolt modellek trébeli elhelyezkedését, valamint azok formai hasonlóságát vizsgálom. A számítógép segítségével manipulált képen jól látható, hogy a jeleneteken szereplő modellek térben betöltött mérete – Rejlander képén látható központi modell kivételével – hasonló magassági értéket mutatnak (lásd ábra02).



A dia közepén végighúzódnó, vízszintes, piros egyenes segít e méretbeli azonosságok követésében. A képen látható fehér, függőleges egyenes mindkét kép esetében egy térbeli felezőként értelmezhető, mely az egyes képeken szereplő modellek, és az általuk alkotott jelenetek térbeli elrendeződésének megfigyelését segíti.

Rejlander és Raffaello vizsgált műveinek képi terét betöltő modellek azonos magassági értékei a perspektíva módszerének alkalmazhatóságával állnak szoros összefüggésben, mely perspektívaábrázolás e formájának két meghatározó alakja *Leon Battista Alberti* és *Vittore Pisano* – továbbiakban Pisanello. E jelenség pontos meghatározása végett a XV. századig szükséges visszanyúlnunk, egy az 1430-40es években Pisanello által készített rajzhoz.¹²

A művön 5 alak látható egy perspektívikusan ábrázolt építészeti térben, mely perspektíva szerkesztését illetően párhuzamok vonhatók az Alberti-féle eljárással.¹³ Pisanello rajzán

¹² Bár Alberti és Pisanello perspektívatudománya elsősorban Raffaello ábrázolás-technikájára volt nagy hatással, azonban a képi térben elhelyezett modellek, azonos magassági értékeke mentén történő ábrázolása Az élet két útján is ugyanúgy bemutatásra kerül, mint Raffaello freskóján. Ezen a ponton érzem szükségesnek újfent megemlítenem, hogy munkám során nem célom, a Raffaello és Rejlander munkássága között fennálló művészettörténelmi, stílus és ábrázolás-technikai szakadék áthidalása, valamint az évszázadokat átölelő irányzatok váltakozásának elemzése. Munkám során csak azokra a hivatkozási pontokra koncentrálok – jelen esetben, a képi térben szereplő modellek lineáris, egy magassági érték mentén történő sorolására – melyek az általam említett három pozícióból kötik össze az elemzésül választott képeket.

¹³ A hasonlóság ellenére egyes források alapján azt lehet feltételezni, hogy vita dúlt Pisanello és Alberti között, a perspektíva két módszerének alkalmazhatóságával kapcsolatban (C3 2000:68). A perspektíváról szóló vita egyik legfontosabb kérdése a „costruzione legittima” azaz az elfogadott szerkesztési mód kérdése, mely megfogalmazódik Alberti „De Picturájában”. Azonban sokak szerint nem lehet meghatározni azokat a

felismerhető Albertiánusi elemek is, mint például az alakok magasságának 1:3 aránya, a földvonal felosztása, az alakok fejének azonos, méretarányos ábrázolása.¹⁴

Véleményem szerint ezt az ábrázolási formát a valóság megfigyelése által, a látás tapasztalatára támaszkodva alkalmazhatták korábban, míg Alberti esetében mindez egy sematikus felépülő logikai rendszer. Mindezek mögött olyan mély gondolatok húzódnak, mint hogy a festészeti tér normái nem az egész képre érvényesek és nem egy időben. Ebben rejlik Alberti és Pisanello párhuzamos gondolatmenetének töréspontja is. Míg az Alberti-féle ábrázolási világban a szemlélő szemmagassága meghatározó, addig Pisanello keretvonalai meghatározott ritmussal osztják fel a teret a földvonal és a szemlélő magassága között 9;6;6;4;4;9 arányban (C3 2000:70).¹⁵

Hasonló gondolatokat fogalmaz meg Panofsky a „Das Perspektivische Verfahren” című írásában (C3 2000:78). Rámutat arra a hibára, hogy az Alberti-féle módszer második fázisához képest nem mutatja azokat a metszéspontokat, melyek a modo ottimo érvényességéhez szükségszerűek lennének.¹⁶ Ez pedig ellenkezik a sokak szerint *Brunelleschitől* származó síkperspektíva törvénnyel, melyet Albertihez hasonlóan Panofsky is figyelembe vett. Bár Alberti és Panofsky segédkonstrukciója ugyanazokat az arányokat követi, Panofsky grafikonjait 1:1 arányban (simule parte) osztotta fel. Ily módon az azonos ábrázolás minták, eltérő arányokat követve, a grafikonon dimenzionális eltéréseket mutatnak.¹⁷

Bár véleményem szerint az alakok méretezése sem Rejlander, sem Raffaello képén nem követik az 1:3 arányt, mely egyik meghatározó eleme az Albertiánus mértéknek mégis azonosulnak az alakok úgynevezett izokefáliával, miszerint a fejek egyetlen vonal mentén sorakoznak.

A centrális perspektíva, vagy a képi tér elemeinek 1:3-as központi ábrázolása a végtelenbe táguló, állandó és homogén tér ábrázolásánál játszik nagy szerepet. Panofsky ezen a ponton

perspektivikus szerkesztési módszereket, amelyeket a művészek Alberti traktátusa fényében alkottak (C3 2000:68).

¹⁴ Ezen elemek megjelenése más művésznél, így például Andrea Montegna munkásságában is fellelhető, aki az alakok 1:5 arányok szerinti felosztásával heroikusabb jellegű perspektivikus ábrázolást ért el. A fejek lineáris sorolása továbbá Lorenzo Ghiberti reliéfjén figyelhető meg, még a „De Pictura” megjelenése előtt.

¹⁵ Az enyészpont kiválasztása nemcsak az alkotó, de a szemlélő látványához is igazodik, a világnézeti álláspont meghatározója pedig mindkét szereplő esetében a változó perspektíva kultuszának tudható be. A mai kor mérnökeinek tervrajzait figyelembe véve ugyanaz a kettőség érvényesül, ha az ábrázoló geometriai és matematikai műveleteket tisztán perspektivikus eljárásoknak tekintenénk.

¹⁶ Panofsky a perspektíva forradalmát, az egyetlen síkot túlzósfóló középkori ábrázolási elv meghaladásának tekinti.

¹⁷ Lehet mindez azért következhetett be, mert Brunelleschitől a perspektivikus ábrázolások folyamatosság nélkül fejlődtek. Így vált mára elfogadott tényé, hogy a mai perspektivikus ábrázolás elméleti szabályai – a folytonos változások ellenére – a quattrocento perspektívájának elméleti kidolgozásában rejlik.

int óva a végtelen, állandó, tiszta matematikai tér, valamint a pszichofiziológiai tér szerkezetének összevetése során, mivel az észlelés nem ismeri a végtelen fogalmát, inkább az érzékelő képesség határaihoz kötött normáknak engedelmeskedik és ezáltal a tér egy jól körülhatárolt tartományára korlátozódik. A pszichofiziológiai tér szerkesztése a matematikai tér szerkesztésével ellentétben, tagadja az elől és a hátul, a jobb és a bal, a testek és a köztes tartomány különbözőségét, mivel elvonatkoztat attól, hogy nem egy rögzített, hanem két mozgó szemmel látunk (Panofsky 1984:172).

Így első látásra a reneszánsz lineáris perspektíva jegyeit véljük felfedezni Raffaello képén, a modellek térben való elhelyezése azonban nem követi szigorúan a modo ottimo előírásait. A modellek elhelyezésén túl az árkárendszer kialakítása egy vízszintes, hármas tagolást biztosít a képi tér szerkezetének, mely során Raffaello látatja a teret. A teret látni szükségszerűen azt jelenti, hogy adott számú vizuális információt interpretálunk egy már komplex konstrukció révén. E vizuális információkat a kép mélységének vagy harmadik dimenziójának nevezzük, melyre az előbbiekben már tettem utalást.

Rejlander művébe ez a vizuális csalás az Alberti-féle méretarányok be nem tartásával indokolható, ugyanakkor a kép keretvonalai meghatározott ritmussal osztják fel a teret a földvonal és a szemlélő magassága között, éppúgy, mint Pisanello esetében. Amennyiben Panofsky 1:1 arányban osztotta fel a képek optimalizált térszerkezetét, akkor Rejlander térfelosztása a mű tematikus struktúráját követve, 1:3:1 arányú térfelosztást követ.

Panofsky szerint pont emiatt éri a szemlélőt érzéki csalódás, mert a perspektivikus látás a tapasztalati látótér sémáját követve építi fel az ábrázolt teret (C3 2000:124).¹⁸ A látás során a természetes perspektíva, a fix enyéspontnak és a kép optikai középpontjának köszönhetően épít fel mélységérzetet a síkban, mely semmiképp sem egyezhet a szemlélő által látott kép, mű felületére való kivetítésével. Mégis ez a perspektíva – pontosabban geometriai ferdítés – megbabonázza a nézőt és lefoglalja a figyelmét, míg az ikonok esetében, ha a fordított szerkesztés valóban a másik perspektíva, akkor egyfajta vizuális csalásként értelmezzük.¹⁹

¹⁸ *Heinrich Wölflin* szerint a szem, világhoz való viszonyában nyilatkozik meg a tartalmi természetű kifejezés-mozzanatok és a formai természetű ábrázolás-mozzanatok szigorú kettéválasztása (Panofsky 1984:9). Kérdéses, hogy valóban csupán a szem megváltozott beállítása az, ami egyszer festői, egyszer lineáris, alá- vagy mellérendelő formákat eredményez. Panofsky több pontban is bírálja Wölflin gondolatmenetét. Az egyik ilyen pont a „szem” és ehhez szorosan kapcsolódva a „látás” és az „optika” szavak hiányos magyarázata. Véleménye szerint az egyes tudományok nyelvhasználatában ezek különböző értelemben fordulnak elő, melyeket szigorúin meg kell különböztetni. Egyik legfontosabb állítása, hogy a szem, mint szerv, kizárólag a formák felfogásában nem pedig létrehozásában játszik szerepet (Panofsky 1984:9).

¹⁹ A reneszánsz típusú vonalperspektíva minden esetben csak statikus, egyszerű látást reprodukál (C3 2000:124). Véleményem szerint a közvetlen tapasztalati látással szemben a perspektivikus szemlélet, az egyszeri látás tapasztalati voltának koncentrációjára épül, mely úgy imitálja a természetes látás hamis következtetéseit, hogy lemond az egyik szem által közvetített vizuális információkról.

Rejlander és Raffaello képén szereplő modellek és jelenetek ábrázolása, bővebben a képi tér perspektivikus felépítése, és az abból adódó vizuális érzéki csalódás létrejöttének vizsgálata a képi tér vizuális érzékelését, így az emberi képalkotást és rögzítést érintő kérdéseket és problémákat is felvet.²⁰

Általánosan igaz, hogy minden egészséges ember számára, érzékszervei által, leképezhetővé válik a körülötte lévő közvetlen fizikai valóság. Fontos azonban szem előtt tartani, hogy a kép, mint alkotás, tartalmát tekintve töredék része a mindennapi valóságnak, így a valós fizikai tér egy szeletéről alkotott kép, valamint az azzal azonosítható képi tartalmak teljes hasonlósága megengedhetetlen.

