

Szabó Márk

—

SZAKDOLGOZAT

2014

MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETI EGYETEM
TANÁRKÉPZŐ TANSZÉK

SZAKMÓDSZERTANI SZAKDOLGOZAT

Szabó Márk

Képből tájkép

Témavezető
Hantos Károly

Konzultáns
Nagy Imre
Mányoki Endre

Tartalomjegyzék:

I. A képből tájkép	
I.1. Bevezetés.....	4. oldal
I.2. A kérdés kiegészítése.....	5. oldal
I.3. Hogyan lesz a képből tájkép?.....	9. oldal
I.4. Összefoglalás.....	32. oldal
II. A téma beillesztése a vizuális nevelésbe	
II.1. Összetett oktatási célok.....	34. oldal
II.2. A tanítási egység leírása.....	35. oldal
II.3. A kiértékelés módja.....	36. oldal
II.4. Az egység anyag- és helyigénye.....	37. oldal
III. Mellékletek:	
III.1. A tanítási egység időbeosztása (táblázatok)	
III.1.a Az éves tanmenet vázlata.....	38. oldal
III.1.b A tanítási egység részletes időbeosztása.....	42. oldal
III.2. Képek, ábrák	
III.2.a Képjegyzék.....	48. oldal
III.3. Irodalomjegyzék	
III.3.a A felhasznált irodalom.....	53. oldal
III.3.b. A tanítási egységhez ajánlott irodalom a pedagógus számára.....	54. oldal
III.3.c. Ajánlott irodalom (források) a diákok számára	54. oldal

KÖTELEZŐ KUTATÁSI TÉMA

I. Az emberi gesztus megjelenítése Dirk Bouts műveiben	
I.1. Dirk Bouts festészetére jellemző gesztusok példái.....	55. oldal
I.2. A gesztusok összefüggései	76. oldal
II. Felhasznált irodalom.....	78. oldal
III. Felhasznált képek jegyzéke.....	78. oldal

I.1. Bevezetés

Somhegyi Zoltán *A tájkép útjai – Vándorlások egy műfaj körül* című könyvének bevezetőjében röviden sorolja, milyen kategóriákba sorolhatjuk a tájképeket. Majd pedig megáll, és feltesz egy kérdést:

„Mitől tájkép egy kép, és meddig az?”

Somhegyi Zoltán erre a kérdésre nem kísérel meg válaszolni; inkább továbbhalad a kérdezésben: „Minek kell feltétlenül megjelennie rajta, hogy tájkép legyen, és milyen kritériumok hanyagolhatóak el?”

Erre sem adódik válasz majd. Inkább még tovább megy, így eljut ahhoz a kérdéshez, mely könyve tematikájának szempontjából meghatározó: „Lehet-e és hasznos-e egy nem tájképnek tűnő képet tájképként (is) értelmezni?”

Erre így válaszol: „Sokkal több kép vizsgálható tájképként, mint első pillantásra gondolnánk – így pedig több olyan képnek is biztosíthatjuk újabb, érdekes olvasatát, „megfejtését”, melyhez nehezebben közelítettünk. Nincs önálló értelemben vett tájkép, sokkal inkább beszélhetünk a tájról, mint inspirációs forrásról, amit az egyes művészek így-úgy felhasználtak, átalakítottak.”

Somhegyi Zoltán könyvében nem ad egységes választ arra: mi az, hogy tájkép. Arra a kérdésre pedig, miért lehetséges a tájkép műfajától nagyon távol álló alkotók képeit is – mint például Nádler István festészetét – tájképekként értelmezni, Somhegyi könyvében mindenegyes esetben más és más választ ad. A következőkben megpróbálkozom megválaszolni, hogy a képek sokféleképpen történő értelmezéséhez mi adhat alapot.

I.2. A kérdés kiegészítése

Persze a kérdésfelvetéshez, és a válaszadáshoz először tudnunk kellene, hogy mi is az a tájkép. Mit jelent maga a fogalom: tájkép. Ez egy terület látványa, és így inkább egy térség, egy táj minőségeihez kapcsolódik? Vagy inkább a 'kép'-en van a hangsúly?

Vitaly Komar és Alex Melamid 1994 és 1997 között készítették el *The Most Wanted Paintings*¹ című munkájukat. A mű tulajdonképpen egy közvélemény-kutatás volt, melyben 14 ország lakóit, illetve az internet nyilvánosságát kérdezték művészeti, festészeti ízlésükről. A válaszolóknak kérdőíveket kellett kitölteniük, melyben egyrészt olyan kérdésekre kellett válaszolniuk, hogy milyen elemek szerepelnének a számukra leginkább kellemes festményen, ugyanakkor azt is vizsgálta a kérdéssor, hogy mely elemek jelenléte lenne a számukra legkevésbé elviselhető egy festmény felületén. Az alkotók az országokként készült felméréseket az adott ország tekintetében reprezentatívnak tekintik.

Általában mindenhol - Hollandiát és a weben történt felmérést leszámítva a legközkedveltebb képek (*The Most Wanted Paintings*) ábrázoló jellegűek, még pedig tájat ábrázoló képek: természeti tájat láthatunk hegyekkel, általában nagyobb vízfelülettel; a kép áttekinthető nyílt előterében néhány szereplő is látható (néhány esetben nemzeti lobogóval). Ugyancsak megállapítható, hogy a legkevésbé kíváncsú képek általában absztrakt, tehát nem ábrázolójellegű – sokszor néhány geometrikus alapformából felépített – képek.

A kérdőívekbe belenézve, a kérdések felépítését, a lehetséges válaszokat tekintve, nekem olyan érzésem támadt, mintha a felmérések eredményeivel a szerzők tudatosan egyfajta kontraszt megjelenítésére törekedtek volna: mintha a munka azzal a cézzal készült volna, hogy kimutassa, a többség, aki a tájképeket kedveli konzervatív, a kortárs művészetet nem értő, sokszor elutasító ízlést képvisel. Továbbá azt is megtudhatjuk, hogy a klasszikus festészeti témákhoz való vonzódás mellett ez a többség fenntartja magának a jogot arra, hogy meghatározza, milyen legyen a köztéri művészet, vagy, hogy eldöntse (továbbra is) kapjon-e állami támogatást a kortárs kultúra.

¹ A munka dokumentációja itt található: <http://awp.diaart.org/km/> (2014.05.05.)

Persze nem szükségszerű, hogy a *The Most Wanted Paintings*-nek csupán ezt az olvasatát tekintsük, melynek nyomán tudatosíthatjuk magunkban a „konszenzuális” ízlés és a kortárs művészet közti szakadék mélységét. Egyébként is a szerzők utólag elismerték, hogy a kutatási módszereik valószínűleg nem voltak megfelelőek².

Úgy is értelmezhetjük az eredményt, hogy abban valóban a vox populi hallatja magát: az emberek kedvelik a tájképeket. Ekkor feltehetjük a kérdést: – Mi lehet az oka, az alapja ennek a tájképek iránti érdeklődésnek?

A táj képe iránti vonzalom, és annak okait firtató fejtegetések régóta tárgyát képezik az európai szerzők elméleti írásainak. Például, ahogy Szabó Júlia írja: „Leon Battista Alberti már a XV. században különös jelentőséget, gyógyító erőt tulajdonított a kertek, folyók, patakok ábrázolásának, s építészeti traktátusában leírta, hogy ezeket a hálósobákba kell festeni”³; a táj, a tájképek jótékony hatásáról az azt követő századokban sokan írtak (Roger de Piles: *Cours de peinture par principes*; Jean-Jacques Rousseau; Denis Diderot: „*Vernet-séták*”).

Tehát honnan származik a tájképi látványok iránti vonzódás?

Hogyan lehetne ezt a kérdést megválaszolni? Valószínűleg először azzal kellene foglalkozni, hogy mit is értünk tájkép alatt. A tájkép egy képben rögzített, képben megfogott, képként létező táj (vagy tér, térség) látványa? Ez a megfogalmazás széles körben alkalmazható topografikus tájábrázolásokra, és akár fantáziatájakra is.

Ám a nyelvhasználat bonyolultabbá teszi a problémát, mert egy másik kérdést is felvet: a valós, fizikailag létező tájnak, egy bizonyos pontból történő szemlélésekor szintén tájképként beszélhetünk az így adódó látványról; a fogalomnak ez a használata vajon hogyan viszonyul a képileg létező tájkép fogalmához?

Malcolm Andrew *Landscape and Western Art* című könyvének első fejezetének címében (Land into Landscape) Kenneth Clark 1949-es, *Landscape into Art* címmel megjelent írásának szemléletmódjával vitatkozik. Andrews szükségesnek látja, hogy a landscape-től, a tájképtől megkülönböztesse a most tájként,

² „I was expecting great discoveries, a real vox populi, a high opening. But I think it was the fault of the poll, not the people. It's the fault of all polls.” <http://awp.diaart.org/km/nation.html> (2014.05. 05.)

³ Szabó Júlia. *A mitikus és a történeti táj*. Balassi kiadó. MTA Művészettörténeti Kutató Intézet. Budapest. 2000.; 115. oldal

térségként, vidékként fordítható 'land'-et: ekkor a land, mint a landscape nyersanyaga tekintendő. A táj (land) tehát egy nagyobb halmaz, mely anyagul szolgál, hogy abból létrehozzuk a tájképet (landscape): a fizikailag létező tájhoz, a vidékhez való viszonyunk nyomán jön létre a tájkép, mint esztétikai viszonyulás tárgyaként vizsgálható fogalom.

Persze szükséges megjegyezni, hogy Kenneth Clark annak a ténynek, hogy a tájkép egy kulturális termék, szintén tudatában volt, sőt ez már John Ruskinról is elmondható, akire éppen ebben a tekintetben hivatkozik⁴. Kenneth Clark nem a tájkép geneziséét vizsgálta, hanem inkább az európai kultúrában a történelem során való megjelenési formáinak sorbavételével kívánta megalapozni a – főleg a XIX. században központi szerepet kapó, de XX. században is meghatározó – műfaj különböző, saját korabeli tendenciáinak vizsgálatát. Tudatában van annak, hogy a tájkép nem létezett az emberi kultúra kezdeteitől. Az, hogy mikor, és hogyan jelent meg különböző formáiban a történelem során, és hogy milyen története mondható el a tájképnek, szerzőnként különbözhet.

Andrews szeretne választ kapni arra, hogyan alakult ki, és milyen tényezők alakították a tájképi ábrázolást, ehhez szükséges megválaszolni, hogy minek hatására kezdték el az emberek a környezetet tájképként szemlélni: mivel lehet magyarázni, hogy tájképként tekintünk környezetünkre. Idézi Kenneth Clarkot, miszerint: „a szeretet kivételével bizonytalán nincs semmi más, mely által a különböző emberek jobban egységbe tömörülnek, mint az élvezet, öröm, amit a jó kilátás nyújt”⁵. Viszont Andrews-t nem győzi meg ez a kategorikus kijelentés, hogy ez az öröm mindig létezett. Ezért arra keresi a választ, hogy a tájábrázolást tekintve a mindig változásban lévő művészeti ízléstől függetlenül, vajon tényleg kimutatható-e egyfajta eredendő konszenzus a 'good view'-ra való igény tekintetében: mindig mindenki tájképként látta a tájat?

Ezért megemlíti azokat a tudományos kutatásokat is, melyek a különböző tájképi látványokra vonatkozó preferenciák okait biológiai meghatározottságban feltételezik, és vizsgálataikat ezen feltételezések nyomán folytatják. Így Andrews

⁴ Kenneth Clark, *Landscape into Art*. John Murray. London. 1952.; bevezetés, 17. oldal; Ruskin *Modern Painters* című munkájában bár művelődéstörténeti koronként megvizsgálja, hogy a tájjal, és tájképpel az adott kor emberének milyen viszonya lehetett, és így mindenhol megtalálja a nyomait egy ilyen viszonynak, ám – amire Kenneth Clark is felhívja a figyelmünket – az *Of the Novelty of Landscape* című fejezetben Ruskin mégis arról ír, hogy a XIX. századi tájkép egy egészen új jelenség.

⁵ Malcolm Andrews, *Landscape and Western Art*. Oxford University Press inc. Oxford. 2000.; 7. oldal

szót ejt Jay Appletonnak ebben a tekintetben meghatározó munkájáról. Appleton *A tájkép tapasztalata* című könyvében fogalmazza meg az 'élőhely elméletét', és a 'kilátás-menedék' elméletét⁶. Mind a két elmélet azt mondja ki, hogy mikor számunkra esztétikailag érdekes, 'szép', kellemes látványnak találunk egy természeti látképet, akár képről, akár a természet közvetlen látványáról van szó, akkor tulajdonképpen atavisztikus, a vadászó-gyűjtögető életmód időszakából származó, ősi ösztönök aktivizálódnak. Egyrészt Appleton élőhely elmélete (habitat theory) szerint olyan tájképi látványokat tartunk általában vonzónak, melyek ősi lakóhelyeinkre hasonlítanak, melyekhez eredetileg hozzászoktunk a vadonban töltött évezredek alatt. A másik elmélet arról beszél, hogy előnyben részesítjük azokat a táj(kép)i látványokat, mikor nagy térségek fölött nyerünk átlátást, úgy, hogy mi eközben nem a nyíltterületen tartózkodunk, sőt általában valami térelem választ el minket attól, így tulajdonképpen egy rejtkehelyről kilesve nyílik számunkra rálátás a terület áttekintésére (prospect-refuge theory). Ezek egyrészt a vadászathoz szükséges kedvező leshelyzet képzetét idézi fel, másrészt kellemes biztonságérzetet ad, mivel kellő távolságból figyelhetjük a szabadban zajló történéseket, így időt nyerve a reagálásra. Appleton szerint így a tájképi látványok esztétikai értékelésekor, nem tanult kulturális beidegződések alakítják véleményünket, hanem biológiai meghatározottságok.

Másrészről viszont olyan véleményeket hallunk, hogy „a természet a legnagyobb giccs”. Bárdosi József *Tulajdonságok nélküli művészet* című könyvében „a természet a legnagyobb giccs” és ehhez hasonló kijelentések mögött található, ezekért felelőssé tehető tudati kapcsolatokra kérdez rá röviden. Megállapítja: az ilyen, és ehhez hasonló vélemények kimondásakor nem más történik, minthogy korunk képdömpingje okán kialakult „képek általi látásunkkal” szemben érzünk tulajdonképpen csömört, fejezünk ki kritikát. Arról van szó, hogy „mielőtt megismernénk a valóságot, már visszavonhatatlanul beleég emlékezetünkbe a valóság képe [...] ezután csak képként láthatjuk a valóságot”⁷. Így tehát a „rossz képek szűrőjén” át látott természeti látványt vetjük el, mint giccsot.

⁶Jay Appleton. *The Experience of Landscape (revised version)*. John Wiley & Sons, New York. 1996.; elsősorban 63-67. oldal

⁷ Bárdosi József. *A táj képe*. Vác. 2003. In: Uő., *Tulajdonságok nélküli művészet*. Orpheusz Kiadó. 2005.; 119. oldal

Egy tájlátvány esetében, mikor elhangzik, hogy „a természet a legnagyobb giccs”, akkor egyes kulturális mintákkal szembeni ellenérzésünk – képek általi látásunk – tehát felülírhatja a ’good view’-ra vonatkozó konszenzusnak a ránk ható kényszerítőerejét. Így, úgy tűnhet, mintha az ösztön által kiváltott tetszés, és a hozzá kritikusan viszonyuló esztétikai ítélet, esetleg két különböző dolog lenne.

Szükséges tehát észrevenni, hogy a (1) környezet, melyet, mikor tájként, táji látványként látunk, akkor nevezhetjük (2) tájképnek, különbözik egy harmadiktól, mely a (3) tájkép, mint kép. Ez szoros összefüggésben van a másodikkal; e kettő kölcsönösen egymásra hat.

Visszatérve Somhegyi Zoltán kérdésfeltevéséhez: „Lehet-e és hasznos-e egy nem tájképnek tűnő képet tájképként (is) értelmezni?”

Az köztudott, és a természetnek a már róla meglévő képeink által való látásánál jóval magátólértetődőbb, hogy magukat a képeket is más képek által látjuk.

Így a következő kérdés adódik: miért látunk, láthatunk bele absztrakt képekbe tájképeket? A kérdés tehát nem az lesz, hogyan válik a tájképi látvány művészetté (mint például festett tájképpé), és nem is az, hogy hogyan válik a környezetünk tájképként nézhető látvánnyá, hanem az, hogy a képek (akár absztrakt képek) miáltal válnak, válhatnak tájképpé. Így a megelőző két kérdéssel csak olyan mértékben foglalkozom, amennyi ahhoz szükséges, hogy a legutóbbira választ adjak

I.3. Hogyan lesz a képből tájkép?

A kérdés megválaszolásához szükséges, hogy vázlatosan megvizsgáljuk, hogy maga a tájkép, a modern európai tájkép hogyan, miért, milyen hatásoknak köszönhetően jöhetett létre. A tájképfestészet történetének egy áttekintésére teszek kísérletet, melynek során megpróbálkozom azzal, hogy az európai kultúra egészére jellemző meghatározó változásokkal kössém össze azt.

A téma szempontjából a legmeghatározóbb változásokat a térre vonatkozó elgondolások változásai jelentik. Most azonban nem pusztán a fizikai térre

vonatkozó képzeink változásairól van szó (tehát, nem a különböző geometriai térképzetek vizsgálata a cél), arról van szó, hogy a megismerhető világ (a természet; a külső, tapasztalható világ), és kultúránk milyen viszonyban áll egymással, és ebből eredően az a kérdés, hogy ennek a viszonynak a tekintetében a külvilág dolgai között megállapított összefüggések milyen tulajdonságú tereket hoznak létre. A tájképek szempontjából a legfontosabb az a kérdés, hogy miért és mire ad rálátást egy (megfestett) tájkép. A rálátások olyan szempontból is jellemezhetőek, hogy ezen rálátásoknak, nézeteknek, milyen határaik vannak. A határokat, mint a tájképi látványok kereteit pedig az szabja meg, hogy az adott kulturálisan meghatározott tér milyen kijelölések mentén jön létre.

Ugyanakkor nem csak az a kérdés, hogy a (festett) tájképnek hogyan adódnak a határai, illetve, hogy egyáltalán az adott kulturális térben létezhet-e a tájkép, mint festészeti műfaj, hanem az is fontos kérdés a dolgozat témája szempontjából, hogy a ma ismert művészetnek a tere hogyan jön létre. Maga az a kulturális tér, ami lehetővé teszi a modern művészet létezését, melynek részét képzik különböző absztrakt alkotások ugyanúgy, ahogyan a különböző tájképek is.