Az élet két útja című kép esetében ez a megállapítás fokozott relevanciával bír. Bár a képet alkotó jelenetek és modellek a valós fizikai tér egy adott időpillanatban rögzített szeletét ábrázolják, a képi formák összhatásának, valamint a narratív elemek összefűzésének céljából e képrészletek formai és tartalmi változásokon mentek keresztül. Rejlander egyedi ábrázolástechnikájának egyik következménye, hogy a szemlélőt érő érzéki csalódás, pontosabban a fizikai valóság, természetes úton – a szemlélő látószerve által – leképezhető és rögzíthető folyamata az első pillanattól kezdve úgymond hamis vizuális információkra épül. A képi tartalommal szoros összefüggésben álló formai elemek, mint a jelenetek és az azokat alkotó modellek, sosem léteztek a képen ábrázolt formában és elrendezésben. A képi tartalmak kognitív értelmezésének elengedhetetlen feltétele, az a minden emberben fellelhető, veleszületett tulajdonság, miszerint az ember az egységességre (egységben látásra), jelen esetben a közvetlen környezetből azonos időben érkező, feldolgozhatatlan vizuális információk közötti szelektálásra és a fontosabb vizuális információk összekapcsolására törekszik.

Kérdéses, hogy hol húzódnak azon tér-és időbeli határok, melyek az ember közvetlen környezetének leképezése során keletkeznek, illetve mennyire flexibilis ez a szabályrendszer az egyes leképezési formák alkalmazása során.

Leképezési formák alatt kettő nagyobb csoportot különítenék el; a *természetest* és a *mesterségest*, mely két típus között meghatározott hierarchikus viszony figyelhető meg.

Simone Mahrenholz is hasonló gondolatmenetet követ, mikor az *adekvát* és *intuitív megismerés* (Erkenntnis) között tesz különbséget. Véleménye szerint az intuitív megismerés, vagyis az ösztönös felismerés tudat alatti folyamatok összessége, míg az adekvát megismerés,

²⁰ Dolgozatom bevezető részében már említett feltevésem szerint, az emberi vizuális érzékelés, így a képalkotás és rögzítés is, egyrészt percepcióból, másrészt elvont gondolkodásból áll, miszerint a valóság térbeli megjelenítésnek határai, illetve annak térben való ábrázolása elsősorban a valós fizikai tér kognitív feldolgozásával hozható összhangba (lásd 7. oldal).

vagyis a valóságnak megfelelő felismerés kognitív folyamatok eredménye. Ebben az értelemben, a térben való ábrázolási és rögzítési részfolyamatok egyben magukban foglalják, és hordozójává is válnak a képi funkcióknak. A kép tematikus tartalmának szempontjából viszont az sem közömbös, hogy mekkora térben helyezkednek el a képen látható elemek, illetve azok nagyobb egységének tekinthető rendszerelemek.

Természetes leképezésnek tekintem az egyén látószervének azon specifikus tulajdonságát, miszerint bizonyos határokon belül képes érzékelni, majd feldolgozni és raktározni a leképezett térbeli valóság egy adott szeletét. Ez a vizuális tér egyfajta biológiai letapogatását jelenti, melynek célja, az embert körülvevő fizikai térből szűrődő ingerek közti szelektálási, felismerési, rögzítési és kognitív értelmezési folyamatok dinamikus fenntartása. E folyamat során a leképezett valóságról kapott természetes kép a másodperc töredék része alatt megváltoztatja funkcióját, és mentális képpé alakul, mely alkalmazkodik az egyén szubjektív értékrendszeréhez, és a vizuális érzékelés során kapott természetes képek sorozatos elraktározásával folyamatosan bővül és átalakul.²¹

Ez a jelenségsorozat tekinthető a kognitív képalkotás, képfeldolgozás első fázisának. Cél a valós fizikai tér egy adott pontjának mentális úton történő rögzítése.²²

Mahrenholz ezt a stációt az „intuitív felismerés” (die dunkle und verworrene Erkenntnis) címmel illeti, mely véleménye szerint a képalkotás folyamatának első fázisa. Számára a képalkotás a tér szekvenciális tagolását jelenti, mely folyamat magába foglalja a kép témájának meghatározását is (Klaus Sachs-Hombach 2006:97).

Mesterséges leképezésnek tekintem az egyént körülvevő térbeli valóság mechanikai eszközökkel történő leképezését. Ez a jelenségsorozat tekinthető a kognitív képalkotás, képfeldolgozás második fázisának. A képek mentális feldolgozása ebben az esetben más eredményeket produkál, mint az adott térbeli valóság egy térszeletének természetes leképezése során. Egyrészt mesterséges módon beszűkülnek a térbeli valóság adott térszeletének leképezési határai, másrészt megváltoznak az egyén érzékelési attitűdjei. Továbbá a körülöttünk létező valós fizikai tér adott szeletének rögzítése a térbeli valóság rögzítési térfogatának redukcióját jelenti.

²¹ *Kampis György* lexikális szemantikához kötődő elméletében is hasonló gondolatokat fogalmaz meg a nyelvi szemiotika terén. Elméletében a képek értelmezése során a képi élmények és az alapvető emberi cselekvések szoros összefüggésben állnak egymással. A jelentés a kép, valamint a képen kívüli köznapi tapasztalatok között létesít kapcsolatot, miszerint az elme, kizárólag a képhez kötődő elemi élmények révén működhet.

²² A rögzítendő személy mentális adottságai, egészségügyi állapota illetve más külső tényezők meglétének figyelembevételével, a vizuális térben rögzítendő természetes kép, különböző nagyságú területet foglalhat magába.

A kognitív képfeldolgozás során általam természetes és mesterséges leképezési formaként bemutatott jelenség, *Peternák Miklós* elméletében két viszonszintet jelöl. Véleménye szerint *intimitásról* beszélhetünk a *képalkotó* – aktív ágens – és a valóság között, különböző tér- és időbeli kapcsolódási pontok során kialakult viszony esetén, míg ezek a kötöttségek a *produktum* – elkészült fénykép – és *megfigyelők* – passzív ágens – között kialakulva nyilvános jelleget öltenek.

Horst Bredekamp gondolatmenetét követve, aki a kép (das Bild) fogalmát transzformálva képi paradigmáról (Bildparadigmatik) beszél, hosszú fejezetet szentel az ember-gép kapcsolatának egy adott kép alkotása során. Véleménye szerint az emberi érzékszervrendszer segítségével az emberi tudat képes az ember körül létező térbeli dimenzió érzékelésére. *Peternákkal* ellentétben ő a maga komplexitásában véli felfedezni az emberi képalkotás, illetve képi felismerés rendszerességét és nem a térben mentális vagy mechanikai módon rögzített részek közti kapcsolatok érdeklik. Nem önálló állóképek folyamatos rögzítéséről, illetve észleléséről beszél, hanem azok folyamatos, komplex érzékelési rendjéről, melyben fellépő folyamatosság egyedül a rögzítő mechanikus rendszer és a befogadó tudat között jelentkezik.²³

Mahrenholz ezt a stációt az „adekvát felismerés” (die klare und verworene Erkenntnis) címmel illeti. Értelmezése szerint e paradox jelenség az érzékelés (Sinnlichkeit) és a fizikai valóság (Logos) kapcsolatát jelenti, miszerint a felismerés (Wahrnehmung) és a gondolkodás (Denken), illetve az érzékelés (Sinnlichkeit) és a valóság (Logos) kapcsolatának ritmikus váltakozása során történik a kognitív képalkotás. *Mahrenholz* értelmezésében így az általam első és második stációnak nevezett képalkotási folyamat eggyé válik, mely ugyanakkor egy harmadik stáció bevezetését teszi szükségessé az emberi képalkotás folyamatán belül.

²³ E feltevés kapcsán hozza fel *Preston Scott Cohen*, a „sztereomeatikus permutáció” jelenségét, melynek alapja a tárgyak térbeli szimmetriáján nyugszik. *Cohen* abból a feltevésből indul ki, hogy a szimmetria, mint vizuális ábrázolási eszköz, sokkal inkább kötődik a szubsztanciához, mint annak ábrázolási formáihoz. Példaként *Mies Rohe* kísérletét hozza fel (C3 2000:197), aki az építészet hagyományos, bilaterális szimmetriájú, függőleges tengelyét átforgatta a látóhatás síkjára. Ez a tükrözés azonban semmiben sem tekinthető mindennapinak, mivel a vízszintes tengely alatt és fölött ugyanazok a dimenziók, szögek és arányok jelentek meg, így a tükrözés mentessé vált az érzékelés esetlégességétől. A tükrözési folyamat természetes velejárói a replikáció és az inverzió lehetősége, vagyis a szimmetria minden esetben mentes a torzítástól. E torzításmentes ábrázolási forma teszi lehetővé a térbeli pályák dinamikus bejárhatóságát, illetve ennek segítségével a sík felületre szerkesztett perspektíva, teljes, 3 dimenziós testté alakítható. Ez egyúttal egy olyan perspektívát eredményez, melynek központi sugara meghajlik és nem merőleges a kép síkjára. Amennyiben a szemlélő változtatja nézőpontját, azaz a frontális szemszögből átáll egy tetszőleges, marginális nézőpontra, akkor maga is érzékelheti a képen ábrázolt elemek vizuális átalakulását. Ezzel párhuzamosan rögzítheti azokat a vizuális információkat, melyek a személyes fókuszpont áthelyezésével megváltoztatták a természetes kép és az újonnan előállt mentális kép között húzódó szekvenciákat. *Cohen* gondolatmenetét követve végtelenül sok feldolgozási folyamatról, pontosabban részfolyamatokról beszélhetünk, melyek mindegyike külön információt továbbít a leképezett testről. *Mentális letapogatásnak* nevezhetnénk ezt a folyamatot, melynek elsődleges célja a felismerés, míg a megértés csak másodlagos szerepet játszik.

A harmadik stáció tükrözi azokat a folyamatokat, melyben a mesterséges módon rögzített kép mentális képpé alakul.²⁴ A mesterséges módon rögzített kép két értelmezési fázison esik át. Mahrenholz ezt a két fázist „kettős státusznak” (*Doppelstatus*) nevezi (Klaus Sachs-Hombach 2006:96). Mindkét fázis összefüggések sorozatát foglalja magában, mely összefüggések a mesterséges és a természetes kép vizuális tere között húzódó mentális folyamatok összességét jelenti. Pontosabban, mind a természetes, mind a mesterséges kép kompozícióját tekintve egy önálló kontextussal rendelkezik.