Ernst Cassirer három fajta tértípust különböztet meg – rövid, saját maga által bevezető-jellegűként meghatározott – szövegében: a mitikus, esztétikai és a teoretikus teret⁸. A mítosz, és mitikus fogalmakat Cassirer szabadon, általánosságban használja a kulturális hagyomány rendszereire és az azáltal nagymértékben meghatározott valóságérzékelésre, vélekedésmódokra.

A mitikus tér jellemzője, hogy „az egyes helyekhez, irányokhoz (...) egy bizonyos mitikus minőség kapcsolódik”⁹. „Valamennyi hely egy sajátos atmoszférában helyezkedik el, és mágikus légkört teremt maga körül.”¹⁰ A mitikus térben elhelyezkedő, jelentéssel felruházott dolgok, így mágikusan hatnak a mitikus térre: valójában a dolgok a mítoszban foglalt jelentésük által hozzák létre ennek a térfajtának a sajátos struktúráját. A dolgok környezete a dolgok által meghatározott természettel bír.

⁸ Ernst Cassirer. *Mitikus, esztétikai és teoretikus tér*. ford.: (Utasi Krisztina fordítását átdolgozta:) Teller Katalin. In: Tér, fenomen, mű. Kijárat kiadó. Budapest. 2011. 89-104. oldal;

⁹ Ernst Cassirer. *Mitikus, esztétikai és teoretikus tér*. ford.: (Utasi Krisztina fordítását átdolgozta:) Teller Katalin. In: Tér, fenomen, mű. Kijárat kiadó. Budapest. 2011. 89-104. oldal; 97. oldal

¹⁰ Uo.

A mitikus teret, Cassirer elgondolása szerint a fentebb említett másik két térfajta váltja fel. Ennek a két térfajtának a képzei egymás mellett (egymásra befolyással) léteznek és a világról való gondolkodásnak, és a világ érzékelésének eltérő lehetőségeit adják. Cassirer persze nem azt állítja, hogy a kultúra története során a háromfajta térképzetnek (illetve az elsőt felváltó két másiknak) jól elkülöníthető egymásutániségben kell követnie egymást. Ezek a térképek párhuzamosan létezhetnek: a világ terének teoretikusabb, racionálisabb szemlélete – például az ókori görögöknél – párhuzamosan létezhetett egy mítosz által meghatározott világ („tér”) képzetével. Ugyanakkor az esztétikai tér mégis egy olyan térképzet, mely egymaga nem elegendő a világban való eligazodáshoz; szükség van a teoretikus megismerés nyújtotta rendezett világgépzetre. Emellett pedig a teoretikus térszemléletben is történtek változások: így története során úgy alakult át, hogy a dolgok létezésének, egyedi tulajdonságainak a megállapítása helyett, a róluk való különböző diskurzusok lehetőségének a felismerése révén, mindinkább ezen lehetséges megismerésmódok, megismerésformák rendjének, rendszerszerűségének kérdése került a teoretikus gondolkodás fókuszába. Felmerül, hogy megismerésünk rendszerei esetlegesek, sőt maguk a megismerés lehetőségét, formáját, keretét adó legalapvetőbb dolgok, a tér és az idő sem valódi létezők, melyeknek állandó tulajdonságait kutatjuk, hanem ezek csupán a világra vonatkoztatott képzeink. Innen: „a *rendfogalom elsőbbséget élvez a létfogalommal szemben*”¹¹.

Az esztétikai tér kialakulásának folyamata összekapcsolható a tájképi ábrázolások történetével. Az esztétikai tér a művészi tiszta forma területe. Cassirer az esztétikai teret úgy határozza meg, mint ami szintén a „tiszta érzés és fantázia” tere, akárcsak a mitikus tér, de itt a fantázia és érzés a szabadság új fokát éri el. Ugyanakkor megjegyzi, hogy a „művészi ábrázolás tartalmaként értett tárgy”¹² és az Én között távolság jön létre. Már nem olyan közvetlen a kapcsolat a tartalom (vagy a tartalmat tartalmazó dolog) és az Én között, mert már nem közvetlenül adódik a tartalom az Én számára, hiszen nem a mítosz összefüggéseit szándékszik kiolvasni, hanem az Én alkotóereje állítja elő az üzenetet. Ez úgy történhet meg,

¹¹ Ernst Cassirer. *Mitikus, esztétikai és teoretikus tér*. ford.: (Utasi Krisztina fordítását átdolgozta:) Teller Katalin. In: Tér, fenomén, mű. Kijárat kiadó. Budapest. 2011. 89-104. oldal; 91. oldal

¹² Ernst Cassirer. *Mitikus, esztétikai és teoretikus tér*. ford.: (Utasi Krisztina fordítását átdolgozta:) Teller Katalin. In: Tér, fenomén, mű. Kijárat kiadó. Budapest. 2011. 89-104. oldal; 99. oldal

hogy az Én már eleve feltételez egyfajta „törvényt”, sajátos lényeket a művészi ábrázolásban, és ezt a lényeket kezdi el működtetni a művészi ábrázolás feltételezett belső törvénye szerint. Ám ezt a belső törvényt már ő, maga a néző helyezi bele a műtárgyba, így egy adott műtárgyról mindenkinek egyéni, másoktól eltérő véleménye lehet.

A mitikus térnek az esztétikai tér és teoretikus tér kettősébe való lassú átmenet kezdeteinek illusztrálására Umberto Eco *Művészet és szépség a középkori esztétikában* című könyvéből hozok egy példát.

Szent Tamás példáján¹³ keresztül mutatja be, hogy az allegorikus rendszerként felfogott világegyetem megszűnése hogyan vette kezdetét. Szent Tamás előtti (középkori) kozmikus allegorizmus megfeleltethető egy mágikus összefüggés-rendszernek, mely mitikus teret hoz létre.

Szent Tamás a Szentírás értelmezéséhez megalkotta az allegorizmus különböző területeken való alkalmazhatóságának új meghatározását. Az előtte ezzel a problémával foglalkozókhoz képest az allegorikus nyelv fogalmába tartozó dolgok körét újradefiniálja: az allegorikus nyelv használatának lehetőségét leszűkíti a Bibliára. Szent Tamás egy szöveg, egy alkotás esetében kétféle lehetséges értelmezést határoz meg. Az egyik a spirituális értelem, a másik a szó szerinti értelmezés. Az őt megelőzőkhöz képest a gondolkodásának sajátossága a szó szerinti értelem kategóriájának megformálásánál nyilvánul meg: ugyanis Szent Tamás a kijelentés pillanatában, a kijelentést tevőnek az összes szándékolt közlendőjét szó szerint érthetőnek, és értendőnek véli, hiszen az adott kijelentés a kontextus ismeretében mindenki számára egyértelmű. Így például a költők által alkalmazott szóképek, művészi nyelvi eszközök, mivel azokat a költőnek szándékában állt alkalmazni, és mi is, mint értő olvasók könnyedén olvassuk, értjük ezeket az eredeti szándék szerint, ezért a szó szerinti értelem kategóriájába tartoznak; a szó szerinti értelem ilyen, Szent Tamás általi értelmezése Eco szerint megengedi azt is, hogy egy művészeti alkotásnak esetleg többfajta értelme is lehetséges. Így Szent Tamásnál a többértelműség és a többletjelentés megkülönböztethető: az utóbbinak a lehetősége csak akkor engedhető meg, ha valaminek spirituális értelemet tulajdonítunk. A

¹³ Umberto Eco. *Művészet és szépség a középkori esztétikában*. ford.: Sz. Márton Ibolya. Európa Könyvkiadó. Budapest. 2007.; 148-157. oldal

többletjelentésnek, a spirituális értelem feltételezése szerint való értelmezésnek a lehetőségét csak egy kizárólagos esetben, a Biblia esetében látja megvalósulni. Ugyanis a Szentírás lejegyzője (a próféták, evangélisták), az isteni üzenet szövegbefoglalója olyan jelentéseket is közölhet, akár csak egyszerű történetek leírásának formájában, melyekről nem is tudja, hogy közli őket, tehát ezek közlése nem az ő, hanem isten szándékában állnak, és csak később fedik fel jelentésüket. Viszont a természet esetében, amikor Isten a teremtésben közvetlenül nyilatkozott meg, tehát közvetlenül azt közli, ami szándékában állt, csakis szó szerinti értelemről beszélhetünk. „Azelőtt a dolgok értékét nem a mibenlétük határozta meg, hanem az, hogy mit jelentettek; de egyszer csak észrevették, hogy az isteni teremtés nem jelek szerveződéséből, hanem formák létrehozásából áll.”¹⁴ A középkori értelemben vett, addig a teljes világegyetemre alkalmazott allegorizmus visszaszorul, így szabad kitekintés nyílik a világra. Már nem bírnak rögzített jelentéssel a világ dolgai, így „[a] nagy szimbolikus tablók mellett megjelennek az ábrázolás nyújtotta apró örömök is [...]. Soha senki nem figyelt meg alaposan egy szőlőfürtöt, mert a fürt mindenekelőtt misztikus jelentésével volt azonos: az oszlopfőket most vesszők, rügyek, levelek, virágok díszítik, a főkapukon feltűnnek a hétköznapi cselekvések, a mezőgazdasági és a kézműves munkák részletes ábrázolásai. Az allegorikus jelentést hordozó alakok egyben saját életet élő realisztikus ábrázolások [...]”¹⁵. Így bár a képek témájának, és a téma ábrázolásának módjának meghatározottsága még továbbra is egy közös, és következetes (egyértelmű) kulturális „tudatban” feltételezhető, de a világról alkotott ezen tudati rendszer lassan elkezd megbomlani, átalakulni. Ekkor indult el tehát az a szemléletmódbeli változás, melynek eredménye, hogy a dolgok magukban megfigyelhetőek lesznek, és nem csupán egy jelrendszer részeként lehet azokra tekinteni. A világra nyíló szabadabb tekintet lehetősége jön létre; ennek nyomán majd megjelennek az első tájképi ábrázolások.

¹⁴ Umberto Eco. *Művészet és szépség a középkori esztétikában*. ford.: Sz. Márton Ibolya. Európa Könyvkiadó. Budapest. 2007.; 156. oldal

¹⁵ Uo.

Malcolm Andrews-tól kölcsönzött etimológiai vizsgálattal kezdem meg annak a változásnak a vázlatos bemutatását, mely változás megteremtette az önálló tájkép lehetőségét a nyugati kultúrában.

Andrews írja, hogy a tájkép szó, több európai nyelvben is a Landscape, Landschaft formához hasonló alakban van jelen. XV., XVI. és XVII. századi forrásokra hivatkozva bizonyítja, hogy a landscape szó eredetileg olyan földterületre vonatkozott, melyet tulajdonlási vagy politikai határok határoznak meg, és kötnek valamihez, vagy valakihez, aminek, akinek az adott terület a tulajdona. Tehát eredetileg a landscape az a környezet, ami hozzátartozik, körbe vesz egy olyan, magát a landscape-et tulajdonló valamit, ami által a landscape egyáltalán létezhet.

Bár Andrews nem tér ki rá, de a francia *pay*, és *paysage* viszonya is hasonló, mint a *land* és *landscape* szavaké, és a francia szó legkorábbi ismert előfordulásai is XVI. század közepén keletkezett szövegekben lelhetők fel.¹⁶

A korabeli szövegek éppen ezért a képen ábrázolt, a főtéma környezeteként megjelenített tájképet *parergon*nak nevezték. A *parergon* görög eredetű szó, jelentése a munka (a főtéma) melletti. A *parergon*t, Andrews – úgy, ahogyan azt az általa idézett források is teszik – az *Argumentum*mal, a kép jelentésével állítja szembe. Ezt az *argumentum*ot veszi körbe a *parergon*.

A mitikus térnek és az azt kialakító mágikus dolgoknak a kapcsolata könnyen párhuzamba hozható a *parergon* és az *argumentum* viszonyával, illetve a *landscape*, és *paysage* szavak etimológiájával. Hiszen a korai tájképek mindig valamilyen főtéma ábrázolásának érdekében jöttek létre, és a főtémát körülölelő táj megjelenítése ezen mágikus dolgoknak voltak alárendelve.

A *parergon* fogalmának problematikája központi jelentőségű. Ugyanis felvetődik az a kérdés, hogy mi történik akkor, ha a tájképből egyszer csak eltűnik az *argumentum*, ha csupán az *ergon* nélküli *parergon* marad hátra. Hiszen a „tisztá” tájkép műfajához vezető úton ez történik meg: eltűnnek az addig csupán a kép háttérét, a megjelenítés keretét adó tájból a képtémát, az ábrázolás miéértjét megadó vallásos (később történelmi) ábrázolások főszereplői; és megszületik az

¹⁶ Avocat Charles. *Approche du paysage*. In: Revue de géographie de Lyon. Vol. 57 n°4. 1982. 333-342.; 334-335. oldal elérhető az interneten: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/geoca_0035-113x_1982_num_57_4_6169 (2014.05.05.)

önmagában célt találó tájképi ábrázolás. Emögött a változás mögött az európai kultúra teljességét érintő belső alakulások húzódnak. Alapvetően a térhez való viszony változik meg.

Az európai művészettörténet során körülbelül a XV. és XVI. század fordulóján jelennek meg először olyan művek, melyek már fokozottan figyelmet fordítanak a táj ábrázolására, de ezek még nem tisztán tájat ábrázoló, hanem egyéb céloknak (vallási reprezentációnak) alárendelt festészeti megjelenítések.

Persze Európa különböző részein eltérő művészeti hagyománnyal rendelkező festészeti iskoláknál más és más mértékben, és minőségben jelenik meg a táj. A korabeli művészet tekintetében minden bizonnyal Joachim Patinir festészete a legszélsőségesebb példa arra, hogy a tájképi megjelenítés milyen mértékben képes eluralkodni a festmény által ábrázolt képtémán (példa rá: [I.kép] a mellékletben). Patinir több művére is igaz, hogy a keresztény, vagy mitológiai témájú képek szereplői a hatalmas átlátást adó festmények felületének csupán töredéknyi részletein jelennek meg; így csupán mellékszereplővé degradálódnak, miközben Patinir szabadon épít fel képzelet és valóság elemeiből különleges világokat, melyek összefüggéseinek értelmét, lehetséges jelentéseit a kor szakértői sem tudják egyértelműen meghatározni¹⁷.

Az első tisztán tájképi ábrázolásként számon tartott festményről szintén nem eldöntött, hogy mi lehetett a megfestése mögötti cél. A XVI. század eleji dunai iskola képviselőjének, Albrecht Altdorfer-nek 1518-1520 körül készült *Tájszorong* [II.kép] című képének értelmezésekor – emberi szereplő híján – a festmény allegóriaként való olvasásával lehet megpróbálkozni. Vagy pedig tekinthetünk rá úgy, mint tisztán természeti látványt (bár lehetséges, hogy egy képzeletbeli látványt) ábrázoló képre. Altdorfer más tájképeire is igaz ez a fajta eldönthetetlen állapot, például a *Dunai táj Wörth várával* [III.kép] címűre.

A XVI. századtól Németalföldön egyre inkább elterjednek a különböző tájképi ábrázolások. Ezek általában még nem valódi helyszíneket jelenítenek meg, hanem 'világ-tájképeket', melyek a középkorból részben visszamaradt allegorikus gondolkodás által képezik le a világot.¹⁸

¹⁷ Malcolm Andrews. *Landscape and Western Art*. Oxford University Press inc. Oxford. 2000.; 44-51. oldal

¹⁸ Malcolm Andrews. *Landscape and Western Art*. Oxford University Press inc. Oxford. 2000.; 44-51. oldal

Brueghel nagy térségeket befogó életképein mindig találunk vallási, mitologikus utalásokat, vagy éppen németalföldi közmondások szereplőit megjelenítő ábrázolásokat, melyek megadják a képek tartalmát, értelmét. De ezek a témák sokszor nagyon háttérbe szorulnak, mint például Brueghel *Ikarosz bukása* [IV.kép] című képén. Nem csupán arról van szó, hogy a széles tengeröblre nyíló rálátást adó tájképben a festmény főszereplőjét csak rövidebb keresés után találhatjuk meg, mivel annyira jelentéktelen helyet kapott a kép kompozíciójának jobb alsó részében. Tehát nem csupán arról van szó, mint Patinir esetében, hogy a festmény tere a központi témához képest mintha indokolatlanul szélesre kitágulna. Inkább az lesz érdekessé, hogy a Brueghel kép esetében a hétköznapi munkájával elfoglalt szántóvető, a pásztor, és az előtérben horgászó alak válik a kép főszereplőjévé. Így mintha inkább a mindennapi életnek a (különleges) történet iránti közömbössége lenne a kép valódi témája. Hamvas Béla írt tanulmányt¹⁹ a németalföldi zsánerképek és Brueghel kapcsolatáról, ebben írja, hogy a flamand festészetben jelenik meg az a képtípus, mely egyszerre ábrázol vallásos témát és ugyanakkor roppant hétköznapi cselekvésekben elmerülő embereket. Ezeknek a zsánerképeknek az a jellegzetességük, hogy a két motívum – a vallásos és a hétköznapi – mindig együtt szerepel rajtuk, a kettő nélkül ezek a képek nem elképzelhetők.

Ez a vonás a XVII. századi Németalföld valós helyszíneit ábrázoló, naturalista tájképfestészetre már nem jellemző. A mindennapi élet kellékeinek, tárgyainak valóság-hű ábrázolása, és a realizmusra való törekvés az, ami a Holland aranykor művészetének meghatározó ismertetőjegye. Így például a téli látképek XVI. század eleji zsánerfestőjétől, Hendrick Avercamp-tól kezdve a később alkotó Jan van Goyen, Salomon van Ruysdael, Pieter de Molyn, vagy Simon de Vlieger festészetének közös jegyei már abban találhatóak meg, hogy ők a mindennapi élet kulisszáinak naturalista, látványhű ábrázolására törekcsenek.

Ez az attitűd az Alpoktól délre élő és alkotó kortársakban – Alberti itáliai kortársaiban, és később a francia, leginkább Claude Lorraine és Poussin festészete által jellemezhető francia királyi udvar kulturális közegehez tartozókban – visszatetszést keltett. A fenti két francia festő, csupán forrásként használta a valós

¹⁹ Hamvas Béla. *Láthatatlan történet*. Medio kiadó. Budapest. 2001.; 255-280. oldal

helyszínek, és az azokról készített vázlatokat, a képeik mitológiai témákat ábrázolnak idillikus, úgynevezett heroikus tájképi környezetben. A kétfajta hozzáállás különbségeit később, a XIX. századi historizmus légkörében élő szerzők számba vették és vizsgálták, szétválasztották²⁰, a későbbiekben, a XX. század folyamán viszont inkább a két hagyomány közös jellemzőinek feltárására irányultak, összehangolására irányultak a vizsgálódások.