A mesterséges kép minden esetben magában hordozza a természetes kép terének redukcióját, melyből következik, hogy az emberi tudat értelmezése során a teljes mentális kép csak akkor töltődik fel teljes tartalommal, ha tartalmazza azokat a szekvenciákat, mely a mesterséges kép rögzítése során úgymond lemaradtak a természetes téréből. Nem állítom, hogy a természetes és mesterséges kép rögzítési folyamata mögött ne húzódná kognitív feldolgozás, viszont az mindig csak az adott stáció keretein belül képes értelmezést nyerni.²⁵

²⁴ Vilém Flusser számára a kognitív képalkotás menete a tér-sík-vonal-pont-nulla folyamatot követi, melynek végére érve az előrelépések veszteségnek bizonyulnak. Nem állítom, hogy a vizuális tartalmak képi kondicionálása nem követheti ezen eljárás menetét, sőt támogatom Flusser álláspontját, miszerint a képi kompozíciók kognitív feldolgozása egy adott térbeli perspektívából következik, továbbá erősen befolyásolja a feldolgozás menetét. Véleményem szerint azonban a Flusser által megnevezett feldolgozási folyamat, nem illeszkedik minden esetben a vizuális tartalmak értelmezési ritmusához.

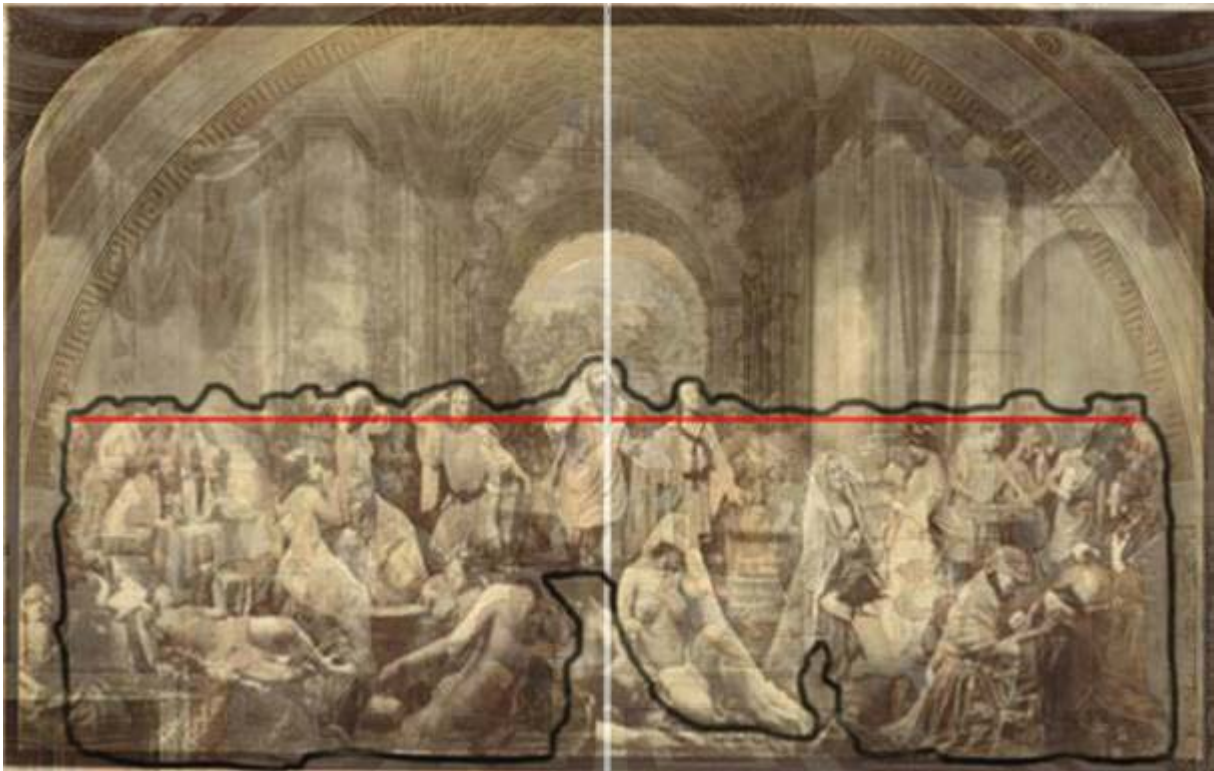
²⁵ További kérdést vet fel, hogy az első stáció során fellépő szekvenciák tudatosan értelmezhetők-e, vagy inkább tudat alatt automatikusan zajlik és az érzékeinkre hat. Leon Battista Alberti is hasonlóan vélekedik első könyvében, melyben a tér-sík-vonal-pont-nulla rendszert csak módszerként kezeli és nem egy, a kognitív képalkotás során végbemenő folyamatként. Alberti, aki művében saját álláspontját művészinak és nem filozofikusnak nevezi, a geometriai elemek értelmezése során eltekint a perspektíva kifejezéstől, és a helyes látvány megalkotását kívánja előmozdítani. Véleményem szerint a kognitív képalkotásban rejlő igazság valahol Flusser és Alberti között rejlik. Tény, hogy szinte elválaszthatatlan kapcsolat húzódik az optikai és művészi ábrázolás között, vagyis a „perspectiva naturalis” és a „perspectiva artificialis” között, mely egyben megengedi, hogy a Flusseri-folyamat a vizuális tartalmak képi kondicionálásának menetét képezzék, de kizárólag az Alberti-féle perspektíva-ábrázolás keretén belül. E két szemlélet összevonásával egy olyan modell jön létre, mely elvonatkoztat a látás mechanizmusának érzékszervhez kötött természetétől, azonban megőrzi a fentebb megnevezett geometriai elemek kapcsolódási rendjét. Ebben az értelemben a szem az egyetlen érzékelő pont, a látvány egy nem homorú felületen keletkező sík, mely két elem között a valóságban párhuzamos és végtelenbe tartó vonalak futnak egy adott fizikai térben.

4. Képi jeleneteket alkotó modellek plasztikus térábrázolása

Az egyszerűbb modellezés és könnyebb bemutatás céljából e tartalmi egység kezdetén két diát bocsátok az olvasó figyelmébe. A két dián Rejlander és Raffaello képe egymásnak 50%-os takarásában látható. Első lépésként digitális fekete tussal körvonalaztam Rejlander képén látható azon modellek alakját, melyek egy-egy jelenetnek a térbeli határát jelentették. Eredményként egy olyan zárt képi teret kaptam, mely magába foglalja a Rejlander képén megjelenített összes jelenetet, és az azokat alkotó modelleket (lásd ábra03).

Második lépésként rávetítettem erre a képre Raffaello művét, és 50%-ba lefedtettem azt az előbb említett montázzsal. A hasonlóság megdöbbentő, Rejlander modelljei által felállított kompozíció nemcsak, hogy ugyanakkora teret foglal el képén, mint Raffaello képének esetében, de az egyes jeleneteket ábrázoló modellek formai beállítása is sok esetben hasonlóságot mutat (lásd ábra04).

ábra03





Az egyetlen, igaz térdimenzió problematikája²⁶ a képi tartalmak illetve a hozzá kapcsolódó vizuális testek nyomának rögzítésében rejlik, melynél a *nyom* – mint a vizuális érzékelés tárgyi megnyilvánulása – egy hiány effektusa. E vizuális tartalmak valahol a képzelet és a tapasztalat hálójába ágyazódnak. E képi tartalmak vizuális megjelenése során könnyelműség lenne pusztán absztrakcióról beszélni, sokkal inkább helytálló *Dietmar Kamper* „redukált dimenzionalitás” fogalma (C3 2000:31). Ezt támasztja alá az is, hogy a vizuális elemek által előidézett kognitív értelmezés sem térben, sem síkon, sem vonalon, vagy ponton zajlik. Sokkal inkább ezen elemek (dimenziók) összejátszásáról és együttes megjelenéséről van szó. Gondoljunk csak a képi interpretáció folyamatára, ahol a kognitív értelmezés a képen rögzített vizuális, valamint a kép közvetlen környezetéből adódó valóságelemekből táplálkozik és keveredik az emberi képfeldolgozás pszichikai folyamataival.

Ahhoz, hogy a képi tartalmakat ne csak egy egységes, vagy részleges látványvilágot alkotó, szín-, vonal és tömegalakzatként fogjuk fel, túl kell lépnünk a formai percepció határain. *Panofsky* ezen a határon túl, a szemlélő által értelmezhető vizuális tartalmak jelentését tárgyi jelentésnek nevezi, mely szorosan kapcsolódik a kifejezésbeli – értsd narratív – jelentéshez, melyben lélektani és kognitív folyamatok kapcsolatai figyelhetők meg (*Panofsky* 1984:284). Az ily módon feltárt képi tartalmak jelentését nevezhetjük belső

²⁶ Érdekes eljárás a gondolattal, hogyha a képi tartalmak által körbezárt tér más tereket is tartalmaz, akkor az üresség – jelen esetben a nulla kiterjedéssel bíró pont – milyen módon vizualizálható.

jelentésnek, vagy tartalomnak, mely abban különbözik a Panofsky által természetesnek és konvencionálisnak nevezett jelentéstől, hogy ez egyfajta alapul és magyarázatul szolgál, mind a látható esemény, mind ennek értelemmel felfogható jelentése számára.²⁷ Eszerint a képi tartalmak – emberek, állatok, növények, tárgyak, eszközök stb. – ábrázolásának azonosítása az első szint, melyben a leképezett tartalmak, az úgynevezett természetes képtárgy tárgyi és kifejezésbeli jelentésre oszlik. A másodlagos, vagy konvencionális képtárgy, illetve a konvencionális jelentések hordozójaként felismert képi tartalmakat Panofsky „ábrázolásoknak” nevezi (Panofsky 1984:285).²⁸ A képi tartalmak, motívumok, allegóriák és formák alapjellegzetességek kifejezéseiként való felfogását *Ernst Cassirer* már szimbolikus értékeknek tekinti (Panofsky 1984:287).

Panofsky a Warburg-könyvtárban tartott előadása során (1925) értelmezte a perspektívát először szimbolikus formaként, melyet elméletében a térről alkotott kognitív tapasztalatok szimbolikus formájának nevezett.²⁹ Véleménye szerint a perspektíva „kétélű fegyver” (*zweischneidige Waffe*), mely kizárólag mint művészi válasz lehet jelentős, amely az esztétikai teret egy szemléletes-szimbolikus formába foglalja, azaz olyan jelentéshordozó és közvetítő tér kialakítására szolgáló eszköz, amely érzéki-szemléletes elemek által kialakított. Számára a perspektíva térhez való viszonya egyezik a mítosz természetéhez való viszonyával, miszerint a képen ábrázolt elemek megjelenítési formája illetve pozícionálása szimbolikus tartalommal bírhat.³⁰

Rejlander és Raffello képén ábrázolt modellek képi térben való elhelyezése, és így az egymással szoros kapcsolatban álló jelenetek e tekintetben a képi elbeszélés *narratív* tereit szimbolizálják – nem elsődlegesen a látványt, hanem a láthatóvá tett üzenetet hangsúlyozva.

A modellek ábrázolása és képi térben való elhelyezése, valamint az általuk leképezett szimbolikus tartalmak megjelenítésének egyik legszebb példája Raffaello képén az a modell,

²⁷ Ugyanezt a három réteget különböztetjük meg, ha e folyamatot adoptáljuk az emberi vizuális képalkotás eseménysorozatába (Panofsky 1984:285).

²⁸ Az ehhez hasonló ábrázolás, vagy a másodlagos jelentéssel bíró képi tartalmak esetén inkább ikonográfiáról beszélhetünk.

²⁹ Panofsky a képzőművészeti térábrázolás szimbolikus formaként való értelmezésének bölcsőjét a quattrocentóra datálja, mely véleménye szerint Giotto di Bondone-vel kezdődött. Giotto a figurák 2 dimenziós plaszticitását sajátos módon törte meg, és teremtett szimbolikus képi tartalmakat annak tudományos, optikai-geometriai kodifikálásával. Alakjaiknak különleges mozgásvilágát és kifejezőerejét Alberti is megemlíti a „*De Picturában*” (C3 2000:85), mégis akkor mindez – a középkori terminológia fizikai-filozófiai jellegű fogalmi apparátusa és latin nyelve miatt nem volt alkalmas egy festészeti perspektíva kidolgozására. Ami kisebb zavart okozhat, hogy ezt követően, egymással párhuzamosan alakultak ki és fejlődtek a tudományos és művészi jellegű perspektívaelméletek.

³⁰ Panofsky, „A perspektíva, mint szimbolikus forma” (1927) című művében arról ír, hogy ezek a már-már szimbolikus formák – értsd nyelv, mítosz, művészet – mind egy-egy független rendszert helyettesítenek, mely rendszerek alapját az alkotás belső és sajátos törvényeiben kell keresni. Véleményem szerint ezek a szimbolikus formák, mint a végtelenített enyészpont, a kép formai nyelve nem a rendszert magát, sokkal inkább annak egy meghatározott tulajdonságát vagy elemét jelentik.

akit a történész utókor maga Raffaello képmásának tekint – az árkádok felől érkező tudósok lába előtt fekvő férfi.³¹ Rejländer képén, ugyanezen térben fekvő félmeztelen női modell az, kinek térben betöltött mérete bár nagyobb, mint Raffaello férfi modellje, a formai hasonlóság és a modellek térben való elrendezésének hasonlósága mégis vitathatatlan (lásd ábra05).

ábra05



A két modell úgy teremti meg a szimbolikus gondolkodás lehetőségét, hogy egy különálló tematikus keretet biztosítva, térben elhatárolódnak a kép narratív környezetétől. Cassirer az 1931-ben, Hamburgban tartott, Negyedik Esztétikai Konferencián közölt elmélete szerint, a tárgy a művészi ábrázolás tartalmaként egy új distanciába, messzeségbe kerül a környezetétől, és csak ebben képes elnyeri önálló létét, a tárgyiasság egy új formáját.

Amennyiben Rejländer és Raffello képén szereplő modellek által betöltött szerepeket és azok másodlagos jelentésének dekódolása, különböző okok miatt hiányos, vagy teljesen hiányzik, vagyis a motívumokat egyszerűen és kizárólag a mindennapi tapasztalataink alapján azonosítjuk, úgy gyakorlati tapasztalatainkat egy korrekciós elvnek szükséges alávetnünk,

³¹ Elemzők másik csoportja szerint a képen szereplő központi jelenet modellpárosa, a két filozófus, Platón és Arisztotelész, kiket a lépcsősor tetején tudósok és gondolkodók vesznek körül: Eukleidész a matematikus és Ptolemaiosz a csillagász. Ők a szakállas, ősz hajú Platónban Leonardo da Vinci portréját fedezik fel, míg az előtérben, a karjára támaszkodó filozófust – Diogenész – nem Raffellonak, hanem Michelangelónak valószínűsítik.

hogy preikonografikus szinten helyes értelmezzük azok jelentését.³² Pontosabban, birtokolnunk kell azon ismeretanyagok minimumát, mely kellő információt és tájékozottságot biztosít a kép, a szerző és ezen felül, a szerző által megjelenített képi tartalmak összetett jelentésének megértéséhez (Panofsky 1984:291).

³² Az ikonográfiai elemzéshez, mely a képi tartalmak mögött húzódó jelentésekkel – ábrázolásokkal, történetekkel, allegóriákkal – foglalkozik, már különböző fogalmaknak és témáknak az ismerete szükséges, melyeket elsősorban irodalmi források közvetítenek. Irodalmi források elemzése és ismerete azonban több esetben zavart okozhat az értelmezés során. Gyakorlati tapasztalatainkat fontos kiegészíteni annak a vizsgálatával, hogy a vizsgált és elemzett dolgokat és eseményeket milyen formákkal fejezték ki az egyes történelmi korokban, valamint, hogyan magyarázták valójában azokat, szemben az irodalmi forrásokból szerzett tudásunkkal. Panofsky az ismeretek tudatos alkalmazása során a „stílustörténet”, míg a szembeállításra a típus-történet kifejezést alkalmazza. Véleménye szerint amennyiben meg akarjuk ragadni azokat az elveket, melyek a motívumok kiválasztásában és bemutatásában, valamint az ábrázolások, történetek és allegóriák létrehozásában és értelmezésében működnek, még az irodalmi források által közvetített témák és fogalmak ismereténél is többre van szükségünk (Panofsky 1984:276).

4.1. Rejlander és Raffaello képén szereplő „központi jelenet” modelljeinek térábrázolása

A számítástechnika mai fejlettségi szintje lehetővé tette, hogy a következő ábrán (lásd ábra06) a két művész alkotása egyetlen egy képen, egymás 50%-os lefedettségében legyen látható. Az ábra e montírozott képen összemosódott modellek és jelenetek közti hasonlóságot hivatott szemléltetni.

ábra06



Mind Raffaello, mind Rejlander képén érdemes megfigyelni, az egyes jelenetekben szereplő modellek ábrázolását. A szemlélő figyelmének központjába először a két műalkotás központi jelenete kerül, mely mindkét esetben egy kétmodelles jelenetet takar. Amennyiben ezt a jelenetet tovább bontjuk, megfigyelhető, hogy mindkét kép esetében a bal oldali személy egy idős, szakálas férfi, mely hasonlóság nem áll meg a forma és a látvány szintjén, hanem annak mind egyéni, mind a jelenetben fellelhető kognitív értelme is megegyezik. Míg Rejlandernél, az emberi tudat teljes tisztaságát, addig Raffaello műve esetében a tudást és a racionalitást jelképezi a központi jelenet modellpárosa.

Bizonyos elemek és modellek módszeres központba helyezése az egyik legnehezebb ábrázolási folyamat. Olyan lényegi ellentmondásosságnak szükséges megfeleljen, mely a kép

észlelése során feloldja az ábrázolt háromdimenziós, és a vásznon megjelenő kétdimenziós tér közti különbségeket.³³ Rejlander és Raffaello is a tér mélységének fokozatos tagolásával éri el ezt a hatást. Az emberi szem egy időben észleli a vászon felszínének sík terét, ugyanakkor rálátást biztosít egy mélységében eltérő ábrázolási formát nyert térrészletre is, mely a perspektíva ábrázolásának eredménye.

Maurice Pienne a „kettős valóság” fogalmával él e jelenség magyarázata során, mely számára versengést jelent a két észlelési típus között. A lineáris perspektíva épp ezt hivatott elérni; az emberi szem rögzített nézőpontját feltételezve, matematikai számítások során alakítja a kép kétdimenziós terét és irányítja a figyelmet az alkotó által lényegesnek vélt pontokra.³⁴

Ezek az alkotó vagy a szemlélő által kitüntetett pontok, nem minden esetben jelölnek egy tényleges, a képi térben matematikai számítások során megadható helyet. Legtöbbször egy megfoghatatlan, absztrakt jelenségről beszélünk, mely önmagában nem rendelkezik objektív materialitással, viszont elképzelhető és imaginálható. E rendszerbe ágyazódik a képi tartalmak vizuális megjelenítése is, melyek külön referenciája és a legelemibb kiterjedése; a pont.

A két kép központi jelentéhez hasonlóan, a képi tartalmakat alkotó, összefonódó vonalak egyetlen mértani alakzat köré összpontosulnak, melyben a pont az a „nem-hely”, amelyből kiindulva, és amelyre irányulva a vonalak és a síkra vetített tartalmak felépülnek.³⁵

Walter Benjamin az általam elemi forrásként titulált pontot, a képi tartalmak esetében az emberi testtel azonosította.³⁶ Véleménye szerint, nem jeleníthető meg olyan elemi forma, ahol a közel és a távol nem jelenik meg többé. Eszerint minden közelségvesztés nyereség, és minden távolságnyerés veszteség (C3 2000:32).

Lorenz Oeken, a zürichi egyetem alapító rektora, a XIX. század elején a sötétség, a fény, a színek és a hő elméletéről ír, mely könyv utolsó fejezetében érdekes gondolatot fogalmaz meg a pont, mint a képi ábrázolásmód központi elemével kapcsolatban. Zéró-elmélete szerint a

³³ *Anthony Moore* amellett érvel, hogy a tér „távlatpontok” sorozatából tevődik össze, nélküle egyáltalán nem létezne a tér dimenzionális felosztásának lehetősége, mint a fent és a lent, vagy az elől és a hátul. Elmélete ezen a ponton illeszkedik *Zelinski* teóriájához, miszerint a kusza összefonódó vonalak a káoszt jelölik (C3 2000:34). A pontok körül táguló szféra térré válik, mely más síkokat foglal magába. A vonalak – és ne feledjük el, hogy a geometriai matematika és az esztétikai ábrázolás közötti nézőpontot vizsgáljuk – egyben a tér, síkokra felosztott rendszerét alkotják, melynek alapja a koordinációs pontok összessége. Amennyiben a pontok – például az enyészpont – kiterjedését nullának vesszük, akkor a képalkotás folyamata nem a tértől a nulláig, hanem ellenkezőleg az alapelem-állapottól a rendszerállapotig terjed.

Amennyiben ez a folyamat realizálódik, felismerhető, hogy a (személyes) tér központja kapcsán mindig csak egy központról beszélhetünk, mely a többi távlatponttal összekapcsolva alkotja a térbeli dimenzió egészét.

³⁴ *Leon Battista Alberti* tanítása szerint is a kép szemlélőjének szemmagassága a meghatározó.

³⁵ Ez az elem jelenik meg *Kamper* tanulmányában „energetikai pontként” (C3 2000:37), mely számára sokkal inkább jelent egy, a perspektívát élesítő időpontot, mint egy nagyvonalú mozgásmérési elképzelést.

³⁶ Mely test véleményem szerint azonosítható Raffaello és Rejlander képén szereplő központi jelenetet alkotó modellekkel.

matematika alapelve a zérón alapszik, értékét egyedül a zéró határozza meg, mely sem jelentéssel, sem kiterjedéssel nem bír. Ebben az értelemben a matematika és a logika nem volna semmi, ha a zérón – mint viszonyítási ponton – kívül nem volna semmi egyebe, csak számok és tételek. A matematika csak úgy képes valóságos tudománnyá válni, ha a zérón kívül több részelemre (Einzelheiten) bomlik. A valósággá válás első aktusa a „sok” keletkezése, mivel minden valóságosság csak a sokaságban nyilvánulhat meg (C3 2000:36).