A hollandok művészetéhez, képekhez való hozzáállásával a későbbi kutatások szempontjából meghatározó módon Svetlana Alpers foglalkozott először úgy, hogy szembement a művészettörténészek azon általános vélekedésével, hogy „a holland művészet olyan, mint az itáliai, hogy neki is megvan a klasszikus pillanata, hogy jelentékeny történelmi festészetet hozott létre, hogy szintén jelentéssel teljes.”²¹ Ezzel szemben azt kívánja bebizonyítani, hogy az északi, a németalföldi hagyomány rendelkezik olyan vonásokkal, melyek a délitől különbözővé teszik. Az északi képek jelentése néha valóban csupán csak a kép felületén található, és így nem rendelkeznek mélyebb, rejtett jelentéssel.

Alpers az északi művészetet és a délit szembeállítja annak tekintetében, hogy a kettő eltérő leképezési módokat használt. Mely eltérés a kétfajta hagyomány alapvető gondolkodásbeli különbségét is mutatja. A déli hagyomány a térábrázolás céljára az Alberti-féle centrális perspektívát használja a quattrocento-tól kezdve. Ekkor a festmény tekinthető úgy, mint egy, a néző szeméből a látványra irányuló látógúlának egy tetszőleges ponton, síkkal való elmetszésével keletkező vetület [V.kép]. Ez a modell készen áll minden festményhez, „Albertinél a festmény [...] nem a látott világgal kezdődik, hanem egy aktív nézővel, aki kiszemeli magának a tárgyakat”²², és ebbe a pozícióba minden későbbi nézője az adott látványnak bele tud majd helyezkedni. Ekkor a nézők, akárcsak a festő egy külső pontból látnak rá az ábrázolt látványra. Ennek a helyzetnek megkonstruálásához mindig ugyanazt a modellt használják, így közérthető a képen belüli téri rend.

²⁰ Malcolm Andrews. *Landscape and Western Art*. Oxford University Press inc. Oxford. 2000.; 91. illetve 103. oldal

²¹ Svetlana Alpers, *A térkép hatása a holland művészetben*, in: *Hű képet alkotni – Holland művészet a XVII. században*, ford. Várad Szabolcs, Corvina, 2000.; 20. oldal

²² Svetlana Alpers. *A térkép hatása a holland művészetben*. In: *Hű képet alkotni – Holland művészet a XVII. században*, ford. Várad Szabolcs, Corvina, 2000.; 66. oldal

Egy ablak nyílik a látványra, amin keresztül mindenki rátekinthet, és mindenki ugyanazt látja. Alpers amellet érvel, hogy az északi hagyomány képei nem ilyen külső nézőpontból adódó látványokat nyújtanak. Szerinte a németalföldi hagyomány képei inkább a látható világ közvetlen empirikus tapasztalatát szeretnék visszaadni. A németalföldi képek keretei nem ablakkeretekként értelmezendők, mint a déli képek esetében, hanem inkább tükrök kereteiként.²³ Míg a déli hagyomány az embert tekinti mértéknek, így az ő cselekedeteinek az ábrázolására irányul, és a világ képét egy egységes szempontból kívánja visszaadni, addig az északi a világ passzív visszatükrözésére törekszik. Ezt a passzivitást úgy kell érteni, hogy nem célja egy mesterséges konstrukció által egységet vinni a visszatükrözött világba, illetve az arról való képbe, ugyanakkor ez a passzivitás nem jelenti azt, hogy aktív kutakodással részekre ne szedné a világ dolgait, így törekedve arra, hogy minél több irányból, és minél több szempont szerint bemutathatóak legyenek azok. Alpers ezt a szemléletet találja meg a különböző témákat feldolgozó tanulmányrajzokban, melyek arra törekszenek, hogy minél több oldalról mutassák a tárgyat, és minél több oldalát, jellemzőjét tárgyalják ki a dolgoknak (Alpers Jacques de Gheyn aprólékos természet megfigyelő rajzait hozza példának [VI.kép], de idesorolható Dürer *Nagy fücsomó* (gyeprészlet) tanulmánya is). Alpers megtalálja ezt a látásmódot az északi csendéletekben is, melyeken az ábrázolt tárgyaknak „a belsejét vagy az alsó részét éppúgy szemlélhetjük, mint a külső nézetét”²⁴ ennek jó példája lehet Willem Claesz Heda vagy Willem Kalf képei (példa: [VII.kép]), melyek különböző félig meghámozott gyümölcsöket, kettészelt húsokat, vagy akár törött talpas poharat mutatnak nekünk. Szintúgy ehhez a látásmódhoz tartozik a térábrázolás olyan formája, mikor a hollandok úgy használják a többtávlatpontos perspektívát, hogy az „nem a szemlélőhöz való térbeli viszonyára vonatkoztatva jelenti a tárgy ábrázolását, hanem inkább arra a módra utalnak vele, ahogyan a dolgok külső megjelenését a festő lemásolja a vásznára”²⁵[VIII. számú képek]. Alpers éppen ezért hívja fel a figyelmünket Kepler korabeli felfedezésére, mely a

²³ Svetlana Alpers. *A térkép hatása a holland művészetben*. In: *Hű képet alkotni – Holland művészet a XVII. században*. ford. Várady Szabolcs, Corvina, 2000.; 67. oldal

²⁴ Svetlana Alpers. *A térkép hatása a holland művészetben*. In: *Hű képet alkotni – Holland művészet a XVII. században*. ford. Várady Szabolcs, Corvina, 2000.; 113. oldal

²⁵ Svetlana Alpers. *A térkép hatása a holland művészetben*. In: *Hű képet alkotni – Holland művészet a XVII. században*. ford. Várady Szabolcs, Corvina, 2000.; 78. oldal

camera obscura, és a szem képalkotása közötti kapcsolatot állapítja meg. Persze nem arról van szó, hogy a felfedezés hatására alakult volna ki az északiakra jellemző látásmód, inkább a felfedezés tekinthető a látásmód eredményének. Az északiak számára az a kérdés, hogy „hogyan lehet átvinni a világot egy hordozófelületre néző vagy képsík közbeavatkozása nélkül”; az északi festészetre jellemző, hogy az „ábrázolás lemásolja a látványt [...] [úgy], hogy a mozgó szem visszatükrözi a fényt, amit úgy érzékel, mint egy gyújtótükör vagy *miroir ardente*.”²⁶ Az északi hagyomány festészete a látvány felfogásának, a tárgy megismerésének időt igénylő műveletét is ábrázolja a képeken. A látvány a képen ekkor úgy jelenhet meg ahogyan a tudat számára feltárul a világ szemlélése, megismerése közben, és nem szükséges, hogy mint egy általánosan használható formába rendezett, megkomponált jelenet jelenjen meg számunkra.

Alpers többször kiemeli, hogy az északi hagyomány soha nem húzott éles határvonalat a különböző fajtájú képek között, illetve a különböző fajtájú képek készítői között. „Míg az itáliaiak abba az irányba fejlődtek [...], hogy különbséget tegyenek a között, amit legegyszerűbb úgy mondanunk, hogy a valóságos és az eszményi, vagyis a természet után készült képek és azok között, amelyeket az ítélet vagy az elméleti megfontolások formáltak, addig a hollandok sohasem lazítottak valóságábrázoló eltökéltségükön.”²⁷ Azaz a hollandok kitartottak az előbbi mellett, ezért „[a]z északi néző szeme közvetlenül a világba illeszkedik bele, a déli néző viszont kimért távolságban áll, hogy tisztába jöjjön az egészszel”²⁸. Az északiak a művészet területét nem választották el élesen a tudományos megismerés területétől: a tájképekben ismeretszerzésre, tapasztalatok lejegyzésére, majd pedig azok átadásra alkalmas eszközt, tehát edukációs lehetőséget is láttak, és ugyanakkor dekorációs cézzal lakásaik falán megtalálhatóak voltak a Föld tájait, elsősorban Németalföld területét ábrázoló térképek is. Például abban is tetten érhető a németalföldieknek a képek valóságghűségébe vett hite, hogy a tengerentúli, új területekre induló hajók sok esetben vittek magukkal festőket, hogy onnan képekben feljegyezve hozzák el a

²⁶ Svetlana Alpers. *A térkép hatása a holland művészetben*. In: *Hű képet alkotni – Holland művészet a XVII. században*. ford. Várad Szabolcs, Corvina, 2000.; 79. oldal

²⁷ Svetlana Alpers. *A térkép hatása a holland művészetben*. In: *Hű képet alkotni – Holland művészet a XVII. században*. ford. Várad Szabolcs, Corvina, 2000.; 64. oldal

²⁸ Svetlana Alpers. *A térkép hatása a holland művészetben*. In: *Hű képet alkotni – Holland művészet a XVII. században*. ford. Várad Szabolcs, Corvina, 2000.; 111. oldal

távoli földek leírását.²⁹ Ugyanakkor művészek gyakran készítettek térképeket is.³⁰ Svetlana Alpers a különböző képek alkotása mögötti közös holland kultúrát és valóságtudatot fedezi fel. A művészet és tudomány közel kerül egymáshoz, vagy éppen fordítva, az esztétikai tér és a teoretikus tér nem vált szét.

Ezzel szemben az itáliai-francia hagyomány a kultúra, a művészet számára átdolgozza a látványt, hogy az beilleszkedhessen annak területére. A déli hagyomány úgy tekintett a művészet képeire, mint egy rendszer részeire. Ezért szükséges volt, hogy legyen keretük a képeknek, hogy így, mint rendszert alkotó létezők, mint a művészet részei létezzenek, más rendszerek elemeitől megkülönböztetve.

Így ebben a centrális perspektíva tekinthető úgy, mint keret. Keret, amiben a világ képe a művészet területén megjelenhet, ilyenkor a világról való gondolkodáshoz, a világról való észleletek rendezéséhez a perspektíva, mint keretet, struktúrát adó forma járul hozzá. Épített környezetet (vagy legalább részben épített környezetet) ábrázoló, lineáris perspektívát alkalmazó megjelenítés valóban alkalmas arra, hogy a képnek egy meghatározott irányultságot, belső mélységet adjon. Így egyértelműen kijelölve a kép terét, valójában nem szükséges kerettel lezárni a kép terét, hiszen a perspektivikus hatást adó architekturális, képen ábrázolt elemek maguk gondoskodnak a figyelem képen belülre való irányításáról, és ott tartásáról. A keret problémája akkor válik fontos kérdéssé, mikor az épített környezet mellett természetes környezeti látványok is ábrázolásra kerülnek. Ám a keret probléma jellemzően az itáliai-francia hagyományhoz kapcsolható művészet esetében meghatározó. Ugyanis, a németalföldiek bár a világ különféle képeivel rendelkeztek, mégis képkultúrájukra nem volt jellemző, hogy képeiket éles különbségeket megállapító kategóriák alkalmazásával, különböző, jól elválasztott csoportba sorolják be, ezzel szemben délen a művészet képei a többi képtől elkülönült csoportot alkottak.

²⁹ Svetlana Alpers. *A térkép hatása a holland művészetben*. In: *Hű képet alkotni – Holland művészet a XVII. században*. ford. Várady Szabolcs, Corvina, 2000.; 185-186. oldal, de szintén foglalkozik vele:

Próbáld Ferenc. *A megismerés útjai: művészet és tudomány szerepe a földrajzi tájfogalom történetében*. In: Ponticulus Hungaricus. XV. évfolyam 9. szám. 2011. szeptember.;

Elérhető az interneten: <http://members.iif.hu/visontay/ponticulus/rovatok/hidverok/probald-taj.html> (2014.05.05)

Az utóbbi esetben érdekességként meg kell jegyezni, hogy Próbáld Ferenc Alexander von Humboldtól idéz, aki mint természettudós méltatta a festők természet megfigyelő képességét, de Próbáld példaként nem csupán a Németalföldieket, hanem a francia heroikus tájképek festőit is megemlíti.

³⁰ ³⁰ Svetlana Alpers. *A térkép hatása a holland művészetben*. In: *Hű képet alkotni – Holland művészet a XVII. században*. ford. Várady Szabolcs, Corvina, 2000.; 151-152. oldal

Az itáliai-francia hagyomány által meghatározott művészet számára, a keret problémája a XVI.-XVIII. század során válik egyre inkább fontos kérdéssé. A keret kérdés szorosan összekapcsolódik a művészet kultúrán belüli szerepével kapcsolatos gondolkodás változásával, a fent már tárgyalt esztétikai tér kialakulásával: ekkor a keret feladata az lesz, hogy a külső tértől lehatároljon egy másik teret, a művészet terét.

Bár fentebb azt állítottam, hogy az Argumentumnak a kép teréből való eltűnése, és így a parergon előtérbe kerülése a tiszta esztétikai tér kialakulásával összefügg, mégis a holland művészet példája rámutatott, hogy ez nem feltétlenül van így. Hiszen esztétikai térről akkor beszélünk, ha az annak határain belüli dolgokat alapvetően megkülönböztetjük a világ, a kultúra más dolgaitól, és saját hozzáállásunk alapján alkotunk róluk ítéletet. A Holland aranykor művészete viszont sokszor összefonódik a tudományos megismerés területével, a teoretikus térrel, és ennek a térnek az elvárásai a művek tekintetében ugyanúgy érvényesek lehetnek, mint az esztétikai megítélés szempontjainak való megfelelés. Így a Holland aranykor idején a műélvezet vonatkozásában még nem beszélhetünk tisztán esztétikai ítéletek alkotásáról, nem azért mert nem létezhetett, hanem azért, mert maga az esztétikai tér még nem létezett a maga tiszta formájában, melyre ez a megítélés fajta jellemző.

Ahogy Jean-Claude Lebensztejn írja, „[a] keret teszi a képet és általában minden mást is, bármiről legyen szó.”³¹ Ám az esztétikai térben található dolgokból eltűnik az egyértelműen adódó tartalom; már nem magától (a hagyomány által előreadottan) értetődő, hogy pontosan mit is jelentenek az egyes műtárgyak. Ez akkor lehetséges, ha a műtárgyak semmilyen másik rendszerhez sem tartoznak, hanem csak ehhez az esztétikai térhez. Ez pedig akkor válik elképzelhetővé, ha tárgyak, melyek ehhez a térhez tartoznak megkülönböztetést élveznek. Például ha keret veszi körül őket: egy látható (aranyozott) keret, és egy láthatatlanabb, mely tulajdonképpen abban áll, hogy a nézők a művészet tárgyai felé egy olyan kitüntetett figyelemmel fordulnak, mely más tárgyaknak nem jár ki. Az utóbbi keret alkalmazásának szükségességére (tehát esztétikai szempontok szerint való megítélésre) eleinte az előbbi keret hívja fel a figyelmet [IX.kép].

³¹ Jean-Claude Lebensztejn. *A keretből kiindulva*. ford.: Simon Vanda. In: *Változó művészetfogalom*. Kijárat kiadó. Budapest. 2001. 179-196. oldal; 179. oldal

Jean-Claude Lebensztejn *A keretből kiindulva* című tanulmányában Poussin-nek egy saját képének keretével kapcsolatban megfogalmazott elvárásait idézi. Poussin szerint a keretnek egyrészt feladata, hogy összefogja a „szem sugarait”, ne szóródjanak a képen kívülre, „s hogy a szomszédos tárgyak formái a lefestett dolgokkal összekeveredve ne homályosítsák el a kép tisztaságát”³², ugyanakkor a keretnek mértéktartónak kell tünnie, hogy a keretbefoglalás által született rend, „a zűrzavar hiánya természetesnek tűnjék”.³³ Az utóbbi megkötést Lebensztejn úgy értelmezi, hogy a keretnek azért kell csupán mértéktartó módon kereteznie, elválasztania a képet a világtól, hogy a két tér között ne szakadjon meg teljesen a kapcsolat, ugyanakkor a kép autonómiával bírjon. Így a „[k]erettel együtt a kép már nem egyszerűen egy a látható dolgok között, hanem a szemlélés tárgyává válik. A világ terét egyszerűen csak különbségeik által betöltő dolgok, a fák és az ég, a kastély és a felhők, a tó és rajta a hajók, Claude vagy Poussin vásznainak reprezentációiban a szemlélés tárgyául szolgáló ideális, pásztori, hősi tájakká alakulnak. Köszönhetően mindez a keretnek, amely szegélyekkel és peremekkel rekeszti ki, Poussin szavaival élve, a szomszédos tárgyak formáit. Ami itt a világ, az teljes egészében tartalom, máskülönben nem volna mit szemlélni.”³⁴ Tartalom, mivel a kép a keret által azt a jelentést támasztja, hogy mi jelentéssel ruházzuk fel szemlélés közben.

Meglátásom szerint, mikor eltűnik az egyértelmű argumentum, a központi téma, hátramarad a parergon, és így megszületik a tiszta tájkép, akkor ebből még nem feltétlenül következik az, hogy ez a tiszta tájkép a tiszta esztétikai térbe születik bele.

Fentebb írtam, hogy a Holland aranykor idején még nem jött létre a tiszta esztétikai tér. Ugyanis hiányzott a nyilvánosság, ami ahhoz szükséges, hogy a nem valamilyen határozott funkciót betöltő képekkel találkozáskor a közönség tagjaiban jelentések sokasága fogalmazódjon meg, mely sokassággal való találkozás csakis valamely formájú nyilvánosság megléte estében lehetséges.

³² Jean-Claude Lebensztejn. *A keretből kiindulva*. ford.: Simon Vanda. In: Változó művészetfogalom. Kijárat kiadó. Budapest. 2001., 179-196. oldal; 180. oldal

³³ Uo.