Mindez elmondható a vizuális képalkotás rendszeréről is, melyben a zéró kiterjedéssel bíró centrális pont – jelen esetben a Raffaello és Rejlander képén ábrázolt központi jelenet modelljei – csak a távlatpontok, illetve az azokat összekötő vonalak, és az így létrehozott síkok segítségével realizálható. Ami a rendszerhez tartozik, vagyis Oeken szerint részelemeknek tekinthető, és a vizsgált képek esetében a többi modellel, illetve az általuk alkotott jelenetekkel azonosítható, az meghatározott. A meghatározott behatárolható, a behatárolható véges és csak a véges valós.

Véleményem szerint a pont, mint nulla-dimenzió, csak akkor tekinthető potenciálnak, ha belőle a részelemek sokasága bontható ki, különben a meghatározottság végessé válik. Az is lehet, hogy éppen a „véges” a valós, amiből el lehet venni és hozzá lehet tenni, így az rendkívül sokféle opcióval és választási lehetőséggel szembesíti a szemlélőt. E részelemeket a képi térben, a központi jelenet köré felépülő modellek és az általuk alkotott jelenetek testesítik meg, melyek egyben számtalan választási – értsd értelmezési – lehetőséget biztosítanak a szemlélő számára. Így véleményem szerint a „pont” véges rendezettsége egyedül a „testet” szolgálja, hozza létre és egészíti ki, mely egyben az absztrakció szükségszerű feltétele.

Oeken is hasonlóan vélekedik, mikor azt írja, hogy a test csak akkor érheti el a maga beteljesedését, ha kapcsolatot teremt a káosszal.³⁷ Ugyanúgy a pont is csak akkor tekinthető potenciának, ha összekapcsolódik az absztrakcióval. Mindezt egy bizonyos szinten túl nem engedi az emberi normalitás, így a két jelenség között konfrontáció jön létre. Minél nagyobb a kép, annál nagyobb a lárma. A normalitás a banalitás között húzódó határok az értelem önbefalazását jelentik. Míg a pont mint test szorosan kapcsolódik az absztrakcióhoz, addig a reverzió – és ily módon a teljesség és a körforgás – csak akkor indul el, ha a szemlélő az absztrakcióban áll neki felkutatni a testet. Vagyis minden esetben létezik egy centrális pont, melyhez viszonyítva minden más térbeli pont meghatározható.

³⁷ Megjegyzem a *káosz* kifejezés jelen esetben nem szó hétköznapi jelentésére utal, ebben az értelemben nem a rend ellentéte, sokkal inkább az absztrakció chiazmjája.

Ez egyben ikonológiai³⁸ kérdéseket is felvet, miszerint a képeknek utaló funkciójuk van, tartalommal bírnak és jelentést hordoznak. A vizsgált képeken látható központi szereplők jelentésszintjére levetítve, a központi téma modelljei nemcsak láttatnak és ábrázolnak, hanem eszméket képeznek le.³⁹

Panofsky értelmezése szerint az ikonológia értelmező jellegűvé változtatott ikonográfia, mely szerves része az ábrázoló művészet tanulmányozásának és nem korlátozódik előzetes statisztikai adatgyűjtésre.⁴⁰ Így az ikonológia egy interpretációs módszer, nem annyira az analízisből, mind inkább a szintézisből táplálkozik (*Panofsky* 1984:288). Teljesen figyelmen kívül hagyja azt a tényt, hogy a perspektívába helyezett alakzat milyen formai változásokon megy keresztül, és csak a helyéből kimozdított tér minőségi változásaira hívja fel a figyelmet.⁴¹ *Panofsky* szerint a perspektíva nem a térben elhelyezett formák alakváltozásainak létrehozása és leírása, hanem a különböző típusú terek szimbolikus elfoglalása. Ebben az értelemben nemcsak a két központi jelentben szereplő alakok centrális ábrázolása követel kitüntetett figyelmet, hanem, hogy ez a központi tér milyen narratív funkcióval, valamint szimbolikus tartalmakkal bír a képi téren belül.

Itt már nem az a fontos, hogy az ikonok esetében a vonalak egy tetszőlegesen rögzített pontból fordítva futnak, hanem az hogy kifutásuk egy előre nem rögzített térben szerteszt oszlik, mintha több szem pásztázná egy időben az ikonteret. A központi jelent ábrázolása egy ablakot nyit egy olyan világra, mely a perspektíva szabályainak megfelelően kapcsolódik a valósághoz, ugyanúgy ahogy az ikon is egy ablak, melyen keresztül a tekintet érintkezhet az örökkévalósággal.

Egy centrális és több jelentést magába sűrítő tartalomról van szó, mely nemcsak a perspektivikus ábrázolás során emelkedik ki a képi térből, de az abból származó szimbolikus

³⁸ *Panofsky* tömör összefoglalása után az ikonológia nem más, mint a művészettörténetnek azon ága, mely a műalkotások tárgyával vagy jelentésével foglalkozik, szemben a formájukkal (*Panofsky* 1984:284).

³⁹ *Sorin Dumitrescu* szerint az ikon, a „tekintet mennyasszonya” (C3 2000:124), finom de határozott visszafogottsága különbözteti meg a többi képtől. Cáfolja azt a kijelentést, miszerint minden ikon, kivétel nélkül, egy az ikonon kívüli közös enyészpont felé tartana, valamint, hogy a fordított perspektíva az ikonfestők specifikus módszere. Minden ikon térrajzi felületén találkozunk számos olyan vonallal, mely nem tart sehová, ezáltal nem szenved alakváltozást sem. Az, hogy az ikonokon a segédvonalak – a kortárs festményekkel ellentétben – ellentétes irányban futnak, annak a jelenségnek tulajdonítható, hogy jobban vissza lehessen adni az elsősorban teológiai szempontból fontos ikonon megjelenő kontextus morfológiai jelentését.

⁴⁰ A *Panofsky* által meghatározott három elemzési rend – nevezetesen a preikonografikus leírás, az ikonográfiai elemzés és az ikonológiai értelmezés (*Panofsky* 1984:289) – közül a preikonografikus leírásra, mely belül marad a képi tartalmak formai ismertetésén, célja a dolgok és események mindennapi tapasztalat alapján való ismertetése, majd dolgozatom 9. fejezetében térek ki részletesen.

⁴¹ A vizuális információk halmozódásának hasonló formájával találkozhatunk a gyermekrajzokon is, melyen a gyerek olyan síkokat illeszt össze egymással ugyanazon térben, mely a valóságban lehetetlen lenne. Például egy felülnézetből ábrázolt ágynak, egyszerre látom mind a négy oldalát is.

tartalmakkal felruházva kapcsolatot teremt szent és profán tartalmak, földi és transzcendens szféra között.

5. Képi jeleneteket alkotó modellek narratív funkciói

Raffaello több modellel tette dinamikussá művét, melyen az egyes jelenetek és azokat alkotó modellek térbeli csoportosítása figyelhető meg – mint például az árkádok felől közeledő bölcsek csoportja, vagy a lépcső tetején, és alján, a központi jelenettől jobbra és balra elhelyezkedő kisebb csoportokból álló jelenetek.

A festészet világában viszonylag könnyűnek bizonyult az egyes jelenetek további jelenetekre való felbontása, mely a modellek szűk térben való elhelyezését jelentette, sokszor egymás nagymértékű takarásával.

A jelenetek felbontását és csoportosítását könnyítette, hogy Raffaello több tudományág bemutatását vonultatta fel művében és modelljeit ezek köré csoportosította. Így többek között helyett kapott a retorika, matematika, geometria, literatúra, grammatika, fizika és az asztrológia. Kivételt képeznek azok a modellek, melyek funkciója egy-egy jelenet formai vagy tartalmi módon való összekapcsolása.⁴²

Az idealista és a realista bölcsészet képviselői a centrális kompozícióból eredően a kép középpontjában helyezkedik el. A bölcsélet képviselői, pontosabban a többi tudós csoportja szimmetrikusan sorakozik fel mellettük jobb és bal oldalon. Bár roppant mozgalmasság élénkíti a kompozíciót, a rengeteg figura mégis áttekinthetően tagolt, a kompozíciót biztos, megalapozott rend hatja át, melynek alakjai által alkotott csoportok a hét szabad művészetet szimbolizálják.

Raffaello filozófusai szabadon mozognak egy matematikai precizitással megalkotott belső térben, melyet egy középső, fokozatosan eltűnő pont köré rendezett.⁴³

Freskójával kapcsolatban tapasztalt képi tartalmak formai elemekkel való közvetett bemutatása Rejlander képen is megfigyelhető. Ez a megjelenítési forma Rejlander esetében elsősorban technikai okok miatt nehezen kivitelezhetőnek bizonyult. Így a képen szereplő modellek egy adott képi térben való ábrázolásához olyan segédeszközöket alkalmazott, mint a homorú tükör, melynek segítségével a lefényképezett modellek redukált alakváltozást, valamint méretbeli csökkenést szenvedtek.⁴⁴

⁴² Véleményem szerint az egyes jelenetek további jelenetekre bonthatók, melyek térbeli mérete egy, vagy akár több modellel is kiterjedhet.

⁴³ Raffaello nem szimbolikus alakokban, hanem történeti személyek képviselésében állítja elénk a szabad művészeteket.

⁴⁴ *Peter Weibel*, „A perspektíva, mint a konstrukció elve felé vezető út” című értékezésében tesz részletes jelentést arról, hogy elsőként Brunelleschi, a nevéhez kötődő perspektivikus konstrukció elkészítéséhez hívott egy tükröt segítségül és csak egy enyészpont mentén szemléltette a perspektíva szerkezetét. Ebben az értekezésben olvasható többek között az is, hogy Weibel szerint a perspektíva gyökerei a 15. századba nyúlnak vissza, azonban ő már akkor különbséget vél felfedezni a hagyományos optika a „perspectiva auralis” és a

A jelenetek és modellek képi térben való elhelyezésének meghatározását – Raffaello képéhez hasonlóan – megkönnyítette a jelenetek között fennálló tartalmi kapcsolatok ismerete. A kép – Rejlander, mint művész szubjektív és erősen szélsőséges határok felé mutató elképzelése alapján – azt a két utat mutatja be, melyet az ember földi élete során egészen haláláig bejárhat. E struktúra alapján jelenik meg különböző szereplőkkel a kép jobb oldalán a becsületes élet; vallás, tudás, irgalmasság és a házasság, illetve a kép bal oldalán a lustaság, szerencsejáték, szabadosság és a gyilkosság jelenetei által példázott, kevésbé nemes életforma. E két tematikus egység között helyezkedik el az a semleges magatartásforma, melynek legjobb gyakorlati példáját az emberi tudat teljes tisztasága testesíti meg.⁴⁵

Wolfgang Kemp „térdeixis” fogalmával élve, mely olyan térterületeket jelöl, mely az elbeszélés helyétől függ, Rejlander és Raffaello képén látható jelenetek a közeli és távoli terek vonatkozásában kerülnek összekapcsolásra.⁴⁶

Alberti a képi terek elbeszélő értékét kutatta. Elméletében 7 fő irányt, pontosabban az ábrázolt testek (modellek) 7 irány felé való elmozdulását feltételezte egy képen belül: lefelé, felfelé, jobbra, balra, messzire távolodó, távolból érkező, körbejáró, mely hasonlít a quintilianusi formarendezésre. Elsődleges cél, hogy irány szerint minden mozgás a tér fő tengelyeihez legyen kapcsolható, mely ezáltal térben rögzíthetővé válik. Mindkét kép esetében az összes lehetséges mozgásirány egyszerre modelleződik – mi több megjelenik a képből kifelé tartó, szemlélőre irányuló és az ellentétes, befelé tartó, a mélység felé irányuló mozgás.