³⁴ Louis Marin. *A reprezentáció kerete és néhány alakzata*. ford.: Z. Varga Zoltán. In: Változó művészetfogalom. Kijárat kiadó. Budapest. 2001. 197-216. oldal; 202. oldal

Ennek lehetősége akkor teremődik meg, mikor létrejönnek az első művészeti múzeumok. A műélvezet szabaddá válása felé tett első lépésként fogható fel, hogy 1737-től rendszeresen megrendezik a párizsi Salont, ekkor még a király tiszteletére (habár előtte is voltak már ehhez hasonló egyéni, illetve a Királyi Akadémia által rendezett Szalonok (a legelső 1667-ben), de ezek nem váltak még rendszeressé). Ez egy fontos lépés, hiszen előtte a kortárs táblaképfestészet termékei a festőtől egyenesen a megrendelőhöz kerültek. További, egyben a legfontosabb mozzanat pedig, hogy a művészek alkotásait már alanyi jogon védő copyright bevezetésre kerül a forradalom után, 1793-ban; mely intézkedés részben éppen a nyilvános kiállítások alkalmával közszemlére kerülő műveket védte.³⁵

Az esztétikai térbe tartozó tárgyak megítélése során az lesz a legmeghatározóbb, hogy a megítélés mindentől függetlenül történhet: nincs meghatározva, hogyan is kell történnie. És éppen a megítélés módjai, szempontjai kínálkozhatnak vitatémaként. Ugyanakkor ezen szempontok soha nincsenek rögzítve, mindig változhatnak.

Példának hozható éppen John Constable festészetének megítélése.

Constable kissé ellentmondásos művész: miközben munkásságát tudományos, fizikai – saját szavaival: természetfilozófiai³⁶ – kísérleteknek tartotta, és kortársai, mint közvetlen természet festőt, másolót ismerték, sőt, maga „Ruskin [is] elismétli azt a legendát: Constable nem szívesen tanult másoktól”³⁷, eközben Gombrich vissza-visszatérően, példákat sorakoztatva ír arról, hogy valójában mennyire mélyen befolyásolták látását, festészetét művészettörténeti előképek (a holland aranykor festői, például Nicolaes Pieterszoon Berchem, de ugyanakkor a déli hagyomány tájképfestői is hatottak rá, mint Claude Lorrain), és hogy ő maga ennek mennyire tisztán tudatában volt, és így esetenként egyáltalán nem tartotta elvetendőnek mások eredményeit felhasználni egy-egy természeti jelenség leképezésénél.³⁸ Ruskin, és más kortársai a vidéki élet szerintük túlzottan

³⁵ A bekezdéshez forrásként a következő írás használtam fel: Katie Scott. *Authorship, the Académie and the Market in early modern France*. In: Oxford Art Journal 21/1 (1998); 27-41. oldalak

³⁶ Ernst Hans Josef Gombrich. *Művészet és Illúzió*. ford.: Szabó Árpád. Gondolat. Budapest. 1972.; 289. oldal

³⁷ Ernst Hans Josef Gombrich. *Művészet és Illúzió*. ford.: Szabó Árpád. Gondolat. Budapest. 1972.; 287. oldal

³⁸ Ernst Hans Josef Gombrich. *Művészet és Illúzió*. ford.: Szabó Árpád. Gondolat. Budapest. 1972.; 50-51., 55., 265-269., 285-289., illetve 341- 349. oldal

naturalista ábrázolása okán Constable-t ezen alacsony rangú témákhoz való beteges vonzódással vádolták.³⁹

Constable esetében láthatóan arról van szó, hogy Ruskin az esztétikai térről alkotott saját elképzelése nyomán utasítja el, hogy Constable művészetét az esztétikai térhez tartozóként fogadja el. Annak ellenére ítélt így, és helyesnek érezhette az ítéletét, hogy Constable – jóval korábban – az 1824. évi párizsi Salonon elnyerte az aranymedált, A szénás szekér. A művészeti ízlés tekintetében mindenki szabad: senki sem köteles, hogy bárki más ízlésének, vagy bármilyen szabálynak megfeleljen.

Megelőlegezve, azt, hogy a későbbiekben Kant „esztétikáját”, *Az ítélőerő kritikáját* a dolgozat szempontjából meghatározó módon használok majd fel, most tőle hozok egy könnyed példát, hogy mit is jelent az esztétikai tér szabadsága:

„Egy ifjú költőt ezért sem a közönség, sem a barátok ítélete nem téríthet el attól a meggyőződésétől, hogy költeménye szép; és ha hallgat rájuk, ezt nem azért teszi, mert immár másként ítéli meg művét, hanem azért, mert – legyen akár (legalábbis az ő szemszögéből) az egész közönségnek rossz ízlése – tetszenivágyása mégiscsak arra készíti, hogy saját ítélete ellenére is alkalmazkodjék az általános tévhithez. Csak később, miután ítélőerejét a gyakorlás élesebbé tette, csak ekkor adja fel önként korábbi ítéletét; [...] Az ízlés csakis autonómiát igényel. Idegen ítéleteket a sajátunk meghatározó alapjává tenni: ez heteronómia volna.”⁴⁰

Ez a szabadság az esztétikai tér jellemzője. De hogyan teremődtek meg ennek a szabadságnak a feltételei, és milyen előzményei lelhetők fel? Ezt Jacques Rancière írja le Cassirer rendszerétől különböző, némileg jobban az európai művészettörténet kronológiájának lekövetésének igényével megszülető modell által.⁴¹

Rancière hármas felosztása szerint megkülönböztetjük a képek etikai rendszerét, a mimetikus reprezentáció rendszerét, és a művészetek esztétikai rendszerét.

³⁹ Ernst Hans Josef Gombrich. *Művészet és Illúzió*. ford.: Szabó Árpád. Gondolat. Budapest. 1972.; 343. oldal

⁴⁰ Immanuel Kant. *Az ítélőerő kritikája*. Ford.: Papp Zoltán Osiris/Gond-Cura Alapítvány. Budapest. 2003; 197. oldal

⁴¹ Rancière rendszerének bemutatását a következő kötet alapján készítettem:

Jacques Rancière. *Esztétika és politika. Az érzékelhető felosztása*. (Elmegyakorlat. Műcsarnok-könyvek 03.). Műcsarnok kiadó. Budapest. 2009.

Továbbá felhasználtam: Platón. *Az állam*. ford.: Jánossy István. Carthaphilus Könyvkiadó. 2008.

Az elsőként vizsgált a képek etikai rendszere. Ez a megnevezés a platóni állam felépítményének alapját adó éthoszból ered. Platón a művészeteknek csak csekély hányadáról gondolkodott úgy, mint olyanról, melyeknek a művelése a platóni államban engedélyezett lett volna, ugyanis a legtöbb művészet a dolgok lényegét nem mélyében megértő, csupán felszínesen utánzó tevékenysége miatt csak összekeveri a jó és a rossz éthoszt, és így az állam rendje felborulna. A különböző mesterségeknek megvan a saját tevékenységekörük, amit az állam működése határoz meg, és aminek határait, és szabályait nem hághatják át; a művészet viszont olyan tevékenységi kör (tekhné), ami nem kaphat helyet az államon belül, hiszen annak termékei az utánzat (az idea árnyékvilágban való megnyilvánulásának) utánzatai és azok művelői valójában egyik tevékenységi terület műveléséhez sem értenek, ugyanis Platón szerint „ az egész utánzás csak komolytalan játék”, ráadásul, mivel az utánzó művészetek így képesek nem a megfelelő módon megjeleníteni a világ dolgait, károsak is.

Ranciére második kategóriájába, a reprezentáció, vagy mimézis rendszerébe. Ekkor a művészeteknek már van saját területük, saját szabályokkal, amiknek engedelmességniük kell. Ranciére főleg Arisztotelész *Poétikájának* meghatározó gondolatait felsorakoztatva kifejti, hogy ebben a rendszerben a művészetek már végezhető mesterségek (tekhné) lesznek, és ekkor az utánzás (mimézis) nem mint tiltott, és az ábrázoltak igazságértékét csökkentő művelet jelenik meg, hanem mint a művészetek legfőbb célja. A művek témája történetek elbeszélése, cselekvések ábrázolása. A művészet pedig aszerint osztható fel, hogy hogyan utánoz: az a kérdés, hogy milyen eszközökkel (milyen technikával), mit, és hogyan utánoz az adott mű; így létrejönnek műnemek és műfajok határai. A reprezentáció rendszerében tehát a művészeti tevékenységeknek a helyes módja van meghatározva.

Ranciére felosztását követve reprezentáció rendszeréből a művészetek esztétikai rendszerébe való lassú átmenet a XVII.-XVIII. század során következik be. Ranciére meghatározása szerint a művészet ekkor válik majd olyan tevékenységek csoportjává melyek közössége az élet egyéb területeitől teljesen különálló egységet formáz.. Ekkor válnak a művészetek olyan tevékenységi területté, melynek nincsenek a fennálló gazdasági, társadalmi (vallási és politikai) rend

külső viszonyai által kialakított, a művészet területét regulázó szabályai: a benne alkotóknak többé nem kell majd igazodniuk már a műfajok, műnemek rendszeréhez sem. A művészet egy olyan tér, ahol nem érvényesek általános szabályok, és éppen ezért különbözik bármilyen más területtől. Ekkor a művészet már „[n]em illusztrál semmiféle hitet, és nem közöl semmiféle társadalmi nagyszerűséget. Többé nem tereli helyes útra az erkölcsöt, és nem mozgósítja a testet. Többé nem valamely különös közönséghez szól, hanem a múzeumlátogatók és regényolvasók meghatározatlan, névtelen közönségéhez.”⁴² Mindez azért lehetséges, mert a művészetnek már nem az a feladata, hogy valamely más, az egyén, a művész fölött álló célt szolgáljon ki. A művészet egy autonóm terület lett, ahol egyének nyilvánulnak meg, más egyének felé. Ezt jeleníti meg az is, hogy Rancière ennek a rendszernek az esztétikai nevet adta, mely mint tudományág a XVIII. században jött létre (létrejött Alexander Gottlieb Baumgarten 1750-ben megjelent *Aestheticájához* köthető). Az esztétika tudománya eredetileg az érzékelés tudománya: célja az, hogy a világ tárgyait rendszerezze, ám egy olyan szempont szerint, mely teljesen újszerű. Ugyanis ez a tudomány a kezdetekben azért született meg, hogy a szépség törvényeit megalkossa. Innentől származtatható a tiszta művészetek megszületése, melyek már csupán a szépség szempontjainak, tehát tisztán esztétikai, tisztán formai követelményeknek kötelesek megfelelni.

Ismereteim szerint Kant az, aki először fogalmazza meg azt, hogy az esztétika területére vonatkozó szabályok – mivel még csupán általános tiszta logikai elvek érvényessége sem állapítható meg vonatkozásukban, ezért – mindig csak időleges, esetleges, szubjektív érvényű szabályok lehetnek. Így Kant nem is arra tesz kísérletet, hogy egy ilyen lehetséges, de esetleges rendszert felépítsen:

„Az ízlés képességét mint esztétikai ítélőerőt az alábbiakban nem az ízlés képzése és művelése céljából vizsgáljuk (mert az ízlés kultúrája, akárcsak eddig, ezentúl is megy a maga útján minden ilyen kutatás nélkül is), hanem pusztán transzcendentális szándékkal, s ezért szeretném remélni, hogy ami az előbbi célt illeti, a hiányosság tekintetében elnézéssel ítélik meg munkámat.”

⁴² Jacques Rancière: *A felszabadult néző*. (Elmegyakorlat. Műcsarnok-könyvek 08.), Műcsarnok kiadó. Budapest 2011.; 42. oldal

Az idézet sejteti, hogy *Az ítélőerő kritikája* helyes – a szerző szándéka szerinti – olvasata csakis a megelőző két Kritika (*A tiszta ész kritikája*, és *A gyakorlati ész kritikája*) ismeretében, tehát a kanti transzcendentális filozófia teljes rendszeréhez mérten, azzal összevetve lenne lehetséges. Jelen dolgozatnak nem egy ilyen olvasat megadása a feladata.

Kant esztétikájával most azért foglalkozom, mert közvetlenül a kortársak esztétikáira, például Friedrich Schiller írásaira, vagy közvetettebb módon a (német) romantikára, a kor zsenikultuszára, még közvetettebb módon pedig a kortárs művészetre gyakorolt hatással. Máig többen visszanyúlnak Kant esztétikájához, mert a ma művészete szempontjából meghatározónak tartják (például Jean Francois Lyotard *L'Inhuman*, és *Leçons sur l'Analytique du Sublime* című kötetei). Jacques Rancière a *Malaise dans l'esthétique* című írásában szintén használja Kant fenséges meghatározását. Illetve Kant és (a magát kantiánus gondolkodónak vélő) Schiller esztétikája szolgálnak alapul – mint a XVIII. századvégi újszerű művészeti gondolkodás jelei – Rancière számára ahhoz, hogy a művészet esztétikai rendszerének jellegzetességeit, és történeti kezdetét megállapítsa.

A Somhegyi Zoltán kérdését fent úgy alakítottam át: „Miért látunk, láthatunk bele absztrakt képekbe tájképeket?”

Most Kant esztétikájának segítségével szeretnék erre választ adni, de oly módon, hogy a kérdésre adódó válasz visszahat majd a kérdésre; mintha azt kérdeztük volna: Miért látunk, láthatunk bele absztrakt képekbe egyáltalán teret?

Kant és az absztrakt festészet kapcsolatának tárgyalásával nem Clement Greenbergnek a „*Modernist painting*”⁴³ című írásában közölt Kant-olvasatát akarom feleleveníteni. Ő feltehetőleg *Az ítélőerő kritikája* 51.§-a, „A szép művészetek felosztásáról” című paragrafusát használja arra, hogy a művészet tárgyaira vonatkozó médiumspecifikus álláspontját történetileg megalapozza. Ez csupán csak az én sejtésem; mindenesetre ebben a paragrafusban van szó arról, hogy Kant kísérletet (ő maga nevezi így) tesz a művészetek felosztására aszerint, hogy különböző jellegzetességeiket állapítja meg, mely jellegzetes elemek egyébként mindegyik fajta művészetben jelen vannak, csak egyikben

⁴³Clement Greenberg: *Modernist Painting*. In: *Art in theory 1900-2000: an anthology of changing ideas*. Blackwell Publishing, Oxford. 2007, cop. 1992, 2003.; 773-778 oldal

hangsúlyosabban, a másokban kevésbé hangsúlyos módon. Ezek az elemek: az artikuláció, gesztikuláció és moduláció (Kant nem fordítja le ezeket közvetlenül, de ezek valójában Kantnál a fogalomképzést, a formaképzést és magát az (észleleti) 'nyersanyag' különböző minőségeit jelentik).

Kant a képzőművészeteket a formaképzés problémájával foglalkozó művészetek közé sorolja; Greenberg valószínűleg itt találja meg Kantban szellemi elődjét. Ám a paragrafus harmadik bekezdésében Kant ezt írja: „A szép művészeteknek tehát csak három fajtája van: a *beszélő* művészetek, a *képzőművészetek* és az *érzetek* (mint külső érzéki benyomások) *játékának* a művészete. Ezt a felosztást dichotomikusan is megoldhatnánk, oly módon, hogy a szép művészetet először a gondolatok, illetve a szemléletek kifejezésének a művészetére bontanánk, majd az utóbbit ismét kettéválasztanánk a szemléleteket a puszta forma, illetve az anyag (az érzet) szerint kifejező művészetre. Ez azonban túlságosan absztraktul mutatna, és kevésbé felelne meg a közönséges fogalmaknak.”⁴⁴

Meglátásom szerint ez a második megoldás megfeleltethető annak a felosztásnak, ami *Az ítéleőrő kritikájában* általában érvényesül: a természeti és a művészeti szép közötti felosztásnak. Ugyanis az „anyag szerint kifejező” művészetről az 51.§-ban és már a 14.§-ban is megállapítja, hogy nehéz megmondani, hogy egyes szín és hang érzeteket vajon nem eleve már mint „benyomások szabályszerű játékát” érzékeljük; tehát azért ítélünk hangokat és színeket szépeknek mert magukban harmonikusnak tetszenek számunkra. Ekkor viszont az érzetek játéka a puszta forma művészetei közé sorolhatók.

Ebben az esetben pedig a puszta forma művészete a természeti szépnek feleltethető meg, a gondolatok kifejezésével foglalkozó pedig a művészeti szépnek. Még azt a megkötést kell tenni, hogy a természeti szépségnek való ítélet nem feltétlenül művészeti tárgyra vonatkozik: művészeti tárgy és természet részéhez tartozó dolog egyaránt lehet természeti szép; ez a következőkben tisztázódik.

Kant célja nem az, hogy a természeti szép fogalmát úgy használja tárgyak megnevezésére, hogy megadja, milyen adott jellegzetességek alapján ítélünk valamit természeti szépnek. A természeti szép fogalma olyan tárgyakhoz

⁴⁴ Immanuel Kant: *Az ítéleőrő kritikája*, Ford.: Papp Zoltán Osiris/Gond-Cura Alapítvány, Budapest, 2003; 237. oldal

kapcsolódhat, melyeket úgy nevezünk szépnek, hogy róluk előzetesen nem rendelkezünk fogalommal, illetve esztétikai megítélésük tekintetében a róluk már esetleg meglévő fogalmunk nem játszik szerepet, elvonatkoztatunk tőle. Ekkor pusztán érdeknélküli tetszés által, tehát érzés által ítéljük a tárgyat szépnek. „A természeti szépségnél a tárgy formája számít, a forma pedig az elhatároltságban áll”⁴⁵. Mely tulajdonképpen azért tetszik, mert magában való, lehatárolt egységként mutatkozik számunkra, így megragadja elménket. Most anélkül, hogy részletekbe menően tárgyalnám, hogy ez Kant szerint hogyan is megy végbe, illetve, hogy ennek bemutatásával Kantnak mi is a célja saját rendszere vonatkozásában, megállapítható, hogy a természeti szépnek a legfontosabb jellemzője az, hogy mi úgy érzékeljük, hogy számunkra magától adódik, mint lehatárolt tárgyi egység.

A művészeti szép megítéléséhez ezzel szemben szükséges, hogy előzetesen róla fogalommal rendelkezünk. Szükséges, hogy úgy tekintsünk rá, mint valamilyen akarat eredményére, és emellett még az is szükséges, hogy legyen arról is fogalmunk, hogy az adott műtárgy mit akar megjeleníteni.

A természeti szép nem feltétlenül a természet része Kant szerint: bár „[ő]nmagáért véve szépség sok madár (a papagáj, a kolibri, a paradicsommadár) és tengeri kagyló”⁴⁶ és „[s]ok ásványi kristály (mint a pát, a limonit vagy a vasvirág) gyakran fölöttébb szép formát mutat”⁴⁷, nem csak ezek lehetnek természeti szépségek, hanem „[u]gyanígy az *à la grecque* rajzok, a képeket keretező, vagy tapétákon látható lombmintázatok stb. önmagukért véve semmit sem jelentenek: nem jelenítenek meg semmit, semmilyen meghatározott fogalom alatt álló objektumot, s így szabad szépségek. A szépségnek ugyanezen a fajtájához lehet sorolni a zenében a témanélküli fantáziákat, sőt általában minden szövegnélküli zenét.”⁴⁸

Meglátásom szerint, ha Kant idejében létezett volna absztrakt festészet, mint magas művészet, akkor valószínűleg ezeknek azon csoportját, mely szándék szerint fogalom nélküli megítélés céljára készült, szintén a természeti szépségek közé sorolta volna.

⁴⁵ Immanuel Kant: *Az ítélőerő kritikája*, Ford.: Papp Zoltán Osiris/Gond-Cura Alapítvány, Budapest, 2003; 156. oldal

⁴⁶ Immanuel Kant. *Az ítélőerő kritikája*. Ford.: Papp Zoltán Osiris/Gond-Cura Alapítvány. Budapest. 2003; 140. oldal

⁴⁷ Immanuel Kant. *Az ítélőerő kritikája*. Ford.: Papp Zoltán Osiris/Gond-Cura Alapítvány. Budapest. 2003; 266. oldal

⁴⁸ Immanuel Kant. *Az ítélőerő kritikája*. Ford.: Papp Zoltán Osiris/Gond-Cura Alapítvány. Budapest. 2003; 140. oldal

Ugyanis a természeti szép a közös érzékelésre, a közös tárgytudatra vonatkozik, mely tárgytudatnak egy kitüntetett fajtája a természeti szép (mert a tárgy megbonthatatlan módon egységes), míg egy tárgynak művészeti szépként való ítélésekor, a tárgyban egy fogalom megjelenítését ismerjük fel, mely megjelenítés viszont nem rögzített módon (mert például nem vesszük tekintetbe egy mitikus kontextusbeli értelmezhetőségét) vonatkozik az adott fogalomra, így ez egy „olyan megjelenítés, amely a nyelvet [melyen a műalkotás, mint olvasható szöveg szól hozzánk] mint puszta betűt szellemmel itatja át, s egy fogalomhoz [(a műalkotásnak tulajdonított üzenet)] sok minden megnevezhetetlent készlet hozzágondolunk, aminek érzése a megismerőképességeket elevenné teszi.”⁴⁹ Itt arról van szó, hogy egy konkrét kontextust nélkülöző fogalom, mikor tisztán magában ábrázolódik egy mű által, akkor a műben ábrázolt tartalom és az emberek elméjében a fogalomról meglevő képzet olykor találkozhat, olykor nem. Így a művészet területe az emberekben meglevő közösnek és a különbözőnek az összemérésére való lehetőséget is biztosítja.

Már említettem, hogy a természeti szépnak Kant rendszere szerint a legfontosabb tulajdonsága, hogy a számunkra adódó észleletek alapján, minden róla való fogalom nélkül az adott tárgyat lehatárolt egységként érzékeljük. A művészeti szép viszont nem művészeti szép addig, amíg valami nem jelzi, hogy most a tárgyat, mint akarat termékét, mint műtárgyat (mint művészeti egységet) kell megítélnünk. Tehát szükséges valami, ami hív minket, hogy a tárgy megítélésekor lépjünk be arra az autonóm területre, amit esztétikai térnek nevezünk.

Ez a valami a szükséges keret. Az esztétikai térhez különböző keretek tartoznak hozzá. Az első keret a kép kerete (ha ilyen övezi a képet), majd a fal, vagy a terem, ami egy kiállításon belül egy belső egységet képezhet, az efölötti nagyobb egység a galéria, vagy múzeum adta keret, és ennek a létehez szükséges kontextuális keretet pedig a művészettel foglalkozók, kritikusok diskurzusa biztosítja. Így keretek által lehet biztosítva a művészet autonómiája: az, hogy más területek hatása közvetlenül ne mutakozzon meg a képek felületén.

⁴⁹ Immanuel Kant. *Az ítéelőerő kritikája*. Ford.: Papp Zoltán Osiris/Gond-Cura Alapítvány. Budapest. 2003; 232. oldal. Talán problematikusnak lehet értékelni, hogy egy több mint 200 évvel ezelőtti, művészetről gondolkodó írásból azt próbáljuk kiolvasni, hogy a művészeti szépségek csoportjába sorolható sokfajta médiumhoz tartozó művészeti alkotások befogadásának modelljéül Kant az írott szöveget veszi. Am Kant több helyen is használja a metaforát, lásd például *Az ítéelőerő kritikája* 217. oldalát

A kérdés az, hogy mi történik akkor, ha az esztétikai térbe bekerül egy kanti értelemben vett természeti szépség. Egyrészt igaz, hogy sok művészeti alkotásnak, melyek természeti szépek, csak keret által biztosítható a láthatósága. Most elengedhetetlen, hogy ne hozzak példát, így ilyen műnek tartom John Cage 4'33" című darabját, mely tulajdonképpen negatív természeti szépség, hiszen éppen a tartalom hiánya nyomán lehet egységként kezelni. A tartalom hiánya, maga a csend, aminek tiszta, anyag nélküli (a hang, mint észleleti anyag) formájára ez a munka rámutat.

Ám a természeti szép ilyen keretek, az esztétikai tér keretei között bemutatva már egyáltalán nem egyértelmű, hogy természeti szép, hiszen a művészeti szépségek keretei veszik körbe. Ugyanis ekkor sokak számára a természeti szép már, mint szándékoltan tartalommal rendelkező jelenik meg: a művészeti szépnek fenntartott esztétikai tér lehetővé teszi, hogy mint valamilyen cél elérésére, fogalom megjelenítésére irányuló akarat termékeként tekintsünk a természeti szépségre.

Ez a jelentéstulajdonítás absztrakt festmények esetében is megtörténhet. Ennek egyik esete lehet, mikor a képen térábrázolás szándékát fedezzük fel: a felületen elemeket különböztetünk meg, mint jelentésteli elemek, és kevésbé jelentős elemek csoportjaiba tartozókat. A jelentésteli elemek így egymástól különállókká formálódnak, és a közöttük lévő terület ezen elemek háttéréül szolgálva a festmény belső terévé válik. Így a felületen egy befelé terjedő tér jöhet létre.

Így adódhat válasz arra a kérdésre, hogy „miért látunk, láthatunk bele absztrakt képekbe tájképeket?”. Azért, mert, ha absztrakt képeink ugyanazokat, vagy hasonló keretek kapnak, mint ábrázoló, belső térrel rendelkező képeink, akkor ezek a magukban-valóságuk miatt tetsző tárgyaink hirtelen ábrázolókká válhatnak. Somhegyi Zoltán kérdésére tehát, hogy: „Lehet-e és hasznos-e egy nem tájképnek tűnő képet tájképként (is) értelmezni?” – most az a válasz adódott, hogy lehet, szabad, hiszen az esztétikai téren mindenkinek kijáró szabadságból fakadóan mindenki bármit, bárhogyan szabadon értelmezhet.

Kísérletként mindenképpen érdekes. Ugyanakkor az is hasznos lehet, ha törekszünk arra, hogy felismerjük, hogy mások mikor, mit ítélnek meg, mint természeti szépséget és miről ítélnek úgy, mint művészeti szépről.

A keret, egy galéria tere nyújtotta keret gondoskodik arról, hogy a keretek közé került tárgyak senkinek se kerüljék el a figyelmét, ugyanakkor adódik a lehetőség is, hogy mindenki fogalmak szerint ítéld róluk.

A gond csupán akkor jelentkezik, ha – mintahogyan Vitaly Komar és Alex Melamid munkája állítja – az emberek többségéről az derülne ki, hogy az ilyen tárgy keretek közé kerülő tárgyak magukban még nem érdeklik őket – noha megadatik, hogy így mindenki ugyanazokat a tárgyakat nézze (hiszen keretek fogják egybe őket figyelmünk számára): mert esetleg további, tárgyakat definiáló keretekre van szükségük, most már a képfelületen, a tárgyon belül.

I.4. Összefoglalás

Képeinket két kategóriába lehet sorolni, ugyanúgy, ahogyan az esztétikai ízlés tárgyait általában: magukban 'szép', „absztrakt” képekre (természeti szép), és ábrázoló képekre, fogalmak tekintetében megítélhető tárgyakra (művészeti szép).

A tájkép az utóbbi csoportba tartozik: a képfelületnek jelentést tulajdonítunk, mikor azt állítjuk, hogy teret ábrázol.

A tájkép, mint képtípus, egy igen tág, átfogó kategória; nagyon sokfajta kép tartozhat a megnevezés alá: szinte minden belefér.

Ugyanakkor a kortárs esztétikai, művészeti gondolkodáshoz vezető út nagyban összefügg azzal a gondolkodásbeli változással, ahogyan a körülöttünk lévő világra tekintünk, ennek a változásnak a lenyomata pedig a tájkép. Másrészt pedig a ma ismert művészet jellemző keretek által kijelölt tereinek megszületése összefügg a tiszta tájkép születésével.

A tájkép történetén keresztül, a műfaj változásának a gondolkodásbeli okait kutatva, bemutatható az európai művészetnek a története egy szokatlan, más nézőpontból is.

A tájkép műfaja a külvilággal foglalkozik, de különböző időpontokban eltérő módokon közelít a világhoz. Ez attól függ, hogy milyen funkciót kap: lehet az a feladata, hogy valamiképpen értelmezze, lejegyezze a világ viszonyait (Joachim Patinir, Brueghel,); hogy figuráknak, fontos szereplőknek teret adjon, ahol megmutatkozhatnak (Claude Lorrain, Poussin), vagy feladatául tekintheti, hogy „romlatlan szemmel” tekintsen ki a világra (Ruysdael, Constable, Turner), esetleg

természettudományos igényű, optikai megfigyelések eszköze lehet (Constable, impresszionisták, Seurat), vagy pedig képalakító kísérletek, vizuális improvizációk központ nélküli színterévé válhat.

A tájkép műfaján keresztül sok minden bemutatatható, a vizuális nevelés során kiválóan felhasználható.

II. A téma beillesztése a vizuális nevelésbe

II.1. Összetett oktatási célok

A teljes tanévet egy hatalmas témakör feldolgozására szánom; ez a téma a tájábrázolás, és a tájhoz, környezethez való viszony. A tanév során az elméleti órákon, végigkísérve a tájábrázolás történetét, a különböző művészettörténeti korokat sorra vesszük. Az elméleti órák mellett haladó gyakorlati órákon a táj különböző megközelítés módú, eltérő technikák által való ábrázolásaival kísérletezünk.

Maga a művészettörténeti megközelítésmód magával hozza (és lehetőséget biztosít arra), hogy az egyes korszakok egyéb jellemző képtípusaival az elméleti órákon szintén megismerkedjünk, így a gyakorlati órák feladatai között a tájábrázolástól eltérő képtípusok létrehozása szintén előfordul (például a csendélet).

A tanmenetet megpróbáltam izgalmasnak felépíteni, és élményeket adó elemekkel színesíteni.

II.2. A tanítási egység leírása

Az elsős gimnazisták számára készült egészéves tanmenetnek ez a hatórás egység az egyik legfontosabb része. Itt mutatkozik meg, hogy mennyire különböző formákban lehet reprezentálni egy térséget, egy tájat, továbbá megtapasztalhatóvá válik, hogy ezek a különböző megjelenítési módok (különböző médiumok) mennyiben képesek átvenni más médiumok feladatait.

Constable és a Holland aranykor festői abban némileg eltérnek, hogy Constable mégis már inkább a romantikához kapcsolható, így festészetében, látásmódjában egy, a látvány átalakítására való törekvés is megfigyelhető.

A tájképfestéssel foglalkozó órákon – a 23. órán, de a 22.-en is, – inkább a személyes megközelítés, személyes látásmód a meghatározó, mikor a látványt a diákok képpé komponálják.

Ezzel szemben a plasztika készítésénél egzakt szempontok szerint elbírálható feladatot oldanak meg.

A térkép után festett tájkép esetében viszont a fantázia kerül előtérbe.

A tanítási egység órái döntően gyakorlatiak; a tanmenetben közvetlenül ezt megelőző órák elméleti jellegével szemben. De a tanmenet során itt válik leginkább megtapasztalhatóvá a tájhoz, a környezethez való alapvetően kétféle közelítésmód különbsége: a meghatározóan esztétikai, és a megismerésre irányuló megközelítés.

II.3. A kiértékelés módja

A diákok művészettörténeti ismereteinek személyekre vonatkoztatott értékelése csupán az félév végi záraskor történik meg, egy rövid dolgozat formájában, de ez csak a tanár számára szolgáló visszaigazolás a tudásátadás hatékonyságáról. Az elméleti ismeretek átadásakor az a legmeghatározóbb szempont, hogy a diákok aktívan vegyenek részt az óra folyamatában, és így rögzüljenek a tudásanyag legmeghatározóbb elemei.

A gyakorlati munkák létrehozásakor a tanár folyamatosan figyelemmel kíséri a diákok munkáját, hiszen a kiadott feladatok többsége annyira újszerű, hogy előzetes ismeretek ebben az életkorban még nem feltételezhetők minden esetben, így sok segítségre van szükségük a diákoknak, folyamatos korrektúrára. Az elkészült munkáknak két lépésben történhet az értékelése. Egyrészt a diákok egymás munkáit rangsorolják. Ez nyilvánosan történik, mindenki beleszólhat: az egyes feladatokra készült megoldásokat három minőségi csoportba kell berakni, ugyanakkor a döntést indokolni is kell. Ám úgy gondolom, hogy ebben a korosztályban talán még korai ilyen helyzeteknek kitenni diákokat, így ennek az értékelési módnak a bevezetése a lehetőségektől függ; de később, idősebb korcsoportoknál fontos, hogy mások véleményével találkozzanak, és megtanuljanak szembesülni az ilyen véleményekkel.

A másíkfajta értékelés az előzőnek az ellenpontja, ekkor a tanár dönt és ad érdemjegyet a munkára. Idősebb életkorban fontos szerepe lehet a tanár és az osztály értékelésének kettősére, mert így a különböző látásmódok hangsúlyosan megjelenhetnek, a tanárnak pedig ekkor az a feladata, hogy az olyan részletekre (értékekre, vagy hibákra) irányítsa rá a figyelmet, ami esetleg a elkerülte a többség figyelmét.

II.4. Az egység anyag-és helyigényei

Az iskola biztosítja az alapvető feltételeket: tanterem, vetítéshez szükséges eszközök. Így az elméleti órák eszköz igénye biztosított. Abban, hogy az egyes gyakorlati órák eszközeit ki biztosítja, iskolánként lehetnek eltérések egyes kellékek esetében, ilyen például a rajztábla (vagy az egység esetében a plexilap, mintázófák). Az órai munkához szükséges anyagokat (festékek, ecsetek, agyag, ragasztó, rajzlap) viszont a diáknak szükséges beszereznie. Lehetőség szerint ezeket egy zárható szekrénybe évelejen gyűjti be a tanár, hogy az órák kezdésekor mindig rendelkezésre álljanak.

III.Mellékletek

III.1. A tanítási egység időbeosztása (táblázatok)

III.1.a. Az éves tanmenet vázlata

óra	Tanítási egység	Tananyag tartalma	eszközök	megjegyzés
1.	Gyakorlat	A diákok visszaérkeztek a nyári vakációról; a feladat a nyári élmények megjelenítése. Térképszerű tájképek formájában mutassanak be emlékeik alapján egy helyszínt: ez lehet, akár a lakóhelyük közvetlen környezete is, vagy bármely más hely, ahol nyáron jártak. Egyes részleteket kidolgozhatnak, míg másokat elnagyoltnak hagyhatnak. Kollázst is készíthetnek. A feladat kiadása után, mikor már elkezdtek különböző képeket, pl.: Breughel, Grayson Perry képeket, kínai panoráma-tájképeket (pl.: A felső folyó a Qing Ming fesztivál idején) képeket mutatok.	vízfesték, színes ceruza, grafit, (ragasztó), A3-mas lapra dolgoznak Digitálisképek vetítéséhez projektor.	
2.	Elmélet + Gyakorlat	A múltórai feladat folytatása. Beszélek arról, hogy különböző ókori kultúráknak milyen világképzete volt, közben ők festenek, rajzolnak.	vízfesték, színes ceruza, grafit, (ragasztó) A3-mas lapra dolgoznak	
3.	Elmélet + Gyakorlat	Az egyiptomi halastó festményről beszélgetünk: vajon hogyan kell értelmezni a képet? Hogyan ábrázolja a környezet látványát, a teret? Bemutatom ezt a művészettörténeti kort röviden. A feladatot az óra második felében adom ki: a képhez hasonló módon kell környezetet ábrázolni.	vízfesték, színes ceruza, grafit, A3-mas lapra dolgoznak	
4.	Gyakorlat	Tovább folytatódik a feladat. Ezekből a különböző tárgyakat ábrázoló „paravánokból” egy terepasztalt építünk, egy labirintust, amiben majd végig vezetünk egy kerekre szerelt kamerát: útifilmet készítünk. Történetet is kitalálhatnak.	vízfesték, színes ceruza, grafit, ragasztó, A3-mas lapra dolgoznak Egész íves lapokra ragasztják a terepasztal elemeit.	Az asztalokat kitoljuk, a terem széleire, egész íves lapokat fektetünk a földre, és azokra dolgozunk.
5.	Elmélet	A középkor és a reneszánsz természet-, világszemlélete közötti különbséget, és kapcsolatot mutatom be, képeket mutatok. Többek között Joachim Patinir képeket nézünk, ezeket alaposan megvizsgáljuk.	Digitálisképek vetítéséhez projektor	