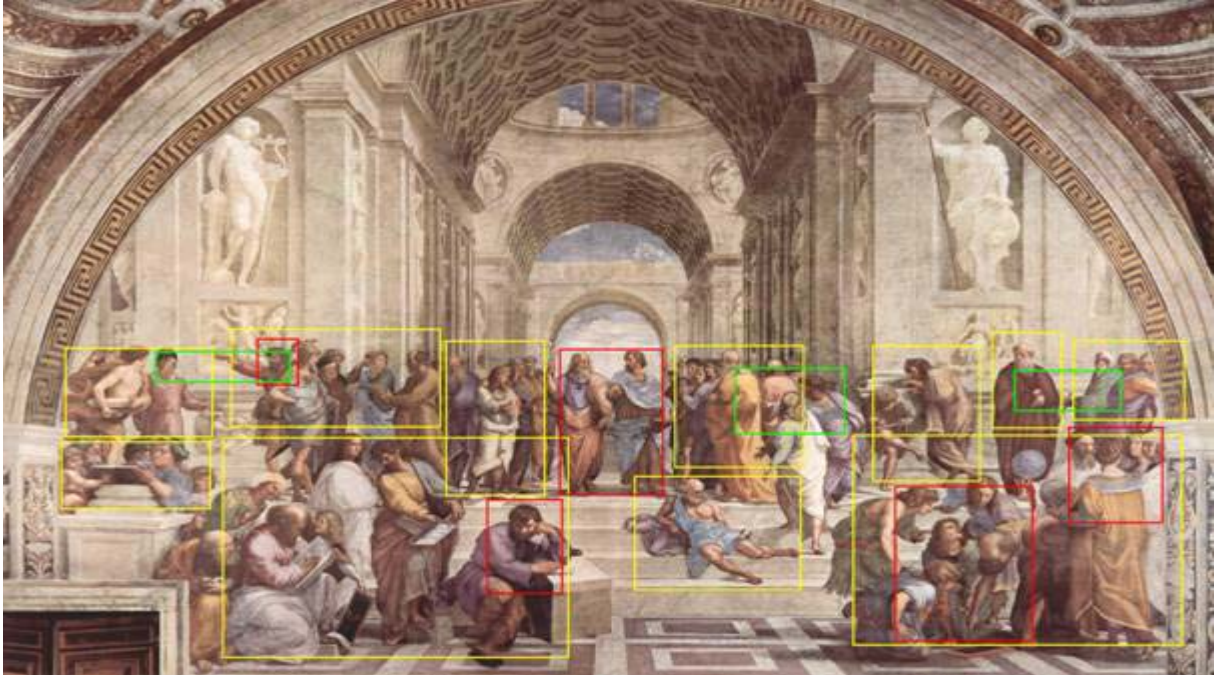
A következő ábrákon látható piros, sárga és zöld négyszögekkel jelölt jelenetek térbeli meghatározása saját térbeli elrendezésem logikáját követi, így bizonyos fokú szubjektivitás jellemzi. A képen sárga négyszögek jelölik az egyes jeleneteket, piros négyszögek az egyes jeleneteken belül, tartalmilag és formailag egymáshoz szorosan kapcsolódó modelleket, illetve zöld négyszögek azokat a modelleket, akik az egyes jelenetek formai és tartalmi összekapcsolásáért felelősek (lásd ábra07-08).

Boccioninál is megjelenő, újszerű perspektíva, a „perspectiva artificialis” között. Az átmenetet, pontosabban a két ábrázolási mód közötti kapcsolatot, Weibel, Brunelleschi nevéhez köti (C3 2003:233).

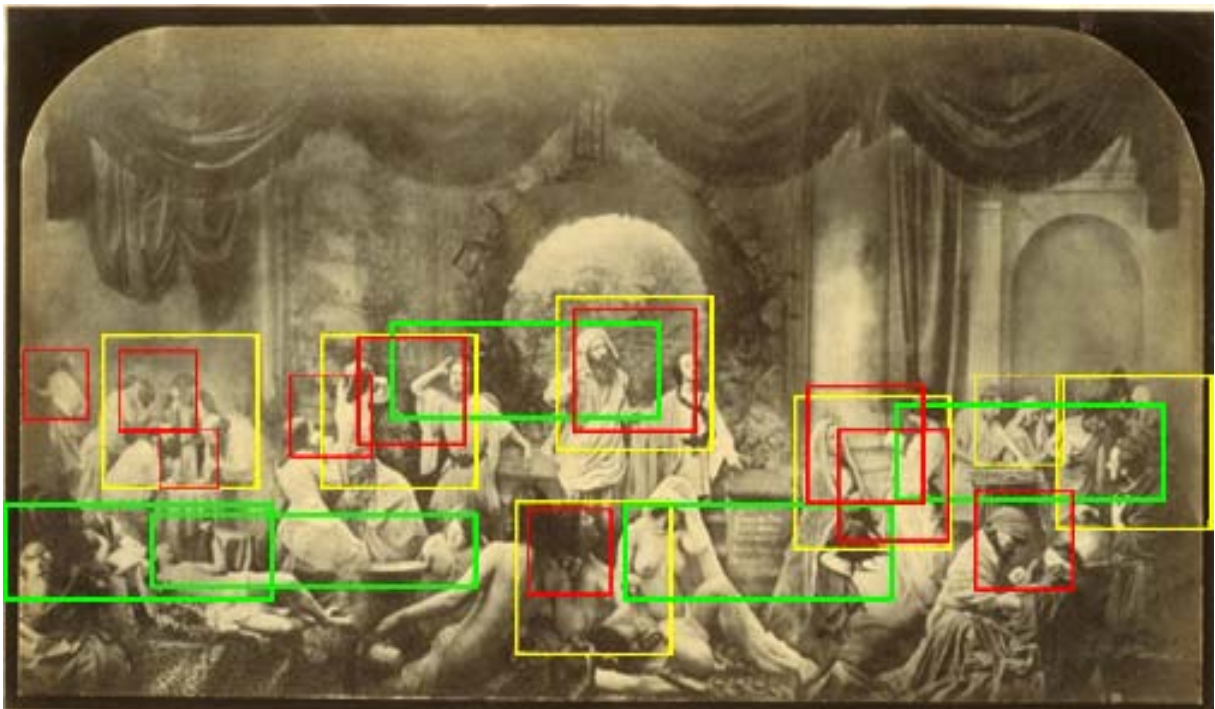
⁴⁵ *Heinrich Wölflin*, 1911. decemberében, a Porosz Tudományos Akadémián tartott előadása során elmondta, hogy véleménye szerint az alkotó stílusát nemcsak az jellemzi, amit közöl művével, hanem az, ahogyan a közlést véghez viszi. Összefüggésbe hozza mindezt azzal, hogy Raffello éppen a vonalat és nem a festői foltot alkalmazta, mint lényegi kifejezőeszközt, egyáltalán nem a szellemnek vagy a művészi felfogásnak tudható be, hanem kizárólag a művészi látás és ábrázolás általános formájának, mely nagyon gyenge szálon kapcsolódik az állító személyes tartalmakhoz. A továbbiakban arról számol be, hogy a lineáris vonalperspektíva alkalmazásával Raffaello – Dürerhez hasonlóan – egységesítette az ábrázolt kompozíciót, a képi elemeket egymás mellé rendelve, a modellek és tárgyak alakját és azok elrendezését egyértelműen ábrázolta (Panofsky 1984:9).

⁴⁶ E térbeli perspektívaként értelmezendő mélységi mozgás az Alberti-féle „narratív úttal” azonosítható.

ábra07



ábra08

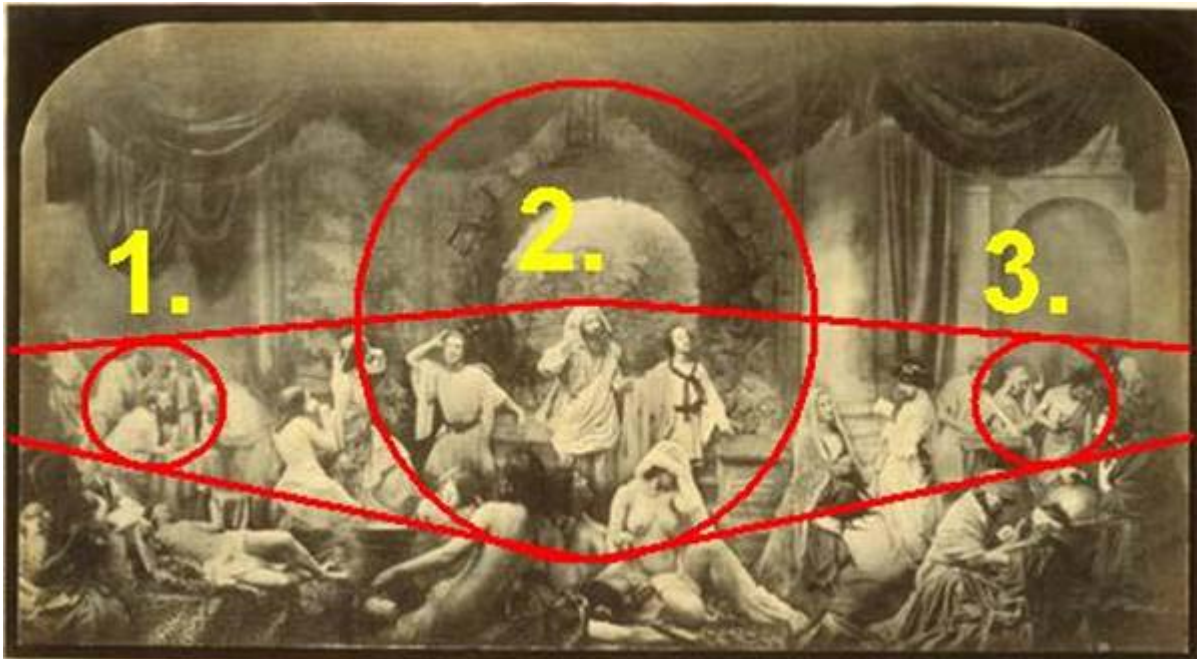


Kemp szerint így a mélységtér narrativizálása egy sajátos elbeszélő teret nyit, mely szimbolikus tartalommal tölti fel a jeleneteket. Az egymással szorosan összekapcsolódó jelenetek, illetve az egyes jeleneteket alkotó részjelenetek mindkét kép esetében narratív funkcióval bírnak, melyek erősítik a jelenetek mögött húzódó, szimbolikus tartalmak közötti kohéziót.

Bár a modellek ábrázolásmódja Rejländer képén is követi Alberti „varietas esztétikájának” elvét, miszerint Rejländer szisztematikusan végigjártassa a formakategóriák lehetőségét, azonban ezek nem felelnek meg annak a ténynek, miszerint a tér csak egyetlen igazi dimenzióval bír.⁴⁷

Rejländer képe esetében a képi tartalmak szerkezeti felépítése, valamint annak részei közt jelentkező narratív tartalmak összekapcsolása ugyanis párhuzamba állítható a kép ábrázolásmódjának hármas tagolásával. E tekintetben a mű három nagyobb szerkezeti egysége egy, a kép középpontjában csúcsosodó, a kép jobb és bal széléig kifutó kompozícióban ragadható meg. A kompozíció központjában – mely egyben a mű azon területét fedti le, mely a kép geometriai középpontjára vetített kör, térben elhelyezkedő területét adja – olyan elemek/modellek találhatók, melyek meghatározott méretbeli változtatások folytán – lásd tükörből való fényképezés – alkotják a kép teljes térbeni pozíciójának egy szeletét. A képi elbeszélés tematikus életút-metáforája ily módon párhuzamba állítható Rejländer trigonális felbontású ábrázolásmódjával (lásd ábra09).

ábra09



⁴⁷ Ez a perspektíva Spengler térfilozófiájával azonosítható, miszerint a „döntés” a legfontosabb a formakategóriák között. Pontosabban, hogy a képi térben megjelenő modellek alkotta jelenetek milyen irányba nyitják meg a teret, és teszik ezzel folyamatossá a szemlélő által érzékelt képi tartalmak kognitív leképezését. A perspektivikus ábrázolás mellett a *döntés* szó „Az élet két útja” című kép értelmezése során ikonológiai vonzatokat is felvet, miszerint minden földi ember élete során választhat az erkölcsös és az erkölcstelen életvitel között. Erről részletesebben a következő fejezetben esik szó.

A művészi precizitás kiforrottságából eredendő, hogy a képi elbeszélés mindhárom tematikus egységének képi térben való ábrázolásmódja, meghatározott számú modellekkel operál. Mind a középső, mind a jobb-, illetve a baloldalon érzékelhető képbeli térben öt darab modell alakja látható, mely modellek térbeli közelsége, illetve egymással való szoros összekapcsolása révén egy meghatározott jelenetsort mintáznak.

A kép hármás felosztású ábrázolásmódjának és tematikus struktúrájának ismeretében, illetve e két jelenség közti parallel kapcsolódási pontok tudatában is már felismerhető, hogy Rejlander munkája túlmutatott a kor dokumentatív fényképein.⁴⁸

⁴⁸ Rejlandert nem a reklámpiac köreinek egyre nagyobb mértékben való tágítása készítette e forradalminak számító fototechnikai eljárás kipróbálása és bemutatása, hanem a művészeti alkotásvágy fényében tette mindezt. Mégis, a kép erős viták keresztútjába került, és nem kapta meg a neki járó figyelmet.

6. Montázs, mint építő szerkesztés

Rejlander, a mai modern számítástechnikai kort meghazudtoló módon végezte a jeleneteket alkotó modellek képi térben való elhelyezését. A művész által készített fénykép egy méreteiben megfelelő nagy stúdió, illetve a rengeteg modell együttes és precízen összehangolt jelenlétének feltételei mellett, elképzelhetővé vált volna az elemek egy adott tér és időpillanatban történő rögzítése.

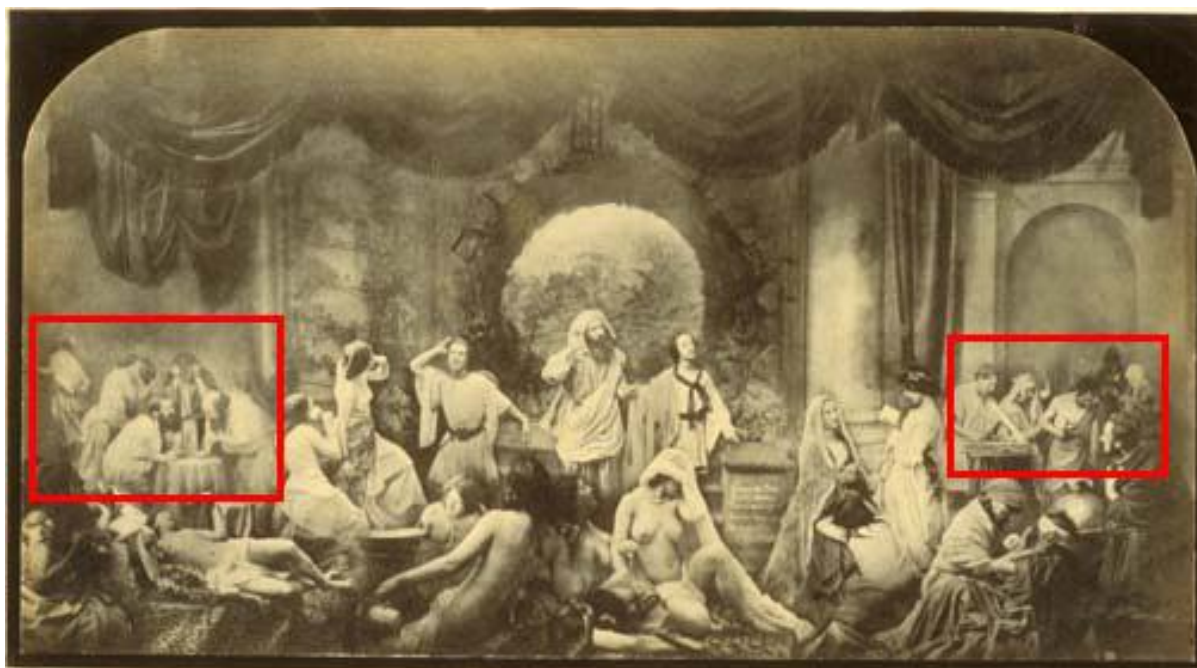
Kétséges, hogy a kor fotó- és művészettechnikai fejlettségének szintje lehetővé tette volna az egyes jelenetekben szereplő elemek megfelelő szögű megvilágítását, és ami még fontosabb, hogy az egyes jelenetek egyéni térbeli megvilágítása összeegyeztethető lett-e volna a többi jelenet tér- és fényhatásaival, a harmonikus kompozíció elérése érdekében.

További problémát jelentett volna az egyes jelenetek szereplőinek pontos beállítása, azok térben betöltött szerepének precíz, az előző tervekhez hű ábrázolása, miszerint minden egyes modell azt a gondolatot továbbítsa, mint azt eredetileg a művész az ő szerepéhez szánt. Rejlander mégsem szerette a modellek pózba merevedését, ezért a gondosan megtervezett jelenetek pontosan beállított szereplői, a jelenetek rögzítése után, a természetes és rögtönzött mozgást és testtartást tükrözik.⁴⁹

A hatalmas költségek elkerülése érdekében Rejlander egyenként, illetve kisebb csoportokban rögzítette a jeleneteket. A megfelelő mennyiségű és minőségű nyersanyag birtokában, meghatározott numerikus határértékek mentén nagyította, illetve kicsinyítette az adott jelenetek térben betöltött méretét és illesztette össze egymással egy térben folyamatosan bővülő kompozícióvá (lásd ábra10).

ábra10

⁴⁹ Az egyes jelenetek, illetve azok szereplőinek pontos beállítása, továbbá a beállítások mögött húzódó tartalmi mondanivaló kifejezése, illetve e kettő összekapcsolása képezi a narratív és expresszív montázstechnika alapját. A narratív montázs elsősorban a kép tematikus meghatározását jelenti, egy előre meghatározott logikai és kronológiai rendet követve. A képrészletek elsődleges célja, hogy egy történetet meséljen el, vagy egy adott történetet fejezzen ki. Az expresszív montázs elsődleges funkciója, hogy a képet alkotó képrészletek egy egységes rendszerré álljanak össze, úgy, hogy az egyes képrészletek összekötő aktív kapcsolódási pontok mentén történő vizuális váltás erős érzelmi reakciót váltson ki a szemlélő alanyból.



A modellek és az általuk alkotott jelenetek képi térben való csoportosítása Rejlander képén különböző komponálási módok meglétét feltételezi. A valóság és a műalkotás között húzódó határok éreztetése elsősorban e kompozíciós térállításoknak köszönhető. Bizonyos esetekben egy jelenet, vagy modell térben betöltött méreteinek manipulálása, tükörből való fényképezési technikával történt, mely esetek a kép virtuális terének mélységét tekintve bal, illetve jobb oldalán a háttérben található (lásd DIA X07).

A teret látni tehát szükségszerűen azt jelenti, hogy adott számú vizuális információt interpretálunk egy már komplex konstrukció révén. A kép mélységével vagy harmadik dimenziójával azonosítható vizuális információkkal kifejezhető a képi tér és az ábrázolandó test közvetlen kapcsolata, pontosabban a magasság – első dimenzió – a szélesség – második dimenzió – és a mélységi mozgásból származó kiterjedések dimenziója.⁵⁰ Rejlander képén a tükörből való fényképezési technikával ábrázolt, a kép jobb és bal oldalán található modellek és az azok által alkotott jelenetek, a képi tér mélységérzetét keltik a szemlélőben. A modellek, valamint az általuk alkotott jelenetek textúrájuk és zajos képi kontúrjuk miatt életlenebbek.

⁵⁰ *Waliczky Tamástól* olvastam először a tér 4. dimenziójáról. Arról a dimenzióról, melyet a perspektivikus ábrázolás tudomány- és művészetkörén belül egy sokat vitatott problémaként tartanak számon. Waliczky önábrázoló szobra bemutatása során alkalmazta sajátos ábrázolói metodikáját. Minden szobor egy „időkristálynak” felelt meg, mely 1-2 másodperces videoanyagot hordozott magában a szerző mozgásáról (C3 2000:164). Önmagában már az is különleges, hogy a filmkockák nem a szokásos módon és időben követték egymást, hanem térben egymás elé helyezve váltak a szemlélő számára láthatóvá. A 2 dimenziós vetített felületek egy 3 dimenziós vetített mozgássá álltak össze, melyen a szemlélő képes volt bármilyen szögől, bármilyen sebességgel áthatolni a szobrokon. E példával is szeretném éreztetni, hogy a tér és a benne elhelyezkedő kép fogalmának megközelítése és megértése az utóbbi időben funkcionálissá vált, mely során a tér valós fizikai és absztrakt szellemi együttthatói közelebb kerültek egymáshoz.

Mindez a képi tér mélységéből eredő hatással párosulva azt a látszatot kelti a szemlélőben, hogy a képi tér hátsó részében található modellek és jelenetek közelebb helyezkednek el a horizonthoz.⁵¹

Rejlander képén az időben és térben önállósult valóság-részletek egy sajátos kompozíciós rendszerben születnek újjá. Kihaszználva a montázs elsődleges funkcióját, a képi tér egymástól távol eső részei kerülnek egymás mellé, mely részek sajátos kapcsolódási rendszerében rejlt, mély jelentés több mint a részek összessége.⁵² Rejlander mechanikusan előállított mesterséges képe nem más, mint különálló, apró részletek egymásra dolgozása. Felmerül azonban a kérdés, hogy miért kelt a kép mégis homogén, összefüggő és rendszerezett vizuális hatást a szemlélőben.