óra	Tanítási egység	Tananyag tartalma	eszközök	megjegyzés
6.	Gyakorlat	Az Odüsszeiából olvasok fel két tájleírást: a hetedik énekből, a phaiákok földjét bemutatót, és a kilencedik énekből, a küklpsz szigetét bemutatót. A szöveg alapján illusztrációkat, átfogó „világ-tájképeket” kell festeni.	vízfesték, színes ceruza, grafit; A3-mas, vagy A4-es lapra dolgoznak	
7.	Elmélet	XVI. századi németalföldi festőket veszünk, főleg (idősebb) Breughel képeket nézünk meg, elemzünk. Képei emberábrázolását, történetmesélését tárgyaljuk. A <i>Flamand közmondások</i> és a <i>Gyermekjátékok</i> képeket nézzük meg utoljára; ezeket részletesebben elemezzük.	Digitálisképek vetítéséhez projektor	Megkérem őket, hogy hozzanak képes újságokat, emberalakokat ábrázoló képeket következő órára.
8.	Gyakorlat	A feladat, hogy óravégére az előző alkalom végén megnézett képek jelenetábrázolásaihoz hasonló történéseket próbáljanak megjeleníteni, a legjellemzőbb vonásokat kiemelni, úgy, hogy végül, majd a társaiknak kell kitalálni, hogy, milyen cselekményt ábrázol a kép.	vízfesték, színes ceruza, grafit, ragasztó, A4-es lapra dolgoznak	
9.	Elmélet	A Holland aranykor festészetéből nézünk munkákat, főleg csendéleteket, tárgyábrázolásokat. Nagyfelbontású képeket hozok, alaposan átnézzük ezeket a képeket. Vizsgált alkotók elsősorban: Albrecht Dürer, Willem Claesz Heda, Willem Kalf, Jacob Isaakszoon van Ruysdael, Salomon van Ruysdael, Simon de Vlieger, Ifj. Willem van de Velde	Digitálisképek vetítéséhez projektor	
10.	Gyakorlat	Először egyszerűbb alapformákból összeállított kompozíció lerajzolása, festése a feladat. kevésbé a pontos arányok eltalálása a fontos, inkább a látvány érdekes megjelenítése. A feladat kiadásánál hangsúlyozom, hogy a kép kompozíciójára, belső arányaira figyeljenek.	ceruza, színes ceruza, vízfesték; A3-mas rajzlapra dolgoznak	
11.	Gyakorlat	Bonyolultabb tárgyakból álló csendélet megfestése; inkább a kompozíció megalkotásán van a hangsúly.	vízfesték; A3-mas rajzlapra dolgoznak	Elmondom, hogy a következő órán is csendéletet rajzolunk, de most ők hozhatnak valamilyen (kis) tárgyat (pl.: természeti formát), amit majd lerajzolnak
12.	Gyakorlat	Rajzolás a feladat: vagy az általuk erre az órára hozott tárgynak az ábrázolása a feladat, vagy pedig a telefonjaik, a pénztárcájuk, kulcsomójuk rajzolása, festése.	színes ceruza, grafit ceruza, vízfesték A4-es lapra dolgoznak	
13.	Gyakorlat	Kézrajzolás: egymás kezének a lerajzolás.	ceruza, A4-es rajzlapra dolgoznak	Megfelelő ülésrend kialakítása

óra	Tanítási egység	Tananyag tartalma	eszközök	megjegyzés
14.	Elmélet + Gyakorlat	Camera Obscurává alakítok át egy alkalmas termet; a diákok ideérkeznek meg. Röviden tisztázzuk a fizikai jelenségre vonatkozó tudnivalókat. Fotópapírokat kapnak és ezekkel, a falra kivetülő képet kell „lefényképezniük”. A fekete-fehér fotópapírokat ott helyben	Fotópapír, előhívó-, fixír folyadék. Kartonlapok az ablakok befedésére.	Ezt az órát az élményszerűsége miatt tartom fontosnak
15.	Elmélet+Gyakorlat	Színkörfestés, színskála festés.	vízfesték	
16.	Elmélet + Gyakorlat	Színelmélet, színkontrasztok elméleti bevezető. Utána ezeknek a kontrasztoknak a festése azon a módon, hogy két-három színnel hangulatokat kell megjeleníteni.	vízfesték	
17.	Elmélet	Giorgione <i>Vihar</i> című képét, majd pedig az <i>Alkony</i> címűt is elemezzük. A bevezető után az érett reneszánsz művészetének ismertetése röviden néhány alkotó, inkább a témánk szempontjából fontos alkotók, művek tárgyalása.	Digitális képek vetítéséhez projektor	
18.	Elmélet	A barokk művészet ismertetése. Nicolas Poussin festészetére térünk át, tájképeinek egyes elemeit elemezzük. Claude Lorrain festészete.	Digitális képek vetítéséhez projektor	
19.	Elmélet	A klasszicizmus művészetének ismertetése. A francia és angol kert különbsége.	Digitális képek vetítéséhez projektor	
20.	Elmélet	A romantika művészetének a jellemzői. Caspar David Friedrich festészetének, munkáinak az elemzése.	Digitális képek vetítéséhez projektor	
21.	Elmélet	Constable festészete. A korábban tárgyalt holland tájképeknek az ő festészetével való összevetés.	Digitális képek vetítéséhez projektor	
22.	Gyakorlat	Plexilapra alkoholos filccel átrajzolni az előtte látható látványt. Ezután pedig az a feladat, hogy egy, a plexire ragasztott papírlapra átfessék a képet.	alkoholos filc, plexi lapok, vízfesték; A3-mas lap	Ezt az órát azért tartom fontosnak, mert így könnyebben sikerélményhez juttathatók a tanulók.
23.	Gyakorlat	Plein air tájképfestés.	Rajztábla vízfesték, A3-mas lap	Az iskola közelében található környezeti látvány ábrázolása.
24.	Elmélet	Térképpel ismerkedni: az iskola közelében található olyan területre megyünk az osztállyal, amiről készült részletes térkép. Az alapvető tudnivalók elsajátítása után a diákok felváltva vezetik a csoportot a térképen kijelölt pontok felé.	térkép, tájoló,	megfelelő ruházat szükséges
25.	Gyakorlat	A diákok között térképeket osztok szét. Ők pedig a térképen, a segítségemmel részleteket jelölnek ki maguknak, mely részletek domborzatát agyagban megformálják.	agyag, térképek, mintázófa	megfelelő öltözk

26.	Gyakorlat	Térkép után festenek a diákok tájképet: a diákok megfestik az előző órai domborzatot az egyik irányból – ahonnan jól átlátható látvány adódik.	vízfesték, A3-mas lap	
27.	Elmélet	Impresszionisták, Poszt-impresszionisták festészetének a bemutatása	Digitális képek vetítéséhez projektor	
28.	Gyakorlat	Csendélet ábrázolása a látvány színfelületekre való redukciójával, színes papírokból tépett formákkal	színes papírok, ragasztó;	
29.	Gyakorlat	Impresszionista, vagy Poszt-impresszionista stílusban tájkép festése.	vízfesték (tempera), A3-mas lap	Az iskola közelében található környezeti látvány ábrázolása.
30.	Gyakorlat	kiállítás-rendezeés	paravánok, posztamensek, rajzszög, damil	közösen választjuk ki a kiállítandó képeket

III.1.b. A tanítási egység részletes időbeosztása

I. évf. 14–15 év	21. óra
Constable és a látványhű ábrázolásmód hagyománya	
CÉL <i>Bár a korábbi órákon volt szó a holland tájképek, tájképfestők kapcsán a látványhű ábrázolásról, ám, mivel – tavaszi félév révén – most adódik csak lehetőség arra, hogy természet után, a helyszínen fessünk, ezért indokoltnak látom, hogy mielőtt ez valóban megtörténne, egy bevezető óra keretében átismételjük az előző félévi tanóra (9. óra) tananyagát.</i>	
TÉMA <i>Constable életét, műveit tekintjük át. Szó esik a festészetről, tájábrázolásról való gondolatairól. Az óra során felelevenítjük a diákok tudását a Holland aranykor festészetére vonatkozóan.</i>	
FELADAT <i>Az óra menete során kérdéseket teszek fel a már ismert holland festészet gondolkodásmódjára vonatkozóan. Az óra feladata ennek a viszonyulásmódnak a felfedeztetése Constable munkáiban: hol és milyen módon találják meg a hasonló hozzáállást. És milyen eltérések mutatkoznak.</i>	
IDŐBEOSZTÁS 0-5: elhelyezkedés 5-35: Constable élete, meghatározó művei 25-45: ismétlés, kötetlen beszélgetés	
ÉRTÉKELÉS <i>Szóban megbeszéljük a tananyagot. Értékelés nincs.</i>	
OTTHONI KIEGÉSZÍTŐ FELADAT <i>otthoni kiegészítő feladat nincs</i>	
IRODALOM / TANÁR Svetlana Alpers: <i>Hű képet alkotni – Holland művészet a XVII. században</i> , ford. Várady Szabolcs, Corvina, 2000.; Kelényi György: <i>Constable</i> . Budapest. Corvina. 1973.; Constable– <i>Híres festők</i> 20. Eaglemoss Int. Ltd. Budapest. (megjelenés dátuma nem ismert) XVII. századi holland tájképfestők – <i>Híres festők</i> 72. Eaglemoss Int. Ltd. Budapest. (megjelenés dátuma nem ismert)	
IRODALOM / DIÁK XVII. századi holland tájképfestők – <i>Híres festők</i> 72. Eaglemoss Int. Ltd. Budapest. (megjelenés dátuma nem ismert) Constable– <i>Híres festők</i> 20. Eaglemoss Int. Ltd. Budapest. (megjelenés dátuma nem ismert) interneten elérhető információk	
MELLÉKLETEK <i>vetített reprodukciók</i>	
FELTÉTELEK <i>digitálisképek vetítéséhez projektor, tanterem</i>	

I. évf. 14–15 év	22. óra
Természetutáni rajzolás, festés	
CÉL <i>Ezt az órát azért tartom fontosnak, mert így könnyen sikerélményhez juttathatók a diákok. A következő órai feladathoz talán nagyobb lelkesedéssel fognak hozzá.</i>	
TÉMA <i>Plexilapra alkoholos filccel átrajzolni a maguk előtt látható látványt. Ezután pedig az a feladat, hogy egy, a plexire ragasztott papírlapra átfessék a képet.</i>	
FELADAT <i>Válassz ki egy számodra érdekes látványt! Komponáld meg a képet a plexi lapon A4-es formátumban! A lapra elkészített rajz segítségével készítsd el a papírlapra a tájképet, akár szabad ecsetkezeléssel is megteheted!</i>	
IDŐBEOSZTÁS 0-5: elhelyezkedés 5-40: rajzolás plexire, átfestés papírra 40-45: elpakolás	
ÉRTÉKELÉS <i>értékelés közösen történik</i>	
OTTHONI KIEGÉSZÍTŐ FELADAT <i>a képet, ha nem készültek el vele, fejezzék be</i>	
IRODALOM / TANÁR Ernst Hans Josef Gombrich. <i>Művészet és Illúzió.</i> ford.: Szabó Árpád. Gondolat. Budapest. 1972.;	
IRODALOM / DIÁK nincs	
MELLÉKLETEK <i>előzetesen általam elkészített, megkezdett megoldás példaként való bemutatása</i>	
FELTÉTELEK <i>megfelelő környezeti feltételek, plexilapok, vízfesték, rajzlapok</i>	

I. évf. 14–15 év	23. óra
Plein air tájképfestés	
CÉL <i>Az órán a diákok szabadon kipróbálhatják magukat a tájképfestésben.</i>	
TÉMA <i>Vízfestéssel, akvarellal festmény készítése természeti látvány után.</i>	
FELADAT <i>Válassz ki egy számodra érdekes látványt, fontos, hogy a rövid egy órás időtartam alatt le tudd festeni! Komponáld meg a képet a A4-es formátumban! Szabad ecsetkezeléssel készítsd el a festményt a l!</i>	
IDŐBEOSZTÁS <i>0-5: elhelyezkedés 5-40: festés 40-45: elpakolás</i>	
ÉRTÉKELÉS <i>értékelés közösen történik</i>	
OTTHONI KIEGÉSZÍTŐ FELADAT <i>a képen otthon kedvük szerint javítsanak</i>	
IRODALOM / TANÁR Dóri Éva – Szalay József: Ábrázolás – KIFEJEZÉS. Magyar Művelődési Intézet és Képzőművészeti torátus. 2012.	
IRODALOM / DIÁK <i>Bráda Tibor: Tájképfestés akvarellal Tájképfestéssel kapcsolatos albumok, katalógusok</i>	
MELLÉKLETEK <i>nincs melléklet</i>	
FELTÉTELEK <i>megfelelő környezeti feltételek, vízfesték, rajzlapok, rajztábla</i>	

I. évf. 14 –15 év	24. óra
Ismerkedés a térképpel	
CÉL <i>A térképpel való megismerkedés az oktatás része, szerepel az alaptantervben. Fontos, hogy a diákok térképhasználatra való készsége kifejlődjön.</i>	
TÉMA <i>Az iskola közelében található olyan területre megyünk az osztállyal, amiről készült részletes térkép.</i>	
FELADAT <i>Az alapvető térképismereti tudnivalók elsajátítása után a diákok felváltva vezetik a csoportot a térképen kijelölt pontok felé.</i>	
IDŐBEOSZTÁS -5-5: terepre megérkezés 5-15: térképjelek, tájoló használatának ismertetése 15-40: a terep bejárása 40-45: visszaérkezés az iskolába	
ÉRTÉKELÉS <i>megtapsoljuk a sikeres térképolvasót</i>	
OTTHONI KIEGÉSZÍTŐ FELADAT <i>ha tehetik, nézegessenek térképeket, képzeljék el, hogyan néz ki a valóságban</i>	
IRODALOM / TANÁR <i>nincs</i>	
IRODALOM / DIÁK <i>nincs</i>	
MELLÉKLETEK <i>nincs melléklet</i>	
FELTÉTELEK <i>megfelelő környezeti feltételek, térkép, tájoló, megfelelő ruházat</i>	

I. évf. 14 –15 év	25. óra
Domborzat mintázása	
CÉL <i>A térképzetnek, és a térképolvasás képességének a fejlesztése.</i>	
TÉMA <i>A diákok között térképeket osztok szét. Ők pedig a térképen, a segítségével részleteket jelölnek ki maguknak, mely részletek domborzatát agyagban megformálják.</i>	
FELADAT <i>Válasszanak ki egy kisebb, és jellegzetes területet a térképről! Képzeld el, hogyan néz ki a valóságban! Ezt az elképzelését mintázza meg!</i>	
IDŐBEOSZTÁS <i>0-5: felkészülés a mintázásra 5-40: mintázás 40-45: pakolás, takarítás</i>	
ÉRTÉKELÉS <i>tanári értékelés szóban</i>	
OTTHONI KIEGÉSZÍTŐ FELADAT <i>nincs</i>	
IRODALOM / TANÁR Csupor István - Csuporné Angyal Zsuzsa: <i>Fazekaskönyv</i> . Mezőgazda kiadó. 2003.	
IRODALOM / DIÁK <i>nincs</i>	
MELLÉKLETEK <i>nincs melléklet</i>	
FELTÉTELEK <i>tanterem, agyag, térképek, mintázó fa, megfelelő öltözék</i>	

I. évf. 14 –15 év	26. óra
Térkép után tájkép festése	
CÉL <i>Térképzet fejlesztése, fantázia használat.</i>	
TÉMA <i>A térkép alapján, de tulajdonképpen szabadon, fantáziájukkal hoznak létre tájképet. A diákok megfestik az előző órai domborzatot az egyik irányból, mintha az ábrázolt helyszínen lennének, ahonnan jó látvány adódik.</i>	
FELADAT <i>Az előző órai plasztikában már elképzelt tájat, most síkban képzeljék el, mintha a táj egy pontján lennének.</i>	
IDŐBEOSZTÁS <i>0-5: felkészülés a festéshez</i> <i>5-40: festés</i> <i>40-45: pakolás, takarítás</i>	
ÉRTÉKELÉS <i>tanári értékelés szóban</i>	
OTTHONI KIEGÉSZÍTŐ FELADAT <i>nincs</i>	
IRODALOM / TANÁR <i>nincs</i>	
IRODALOM / DIÁK <i>Bráda Tibor: Tájképfestés akvarellal</i>	
MELLÉKLETEK <i>nincs melléklet</i>	
FELTÉTELEK <i>tanterem, térképek, vízfesték, akvarell papír, rajztábla</i>	

III.2. Képjegyzék:



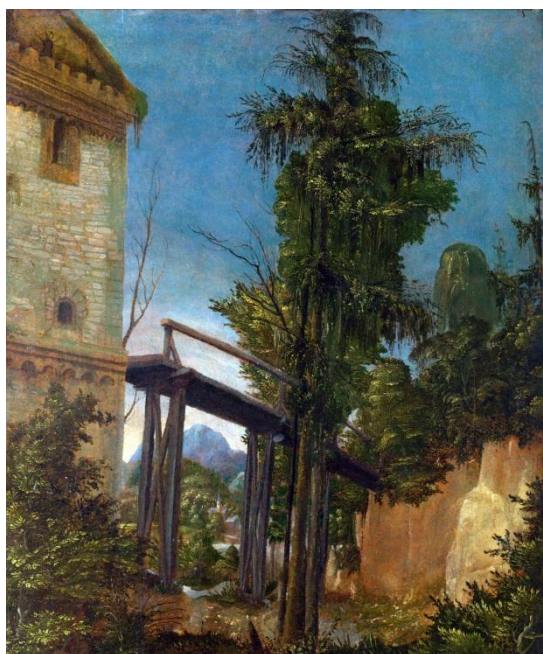
I.kép: Joachim Patinir (cca. 1480 - 1524): *Átkelés a Styx folyón* (1520-1524)

64 x 103 cm;

olaj, deszka;

Prado Museum, Madrid

elérhető az interneten: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Crossing_the_River_Styx.jpg (2014.05.06.)



II. kép: Albrecht Altdorfer (1480-1538): *Tájkép gyaloghíddal* (cca. 1516)

41,2 x 35,5 cm

olaj pergamenen, deszka;

National Gallery, London;

elérhető az interneten:

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Albrecht_Altdorfer_-_Landschaft_mit_einem_Steg.jpg (2014.05.06.)



III. kép: Albrecht Altdorfer: *Dunai táj Wörth várával* (cca 1528)

30 x 22cm;

olaj pergamenen, deszka;

Alte Pinakothek, München;

elérhető az interneten:

http://en.wikipedia.org/wiki/File:Albrecht_Altdorfer_007.jpg (2014.05.06.)



IV. kép: idősebb Pieter Brueghel (1526/1530–1569): *Ikarosz bukása* (cca. 1558)

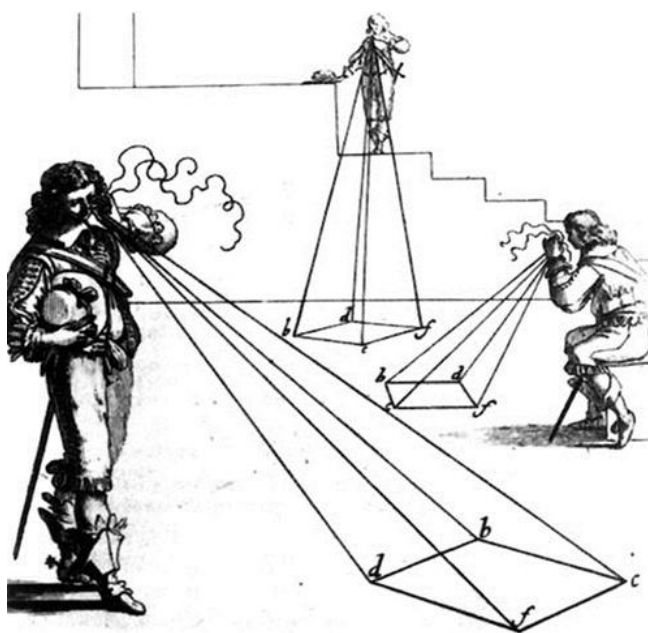
73.5 x 112 cm;

olaj, vászon;

Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brüsszel

elérhető az interneten:

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bruegel,_Pieter_de_Oude_-_De_val_van_icarus_-_hi_res.jpg
(2014. 05. 06.)



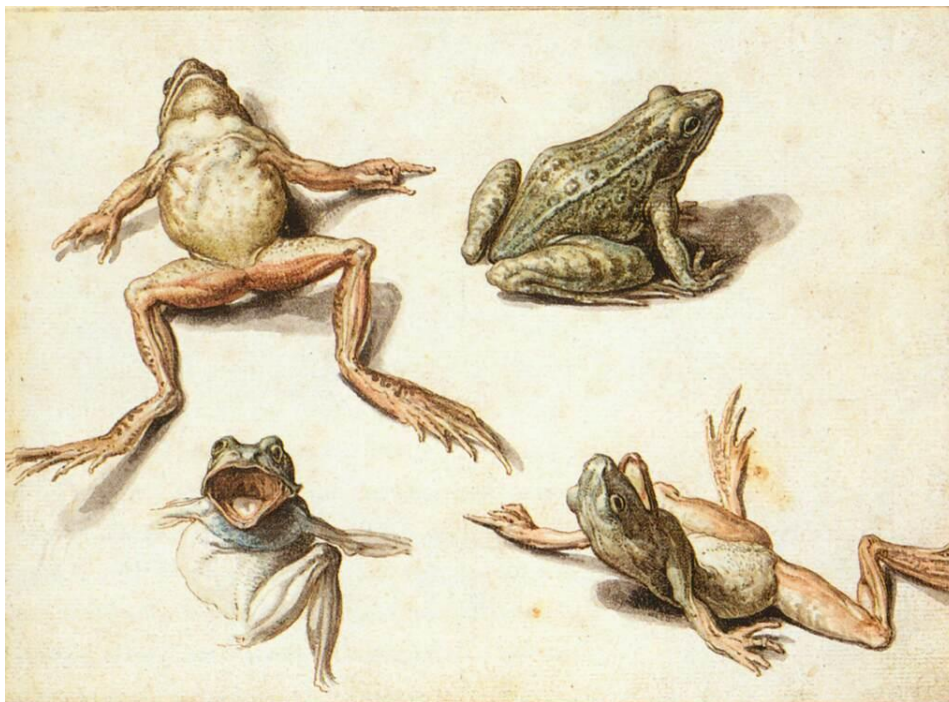
V. kép: Abraham Bosse (cca. 1602-04 -1676): *Perspecteurs* (illusztráció, az alábbi könyvből:)

In: *Manière Universelle de M. Desargues, pour pratiquer la Perspective Par Petit-Pied, comme le geometral : Ensemble Les Places Et Proportions Des Fortes & Foibles Touches, Teintes ou Couleurs.* (1648)

Bibliothèque nationale de France, Paris

a kép az interneten elérhető:

http://www.lisa.gerda-henkel-stiftung.de/content.php?nav_id=4763 (2014. 05. 06.)



VI. kép: Jacques de Gheyn II (cca. 1565 - 1629): *Négy béka* (cca. 1600)

14,2 x 19,6 cm;

Vízfesték, tollrajz;

Rijksmuseum, Amsterdam

elérhető az interneten:

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacob_de_Gheyn_%28II%29_-_Four_Studies_of_Frogs_-_WGA08694.jpg (2014. 05. 05.)



VII. kép: Willem Claeszoon Heda (1594–1680): *Csendélet* (cca. 1640)

58.5 x 79 cm

olaj, deszka;

Frans Hals Museum, Haarlem

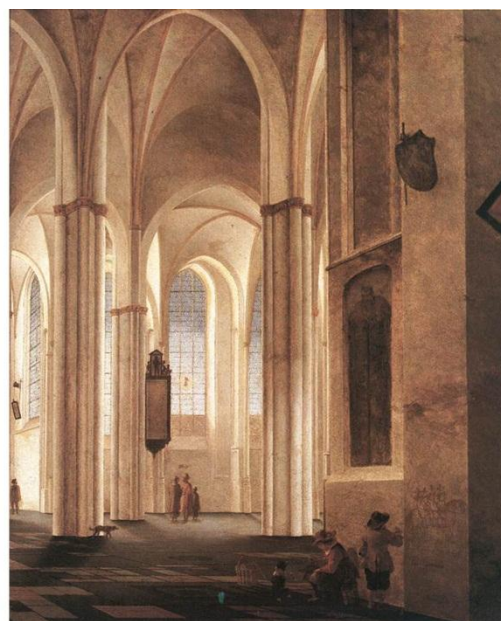
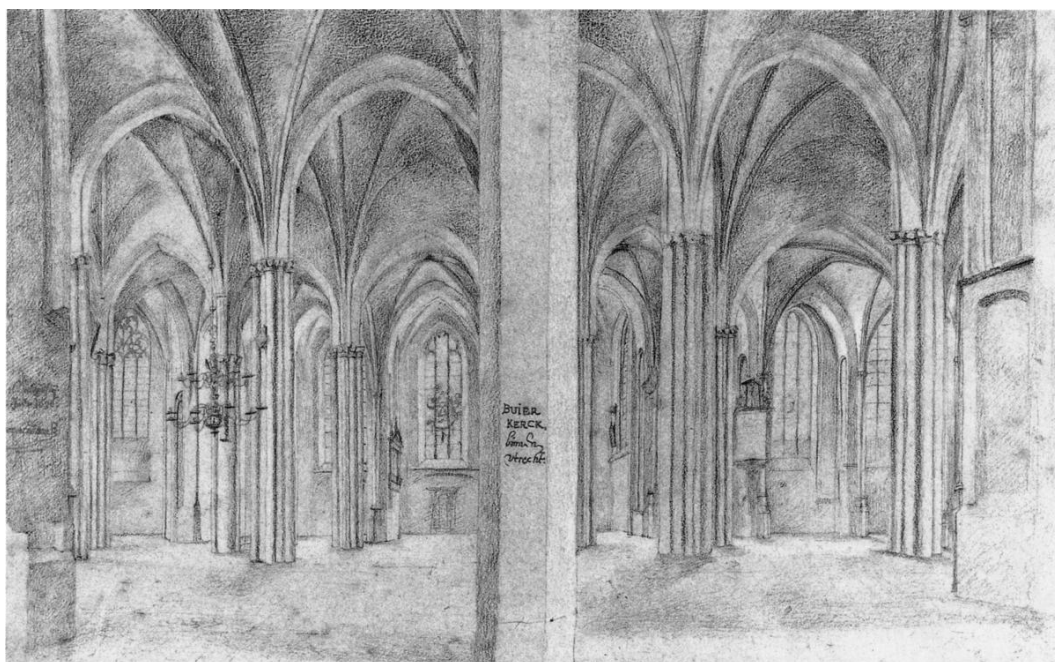
elérhető az interneten:

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Willem_Claesz._Heda_006.jpg (2014. 05. 05.)

VIII. képmelléklet:

„Saenredam olyannyira semmibe veszi az előzetesen kijelölt keretet, hogy a továbbiakban kettéosztja a képet [a felső grafikát]. Készít egy festményt, amely a rajz baloldalának, és egyet, amely a jobb oldalának felel meg, a középső oszlopot pedig kiiktatja. A festő a szétválasztási művelet során nem rajzolja újra a két felet. A végeredmény: két nagyon különböző kép, mindegyik más jellegzetességet mutat – rendhagyó aszimmetrikus látvány. Miközben az egyből két képet csinál, Saenredam megtartja a szemnek azt az eredeti pozícióját, amelyből az architektúrát az első művön nézte. A baltábla ennél fogva jobbról [a kereten kívülről], a jobb pedig ferdén balról van nézve. Ez megmagyarázza a nagyobbak látszó oszlopokat a ferdén elhelyezett nézőponttal szemben. Ami állandó ezekben a művekben, az nem keret, és a kívül elhelyezkedő néző, hanem az, amit a néző vagy szeme a képen belül látott.”

Svetlana Alpers. *A térkép hatása a holland művészetben*. In: *Hű képet alkotni – Holland művészet a XVII. században*. ford. Várady Szabolcs, Corvina, 2000.; 78. oldal



felső grafika: Pieter Saenredam (1597 - 1665): *A Buur-templom főhajója, északról délfelé* (1636)
(ismeretlen méret);
tollrajz, kréta, kék színű papíron;
Városi Levéltár, Utrecht;
elérhető az interneten:
<https://www.kimbellart.org/collection-object/interior-buurkerk-utrecht>
(2014.05.06.)

baloldali festmény: Pieter Saenredam (1597-1665): *A Buur-templom belseje* (1644)
58,1 x 50,8 cm;
olaj, deszka;
Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas;
elérhető az interneten:
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pieter_Jansz._Saenredam_-_Interior_of_the_Buurkerk,_Utrecht_-_Google_Art_Project.jpg
(2014.05.06.)

jobbalsó festmény: Pieter Saenredam (1597-1665): *A Buur-templom belseje* (1644)
60 x 50 cm;
olaj, deszka;
National Gallery, London;
elérhető az interneten:
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pieter_Jansz._Saenredam_007.jpg
(2014.05.06.)



IX. kép: Johann Zoffany (1733–1810): *Uffizi Galéria Tribuna terme* (cca. 1772-1778)
124 x 155 cm;
olaj, vászon;
Royal Collection, Windsor Castle
elérhető az interneten:
http://en.wikipedia.org/wiki/File:The_Tribuna_of_the_Uffizi_%281772-78%29;_Zoffany,_Johann.jpg

III.3. Irodalomjegyzék

III.3.a. Felhasznált irodalom

- I. <http://awp.diaart.org/km/> (2014.05.05.)
- II. Szabó Júlia. *A mitikus és a történeti táj*. Balassi kiadó. MTA Művészettörténeti Kutató Intézet. Budapest. 2000.; 115. oldal
- III. Kenneth Clark. *Landscape into Art*. John Murray. London. 1952.;
- IV. Malcolm Andrews. *Landscape and Western Art*. Oxford University Press inc. Oxford. 2000.;
- V. Jay Appleton. *The Experience of Landscape (revised version)*. John Wiley & Sons, New York. 1996.;
- VI. Bárdosi József. *A táj képe*. Vác. 2003. In: Uő., Tulajdonságok nélküli művészet. Orpheusz Kiadó. 2005.;
- VII. Ernst Cassirer. *Mitikus,esztétikai és teoretikus tér*. ford.: (Utasi Krisztina fordítását átdolgozta:) Teller Katalin. In: *Tér, fenomén, mű*. Kijárat kiadó. Budapest. 2011. 89-104. oldal;
- VIII. Umberto Eco. *Művészet és szépség a középkori esztétikában*. ford.: Sz. Márton Ibolya. Európa Könyvkiadó. Budapest. 2007.;
- IX. Avocat Charles. *Approche du paysage*. In: *Revue de géographie de Lyon*. Vol. 57 n°4. 1982. 333-342.; 334-335. oldal
elérhető az interneten:
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/geoca_0035-113x_1982_num_57_4_6169 (2014.05.05.)
- X. Hamvas Béla. *Láthatatlan történet*. Medio kiadó. Budapest. 2001.; 255-280. oldal
- XI. Svetlana Alpers, *A térkép hatása a holland művészetben*, in: *Hű képet alkotni – Holland művészet a XVII. században*, ford. Várad Szabolcs, Corvina, 2000.;
- XII. Próbáld Ferenc. *A megismerés útjai: művészet és tudomány szerepe a földrajzi tájfogalom történetében*. In: *Ponticulus Hungaricus*. XV. évfolyam 9. szám. 2011. szeptember.;
Elérhető az interneten: <http://members.iif.hu/visontay/ponticulus/rovatok/hidverok/probald-taj.html> (2014.05.05)
- XIII. Jean-Claude Lebensztejn. *A keretből kiindulva*. ford.: Simon Vanda. In: *Változó művészetfogalom*. Kijárat kiadó. Budapest. 2001., 179-196. oldal;
- XIV. Louis Marin. *A reprezentáció kerete és néhány alakzata*. ford.: Z. Varga Zoltán. In: *Változó művészetfogalom*. Kijárat kiadó. Budapest. 2001. 197-216. oldal;
- XV. Katie Scott. *Authorship, the Académie and the Market in early modern France*. In: *Oxford Art Journal* 21/1 (1998); 27-41. oldalak
- XVI. Ernst Hans Josef Gombrich. *Művészet és Illúzió*. ford.: Szabó Árpád. Gondolat. Budapest. 1972.;
- XVII. Immanuel Kant. *Az ítélemerő kritikája*. Ford.: Papp Zoltán Osiris/Gond-Cura Alapítvány. Budapest. 2003;
- XVIII. Jacques Rancière. *Esztétika és politika. Az érzékelhető felosztása*. (Elmegyakorlat. Műcsarnok-könyvek 03.). Műcsarnok kiadó. Budapest. 2009.
- XIX. Platón. *Az állam*. ford.: Jánosy István. Carthaphilus Könyvkiadó. 2008.
- XX: Jacques Rancière: *A felszabadult néző*. (Elmegyakorlat. Műcsarnok-könyvek 08.), Műcsarnok kiadó. Budapest. 2011.; 42. oldal

XXI. Clement Greenberg: *Modernist Painting*. In: *Art in theory 1900-2000: an anthology of changing ideas*. Blackwell Publishing, Oxford. 2007, cop. 1992, 2003.;

III.3.b A tanítási egységhez ajánlott irodalom a pedagógus számára

I. Svetlana Alpers: *Hű képet alkotni – Holland művészet a XVII. században*, ford. Várady Szabolcs, Corvina, 2000.;

II. Kelényi György: *Constable*. Budapest. Corvina. 1973.;

III. *Constable–Híres festők 20*. Eaglemoss Int. Ltd. Budapest. (megjelenés dátuma nem ismert)

IV. *XVII. századi holland tájképfestők – Híres festők 72*. Eaglemoss Int. Ltd. Budapest. (megjelenés dátuma nem ismert)

V. Ernst Hans Josef Gombrich. *Művészet és Illúzió*. ford.: Szabó Árpád. Gondolat. Budapest. 1972.;

VI. Dóri Éva – Szalay József: *Ábrázolás – KIFEJEZÉS*. Magyar Művelődési Intézet és Képzőművészeti Lektorátus. 2012.

VII. Csupor István - Csuporné Angyal Zsuzsa: *Fazekaskönyv* . Mezőgazda kiadó. 2003.

III.3.c. Ajánlott irodalom (források) a diákok számára

I. *XVII. századi holland tájképfestők – Híres festők 72*. Eaglemoss Int. Ltd. Budapest. (megjelenés dátuma nem ismert)

II. *Constable–Híres festők 20*. Eaglemoss Int. Ltd. Budapest. (megjelenés dátuma nem ismert)

III. *Bráda Tibor: Tájképfestés akvarellel*. Cser könyvkiadó és ker.kft. 2012.;

KÖTELEZŐ KUTATÁSI TÉMA

I.1. Az emberi gesztus megjelenítése Dirk Bouts műveiben

Dirk Bouts flamand festő volt, 1415 körül született Haarlemben, 1445 körül hagyta el szülővárosát, Leuvenben telepedett le, híres munkáit itt készítette el. 1475-ben halt meg.

Bouts a németalföldi kora reneszánsz művészet meghatározó alkotója. Festészete átmenetet képez a gótikától a reneszánsz felé.

Dirk Bouts egyik korai képe a *Mária Magdolna Jézus lábát mossa Simon házában* (a kép címe akkor lehet ez, ha elfogadjuk a középkori olvasatát a Bibliának, mely szerint Betániai Mária azonos Mária Magdolnával). A kép valamikor 1445-1450 között készülhetett. Hat szereplőt láthatunk, balról jobb felé haladva: Mária Magdolna, Jézus, Simon, Péter, János, és egy ismeretlen szerzetes. Az utóbbi, a történés szempontjából anakronisztikus alak a kép eredeti környezetében élő szerzeteseket kapcsolta be az ábrázolt jelenet világába. Péter apostol gesztusait vizsgálom.



I. kép: Mária Magdolna Jézus lábát mossa Simon házában (1445-1450 körül)
40,5 x 61 cm,
olaj, deszka
Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin

A történet, melyet a kép ábrázol, a Bibliában három helyen található meg: Márk 14:3-9, Lukács 7:36-50, és János 12:1-8; ezek több részletben eltérnek egymástól⁵⁰. Mikor Jézus és tanítványai Betániában járnak, és Simon (János 12:1-8 szerint Lázárról van szó), a volt leprás vendégül látja őket. Vacsora közben Mária érkezik az asztalhoz, lehajol, és könnyeivel megmossa Jézus lábát, majd pedig drága olajkenettel megkeni (Márk 14:3-9 szerint Mária Jézusnak a fejét keni meg). A három leírás abban különbözik, hogy a történet szereplői közül ki az, aki Mária cselekedetét helyteleníti. Márk szerint a tanítványok mind felháborodnak ezen, Lukács azt írja, hogy a házigazda az, aki ellene szól, míg János szövegében Iskáriótes Júdás ez a valaki. Most azt nem elemzem, hogy az egyes szövegek szerint a szereplők pontosan mit is tesznek szóvá, ugyanis ebben is eltérnek a szerzők.

Péter kézmozdulata és testtartása két eltérő módon értékelhető a képet nézve. Egyrészt, ahogyan enyhén megdönti a fejét, közben mintha törzsével elfordulna a jelenettől, és egész testével hátrahúzódna, sőt jobb lába mozdulatába is az eltávolodás szándékát láthatjuk bele: ekkor a bal kezének Mária felé nyitott tenyere az elutasítást jelenti.