A fénykép képi világának formarendszere – a valós fizikai térrel ellentétben – a természetes tér fiktív terének egy szeleteként értelmeződik. A fénykép elemei közötti folyamatosságot az elemek *aktív kapcsolódási pontjai*, illetve az azok közti átmenetek biztosítják.

Az aktív kapcsolódási pontok teszik lehetővé azokat az átjárási formákat, melyeken keresztül az egyes kompozíciós rendszerek tematikus síkokba tömörülnek. Ebben az értelemben az átjárást és összekapcsolást jelentő aktív kapcsolódási pontok egyben egy elkülönítő, elválasztó funkcióval is bírnak. Az esetek többségében ezek az értelmezési síkok segítenek a kép tematikus rendszerének elemei közti kapcsolatok, illetve a kép vizuális megjelenésének értelmezésében.

Pudovkin szerint a montázs „építő szerkesztés”, melyben a kis részletek szoros egymásra következése és tematikus kapcsolódása szolgálja a képi világ dinamikáját. Ez a hatás felelős azért, hogy a szemlélő tekintete tudatosan vagy tudattalanul vezetést nyerjen a fénykép térbeli dimenzióján belül.

Eizenstein szerint a montázs legfontosabb ismérve, hogy akár egy képen belül is drámai összeütközéseket követeljen az egyes részletek tematikus összeférhetlensége. Az előbbieken említett aktív kapcsolódási pontok kifejezés helyett Eizenstein „kollúziós pontokról” beszél, melyek egyik fontos szerepe – a hatáskeltés mellett – a szerzői gondolatok kifejezése. Véleménye szerint a képekké transzformált szerzői gondolatok képzeletek

⁵¹ Mindez azt jelenti, hogy a lineáris perspektíva lehetővé teszi e jelenetek mélységészlelését.

⁵² A megfelelő számú és minőségű negatívok elkészülte után a fotópapír megfelelő részét kivágva majd letakarva történt a negatívok kívánt helyen való előhívása. A képkivágás, mint metodikai eszköz minden esetben meghatározott kompozíciós részek kiemelését vagy háttérbe szorítását eredményezi. Célja, hogy érzékeltesse a kép tematikus dinamikáján belül húzódozó, illetve azt felosztó cselekvési tereket és a kép terének mélységi kiterjedéseit.

sokaságát keltik a szemlélőben. Így a képi manipuláció – beleértve a retusálást előidéző módszeres változtatásokat – a képi téma felismerésének eszközévé válik.

Steffen Siegel hasonló gondolatmenetet követve tesz különbséget *Anschauung* és *Betrachtung* között. Véleménye szerint az *Anschauung* a képi kompozíciós rendszer egészének, a részek közötti harmónia feltétel nélküli elfogadásának az eredménye. Egy megfigyelési módszer, mely a rendszer egészére, mintsem a rendszert alkotó részek összességére helyezi a hangsúlyt. Az *Anschauung*gal ellentétben a *Betrachtung* magába foglalja azt a tudáskészletet, mely elengedhetetlen a kép szerkezetében megbúvó képi kompozíciók kapcsolódási rendszerének értelmezéséhez.

Panofsky szerint a homogén tér, a priori adott, hanem egy mesterségesen létrehozott tér, melynek egyik következő, fontos tulajdonsága, hogy minden egyes térbeli pontjából kiindulva, bármely más térirányba ugyanolyan szerkesztéseket lehet végrehajtani. Ezzel szemben a közvetlen észlelés terében nem áll fent a helyek és irányok szigorú egyneműsége, hanem minden pontnak megvan a saját értéke és jellege.⁵³ Véleménye szerint az egzakt perspektivikus szerkesztés alapvető elrendeltetése, hogy a pszichofiziológiai teret matematikai térré változtassa. Pontosabban tagadja a szabad tér – az elől és a hátul, a jobbra és a balra, a testek és a köztes tartomány – különbözőségét (*Panofsky* 1984:173).

⁵³ Mindeközben a látási és tapintási tér megegyezik – az eukleidészi geometria metrikus terével ellentétben – pontosabban mindkettő esetében eltérő értékekkel rendelkeznek a szerveződés fő irányai. Ernst Cassirer a „*Philosophie der symbolischen Formen II. Das mytische Denken*” című művében arról ír, hogy az elől és a hátul értékeinek meghatározása más szilárd testek és szabad tér alkotta köztes állományban (*Panofsky* 1984:200).

7. Összefoglalás

A valóság térbeli megjelenítésének határai a képi térben, illetve a valós fizikai tér reflexív feldolgozása, a kognitív képalkotás problémakörének kettőséget feltételezi. Egyrészt felmerül a fizikai tér rögzítésének és mentális feldolgozásának – képi tér rögzítésnek – problémaköre, másrészt, a hozzá szorosan kapcsolódó képi transzformációk paradigmája, mely az emberi tudat képalkotási rendszerét, illetve az ember-gép kapcsolatát vizsgálja.

További kérdéseket vet fel, hogy a vizuális jelenségek képként való érzékelése az emberi képalkotás motorikus vagy mechanikus rögzítési folyamataival hozható-e összefüggésbe. Érdekes kérdés továbbá, hogy a mentális kép érzékelési szekvenciára való felbontása mennyire tekinthető ténylegesen tudatos folyamatnak, illetve, hogy ebben az esetben beszűkülnek-e a képi tér leképezésének határai.

A dolgozatom tárgyát képező két kép perspektivikus ábrázolási formái egy további problémakör vizsgálatát teszik lehetővé, amely túlmutat a kép utaló és jelentéshordozó funkcióján. Eszerint a képi tér egy eszköz, a perspektíva pedig egy szerkesztési módszer, mely megtörni látszik a kép kétdimenziós sík terét és mélységben eltérő ábrázolási formákat feltételez. Ez részben a képi térben való ábrázolás természetes formában való megjelenését, ugyanakkor számos formakategóriai alkalmazást tesz lehetővé, melyek a természetes ábrázolási formák narratív elbeszélési tereit biztosítják.

A képi elbeszélés és látvány összehangolása nem minden esetben problémamentes: az elbeszélés színteréül szolgáló belső tér, valamint a képi elbeszélés narratív tere, sokszor nehezen értelmezhető szimbólumok által lép kapcsolatba egymással, mely régi és új térképzetek összehasonlítását követeli. Ez egyben felveti a minőségi megismételhetetlenség és mennyiségi megismételhetőség problémakörét is, kiindulva a dadaisták *szétszakadt képterétől*, egészen a jelenkori narratív és expresszív montázstechnikákig. Kérdéses, hogy az olyan, technikailag komplex képek értelmezése során, mint *Az élet két útja*, kizárólag véges számú vizuális információk interpretálásáról lenne-e szó, vagy szerepet játszik-e az értelmezés során a képi tér virtuális kiterjedésének dimenziója.

E jelenség ugyanakkor szoros kapcsolatban áll a kép tematikus terét felosztó cselekvési terek, illetve azok narratív olvasatával. Rejlander művészete körül egy tudatos újítás zajlott a kép értelmezési lehetőségeivel kapcsolatban, egy képi paradigmaváltás, mely új értelmezési formákat adott a Plinius óta mélyen tisztelt tudatos látás folyamatának és a mai napig érdekes képelméleti kérdések felvetését teszi lehetővé.

8. Irodalomjegyzék

Bíró Yvette: *A rendetlenség rendje*. Budapest, Filum Kiadó, 1997.

Bíró Yvette: *Nem tiltott határátlépések*. Képkalandozások kora. Budapest, Osiris Kiadó, 2003.

Bredenkamp, Horst: *Kunsthistorische Erfahrungen und Ansprüche*. In: Klaus Sachs-Hombach (szerk.): *Bild und Medium. kunstgeschichtliche und philosophische Grundlagen*. Magdeburg, Herbert von Halem, 2006. 11-27. old

Cole, Alison: *Perspektíva*. Bodnár Szilvia fordítása. Budapest, Park Könyvkiadó, 1996.

Jacques, Aumont: *A színpadtól a vászonig avagy a reprezentáció tere*. (internetes forrás)

Kampis György: *Test és tudat egysége és távolsága*. MTA folyóirata. 2001.

Lotman, J.M.: *Filmszemiotika és filmesztétika*. Budapest, Gondolat, 1977.

Mahrenholz, Simone: *Bildtheorie als Medientheorie. Der logische Doppelstatus der Bilder und sein paradoxaler Ursprung bei Leibniz und Kant*. In: Klaus Sachs-Hombach (szerk.): *Bild und Medium. kunstgeschichtliche und philosophische Grundlagen*. Magdeburg, Herbert von Halem, 2006. 102-114. old.

Moravánszky Ákos: *Az axonometria, mint szimbolikus forma*. In: Peternák Miklós / Eröss Nikoletta (szerk.): *Perspektíva*. Budapest, Műcsarnok, 2000. 193-203. old.

Peternák Miklós: *Új képfajtákról*. Budapest, Balassi Kiadó, 1993.

Peternák Miklós / Eröss, Nikoletta: *Perspektíva. Kiállítás – szimpózium – vetítéssorozat*. Budapest, Műcsarnok, 1999.

Roccasecca, Pietro: *Alberti, Pisanello, Panofsky és a „costruzione legittima” találmánya. Nézőpontok és nem enyészpont*. In: Peternák Miklós / Eröss Nikoletta (szerk.): *Perspektíva*. Budapest, Műcsarnok, 2000. 67-83. old.

Scherer, M. Bernd: *Das Haus der Kulturen der Welt*. In Belting / Haustein (szerk.): *Das Erbe der Bilder. Kunst und moderne Medien in den Kulturen der Welt*. München, Beck, 1998. 54-65. old.

Suzuki, Nanaé: *Látáskényszer*. In: Peternák Miklós / Eröss Nikoletta (szerk.): *Perspektíva*. Budapest, Műcsarnok, 2000. 174. old.

Szilágyi Gábor: *A fotóművészet története. A fényrajztól a holográfiáig*. Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalat, 1982.

Siegel, Steffen: *Vom Bild zum Diagramm. Bildmediale Differenzen in Heinrich Lautensacks gründlicher Unterweisung*. In: Klaus Sachs-Hombach (szerk.): *Bild und Medium. kunstgeschichtliche und philosophische Grundlagen*. Magdeburg, Herbert von Halem, 2006. 115-132. old.

Waliczky Tamás: *Szobrok, videóprojekciók 1997-1999*. In: Peternák Miklós / Eröss Nikoletta (szerk.): *Perspektíva*. Budapest, Műcsarnok, 2000. 162-165. old.

Weibel, Peter: *A perspektíva, mint a konstrukció elve felé vezető út. Az imaginárius geometria*. In: Peternák Miklós / Eröss Nikoletta (szerk.): *Perspektíva*. Budapest, Műcsarnok, 2000. 233-246. old.

Zielinski, Siegfried: *Idő pont nulla*. In: Peternák Miklós / Eröss Nikoletta (szerk.): *Perspektíva*. Budapest, Műcsarnok, 2000. 31-32. old.