Ugyanakkor, Baxandall a *Reneszánsz szemlélet – reneszánsz festészet* című könyvében foglalkozik a korból származó festményeken látható kézmozdulatokkal. Bár azt állapítja meg, hogy ezen jelekre vonatkozóan nem lehetséges összeállítani egy általánosan használható „értelmező szótárt”. Baxandal úgy találja, hogy a bencések által, szilenciumok idején használt jelnyelvnek a jegyzékekbe foglalt jelmagyarázatai közül néhány („mindössze ha féltucatnyi”) felhasználhatóak ábrázolt kéztartások megfejtéséhez. Baxandal által használhatónak tartott bejegyzések, így hangzanak:

„*Affirmáció*: emeld föl gyöngéden a karod... úgy, hogy kezed feje társad felé nézzon.

Demonstráció: úgy kelthetsz figyelmet valamely látott tárgy iránt, hogy nyitott tenyered feléje fordítod.

Bánat: szorítsd tenyered a melledre.

⁵⁰ a Károli Gáspár bibliafordítását használom

*Szégyen: szemedet fedd be ujjaiddal.*⁵¹

Számunkra most a demonstráció szolgáló kéztartás a fontos.

A megelőző megfejtés sajátmagának, Péternek a látványhoz való viszonyát vélte felfedezni a kézjelben. Ám ha a mozdulatot most a bencés jelnyelv imént leírt elemeként értjük, akkor már nem Péter állapotára vonatkozik a kéztartás, hanem nekünk, nézőknek akar kiszólni. A térdeplő szerzetesre tekintő tanítvány, aki ujjával mutatja a látványt, csak a képen szereplő szerzetes figyelmét hívja fel a jelenetre, Péter az, aki velünk, külső szemlélőkkel felveszi a kapcsolatot, ahogyan kissé kinéz a képből.

Péter mozdulatának értelmezése szempontjából az dönthet a két lehetőség között, hogy melyik szöveg szerinti olvasatát választjuk a képnek. Ha a bibliai szöveghelyeket újra megnézzük, akkor látszik, hogy Márk nem lábmosásról ír, így már csak két szöveggel kell foglalkoznunk, ráadásul, mivel a Márk evangélista szerinti változat kiesett, ezért zúgolódó tanítványokról (akik közé Péter is tartozik) nem lehet szó: vagy Simon az, aki értetlenkedik, vagy csupán csak az egyik tanítvány, Júdás ellenzi a jelenetet. Júdás viszont nem szereplője a festménynek.

A képen pedig úgy tűnik, hogy Simon az, aki mintha éppen felállva szóra nyitná a száját; Lukács evangéliuma szerint: „[Simon] monda magában: Ez, ha próféta volna, tudná ki és miféle asszony az, a ki őt illeti: hogy bűnös.”

Persze nem szükségszerű, hogy egy bibliai témájú ábrázolás ilyen szigorúan csak egy Evangélium szövegének akarjon, megfelelni. Ám most úgy tűnik, hogy mintha minden megfelelné Lukács evangélista szövegének, így Péter gesztusának másodikfajta értelmezése az, amelyik inkább helyesnek bizonyul.

Ekkor Péter figurája az, aki a kép szereplői közül velünk, nézőkkel felveszi a kapcsolatot. Ekkor már nem a látványtól való elhúzódotást látjuk teste mozdulatában, kevésbé az elutasítást, hanem inkább egyfajta megilletődöttség és tisztelet kifejeződését.

⁵¹ Michael Baxandall: *A Reneszánsz szemlélet – reneszánsz festészet*, ford.: Falvay Mihály. Corvina, 1986.; 70. oldal

Bouts *Madonna oltár* néven számon tartott poliptichonja Mária életének, Jézus Krisztus világrajövetelének négy epizódját ábrázolja; balról jobb felé haladva: Angyali üdvözlés, Mária látogatása Erzsébetnél, Jézus születése, Háromkirályok imádása. Az elkövetkezőkben az Angyali üdvözlés jelenetét megjelenítő képpel fogok foglalkozni, mely az oltártábla baloldali oldalszárnyán található meg. Az angyali üdvözlést fogadó Mária gesztusai érdekelnek.



II. kép: Angyali üdvözlés (1445-1450 körül)
80 x 56 cm (oldalszárny),
olaj, deszka
Prado, Madrid

Mária sötétkék öltözetben, lesütött szemekkel látható, úgy tűnik, mintha térdepelne, testével felénk fordul, fejét enyhén oldalra dönti, balkezét mellkasa elé emeli, úgy, hogy nyitott tenyerének ujjai a ruháját érintik, eközben jobb kezét csípője magasságában tartva, felénk nyitott tenyere enyhén az oltár közepe felé irányul.

Első pillantásra úgy tűnik, mintha Mária a hírrel érkező Gáriel arkangyal köszöntésétől meglepetten éppen vagy elfordulna tőle, vagy pedig éppen felé fordulna, hiszen karjainak mozdulataiba is a meglepettség pillanatának ösztönösen védekező kézmozdulatait látjuk bele: mintha balkarjával testét védené, jobbal pedig a jelenést szeretné elhárítani. Így tehát úgy tűnhetne, mintha egy pillanatszerű, de jellemző mozdulat ábrázolását láthatnánk a képen.

Ám, ha az angyali üdvözlés korabeli ábrázolásmódjaival összevetjük, akkor kiderül, hogy Mária mozdulatai inkább a nyugalom, és elfogadás állapotát tükrözik.

Ugyancsak Baxandall könyve foglalkozik azzal, hogy az angyali beszédváltás jelenetét a quattrocento művészetének alkotásai hogyan jelenítették meg.⁵² A korabeli teológiai gondolkodás egyik központi problémája volt ez a téma, korabeli hitszónokok írásaikban alaposan tárgyalták, elemezték. Így például az örömhírről értesülő Máriának a jelenet során változó lelki, érzelmi állapotai szerint a történésen belül elkülönülő mozzanatokat állapítottak meg. Fra Roberto például Lukács evangéliuma szerint öt ilyen állapotot különböztetett meg:

I. Conturbatio	Nyugtalanság
II. Cogitatio	Mérlegelés
III. Interrogatio	Érdeklődés
IV. Humiliatio	Engedelmesség
V. Meritatio	Érdem

Most Baxandall könyvéből csak a negyedik dicséretes állapot leírását idézem:

„Mely nyelv tudná leírni, mely elme tudná méltón megragadni azt a magasztos pillanatot, amidőn Mária szent térdével a földet illette? Fejét lehajtva, így beszélt: *Imhol az Úrnak szolgálója*.[...] Aztán, szemét az égre emelve, s karját keresztformán összefonva, Isten, az angyalok és a Szent Atyák kívánsága szerint ezzel fejezte be: *Legyen nékem a te beszéded szerint*.”⁵³

Meglátásom szerint, a képen ennek az állapotnak az ábrázolódása látható.

Az imént idézett szöveg szerint Fra Roberto két részre bontja az engedelmes elfogadás állapotát: a maga elé tekintő, félig magában elmélyedő megállapítás („*Imhol...*”) mozzanatára, és egy második mozzanatra, mikor Mária a tekintetét az égre emeli, és a feladat elfogadását megerősíti szóbeli kijelentésével („*Legyen nékem...*”).

⁵² Michael Baxandall: *A Reneszánsz szemlélet – reneszánsz festészet*. ford.: Falvay Mihály. Corvina. 1986.; 62. oldal

⁵³ Uo.

Bouts képén egyértelműen az első mozzanat látható: Mária lefelé tekint. A balkéz mozdulatára – a fentebb idézet bencés jelnyelv szerint – vonatkoztathatjuk az affirmatív jelentést: „*Imhol az Úrnak szolgálója* [, Mária]”.

És jobb kezének gesztusa most már inkább egyfajta mutatásként, a földi világra, szférára való rámutatásként értelmezendő: „*Imhol*”. Ekkor ez a mozdulat akár úgy is értelmezhető, mint ami az oltárképet néző hívőt szeretné bekapcsolni a jelenetbe, mintegy kiszélesítve a kijelentés alanyának tartományát, akire az állítás vonatkozik („*az Úrnak szolgálója*”).

Az ilyen jellegű angyali üdvözlés ábrázolásoknak számos példája van. Baxandall kizárólag itáliai példákat hoz: „Fra Angelico, aki sok Angyali üdvözlést festett, mindig kitartott a *Humiliatio* típusa mellett, Boticelli ezzel szemben veszedelmesen vonzódott a *Conturbatio*hoz; [...] a XV. században sok pompás festmény ragadta meg a *Cogitatio* és az *Interrogatio* mozzanatát, de ez a típus a XV. században jellegét veszítette, és népszerűsége csökkent, noha föl-föléledt Piero della Francesca ecsetje nyomán. Az 1500 körüli években a festők szívesen kísérleteztek a *Conturbatio* összetettebb és visszafogottabb megjelenítésével”⁵⁴. Ugyanakkor abban az időszakban németalföldi példákat ugyanígy találhatunk: Jan van Eyck *Angyali üdvözlés* című képe (National Gallery of Art, Washington, DC), Jan van Eyck hatókörébe tartozó festők képei, Rogier van der Weyden *Angyali üdvözlése*.

⁵⁴ Michael Baxandall: *A Reneszánsz szemlélet – reneszánsz festészet*, ford.: Falvay Mihály. Corvina, 1986.; 64. oldal



III. kép: Szent Erasmus vértanúsága (1458)
 80 x 82 cm (középső rész),
 olaj, deszka
 Sint Pieterskerk, Leuven

Szent Erasmus vértanúsága című 1460 körül készült triptichon középső képének egyik figurájának arckifejezése lesz az elemzésem tárgya.

A középső kép tájképi környezetben ábrázolja, amint a keresztényüldöző császár, Diocletianus császár parancsára Szent Erasmust, az itáliai Formia püspökét megkínozzák, kegyetlen módon kivégzik: hasát felvagták, és beleit egy csörlő rúdja erősítették, a csörlőt két oldalt egy-egy hóhérlegény tekeri. A háttérben áll Diocletianus a háromtagú kíséretével. A vérpadhoz szíjazott szent testét csupán egy ágyékkötő fedi és ő rezzenéstelen, nyugodt, de legalábbis kifejezéstelen arccal fekszik. Csak feje mellett látható püspöki süvege árulkodik arról, hogy kiről lehet szó.

Ám nem csupán Erasmus arca rezzenéstelen, érzelemmentes. Diocletianusnak, és kíséretének négy főből álló csoportja szintén szenvtelen arccal áll. A csörlő

baloldali karját meggörnyedve tekerő idősebb férfi arcát szakáll takarja, szemével ránk néz; mimikája kifejezéstelennek tűnik.

A kép egyetlen valóban érdekes arckifejezését a túloldali hóhérlegény nyújtja: arcával enyhén a kép közepe felé fordul, és úgy tűnik, mintha szemével a szentre



nézne, eközben pedig felső fogsorával alsó ajkába harap.

Ő az egyetlen, akinek arcán a képen ábrázolt erőteljes mechanikai, fizikai hatások egyáltalán nyomot hagynak. Nem eldönthető, hogy pontosan mi is okozza ezt az arckifejezést. Lehet, hogy pusztán az erőfeszítés: nehéz a csörlőt tekerni.

III. kép részlete

Ám az is előfordulhat – és én ezt tartom valószínűbbnek –, hogy az arckifejezés nem a saját állapotára vonatkozik, hanem általánosabban az egész jelenet testiségének megmutatását szolgálja, így Erasmus fájdalmai kifejeződésének is ez az arc ad lehetőséget.

Erasmus ugyanis szent ember, így elmjét nem töltheti ki a testi fájdalommal való foglalkozás: a látható világon túl kell tekintenie, át egy másik világba. Mi nézők a szereplők állapotáról, és a történetben jelenlévő érzelmekről, érzésekről szinte csak arckifejezések nyomán szerezhethünk benyomást. Bár Dirk Bouts kissé furcsa megoldást választott, mikor a szent arcának meghagyta a nyugodt, ataraxiát tükröző jellegét, és a testi szenvedésre, fájdalomra, erőfeszítésre utaló jeleket a baloldali hóhér arcán jelenítette meg, de máskülönben a kép nem állíthatná ilyen egyértelműen azt, amit így kijelenthet a lélek túlvilági voltára vonatkozóan.

Bouts-nak ez a képe, az érzetnek, fájdalomnak ilyen eltolással történő kifejezését tekintve, nagyon egyedi.

A következő diptichon két képén ábrázolt gesztusok rácsafolni tetszenek az előbb elmondottakra, miszerint a szentek szenvtelen arccal mindent tűrnek. Jézus és Mária arcképét ábrázoló iker-képekről van szó. Mindét kép aranyozott háttérrel rendelkezik, így kapcsolat állapítható meg köztük, és a keleti kereszténységre jellemző aranyozott ikonok között. Maga ez a diptichon képforma Itáliából származik, ott már a XIV. században készültek ilyen párba állított képek.



IV. kép: Mater Dolorosa - Krisztus és a Szűz diptichonról
(1458)
36.8 x 27.9cm
olaj, deszka
The National Gallery, London



V. kép: Töviskoronás Krisztus – Krisztus és a Szűz diptichonról
(1470-1475 körül)
36.8 x 27.8 cm
olaj, deszka
The National Gallery, London



Bouts ezen képei személyes használatra készültek (személyes kegytárgyként szolgáltak), nagyon népszerűek voltak a korukban, sokat festettek belőlük (található belőlük példány a Louvre-ban, a Londoni Nemzeti Galériában, Chicagóban), így nem is tulajdoníthatóak mind közvetlenül Dirk Bouts keze munkájának, valószínűleg műhelye termelte ezeket a képeket egymásután, sőt ezt a munkát halála után a fiai vezetése alatt álló műhely is folytatta.



VII. kép: Mater dolorosa és Vir Dolorum (1475-1499 körül)
44x30,5 cm (egyenként)
olaj, deszka
Groeninge Museum, Bruges

Bouts Mater Dolorosa, és Vir Dolorum ábrázolásaihoz hasonló kortárs alkotások léteznek, ezek hasonlóan diptichon formába vannak rendezve, és hasonlóan aranyozott háttérrel rendelkeznek (például Simon Marmion képe), ám Bouts megoldása jóval erőteljesebb bizonyos tekintetben. Bouts képein Mária imára összetett kezekkel félprofilban Jézus felé fordul, Jézus, arcával felénk néz, viszont szemeivel enyhén Mária felé tekint, mindketten sírnak, könnycseppek futnak le az arcukon, a Vir Dolorum képeken pedig, a töviskorona által sértett sebekből Jézus homlokára vércseppek folynak.

A képen az újszerű, és megdöbbentő megoldást azonban nem ezek jelentik, hanem az, ahogyan a két arcot véresre sírt szemekkel ábrázolja. A szenvedésük így talán átélhetőbbé is válik. Jézus képén a testi szenvedés jelei, nyomai olyan formában jelennek, mely minden bizonnyal közelebb esik a mindennapi élet viszonyaihoz, ellentétben például Marmion képén ábrázolt Krisztus állapotával,

aki vasszegek, és a római dárda által ütött sebek fájdalmától szenved. Bouts Krisztusán nincsenek látható sebek: összekulcsolt kézfejei épek, és vállaira köpeny terül.

Így Dirk Bouts képei kifinomultabb formában képesek a Megváltó és a Szent Szűz szenvedéseire emlékeztetni.

A következő, elemzésre kerülő gesztus szintén egy oltárképen található. Az *eucharisztia oltára* címet viselő oltár középső képének két figurája kézmozdulatainak kapcsolatát fogom tárgyalni.



VIII. kép: Az eucharisztia oltára – középső képtábla (1464-1468)
180x151 cm,
olaj, deszka
M - Museum, Leuven

Ez a középső kép az Utolsó vacsorát ábrázolja: egy négyszög alakú asztal körül ül a tizenkét tanítvány és Jézus, valamint, a képen még látható négy másik férfi is,

ők valószínűleg a kép megrendelői lehetnek. Maga a kép témája azért érdekes, és különleges, mert eddig Jézus utolsó, tanítványai körében eltöltött estéjét ábrázoló



VIII. kép részlete

képek, nem ezt a jelenetet mutatták be, hanem az Utolsóvacsora utáni történeteket: Jézus Gecsemáné kertjében való elfogását, tehát Júdás árulását, és Péter heves reakcióját.

Ám Júdás árulására a kép felületén mégis lehetséges utalást találni.

Júdás a képen a nekünk háttal ülő, hozzánk legközelebbi két tanítvány közül a baloldali. Ahhoz, hogy értelmezni tudjuk a mozdulatát,

szükséges elolvasni a Bibliából az

idevonatközlő szöveghelyet. A legrészletesebben János ír erről, a János 13:26-30 található versekben:

26 Felele Jézus: Az, a kinek én a bemártott falatot adom. És bemártván a falatot, adá Iskáriótes Júdásnak, a Simon fiának. 27 És a falat után akkor beméne abba a Sátán. Monda azért néki Jézus: A mit cselekszel, hamar cselekedjed. 28 Ezt pedig senki sem érté a leültek közül, miért mondta néki. 29 Némelyek ugyanis állíták, mivelhogy az erszény Júdásnál vala, hogy azt mondá néki Jézus: Vedd meg, a mikre szükségünk van az ünnepre; vagy, hogy adjon valamit a szegényeknek. 30 Az pedig, mihelyt a falatot elvevé, azonnal kiméne: vala pedig éjszaka.

Először is érdemes észrevenni, a kontrasztot, hogy mindegyik tanítványnak a ruházata rendezett, míg Júdásé balválláról lecsúszott. Júdás arcát profilban látjuk, a testével, mintha jobbra elfordulna, miközben balkezével a felsőruházata alól kilátszó, az alsóruházatát összefogó bőrvöhvöz nyúl. De az is lehet, hogy éppen hátrafelé lecsúszott köpenyét akarja megigazítani. A mozdulat értelmét kategorikusan nem fogjuk tudni megállapítani, de lehet, hogy a két jelenrés egyszerre igaz. Hiszen a szöveg szerint a mozdulat utalhat a készülődésre, hogy

az asztaltól felálljon, és elinduljon, hiszen Jézus felszólította: „A mit cselekszel, hamar cselekedjed.” Ugyanakkor utalhat a tanítványok ki nem mondott téves vélekedésére is, mely a szövegben megjelenik:

„Némelyek ugyanis állíták, mivelhogy az erszény Júdásnál vala, hogy azt mondá néki Jézus: Vedd meg, a mikre szükségünk van az ünnepre; vagy, hogy adjon valamit a szegényeknek.”



VIII. kép: részlete

A kép egyik szereplője, aki az Utolsó vacsora történeteiben eredetileg nem vesz részt, csupán Bouts jeleníti meg, úgy tűnik, hogy egyenesen Júdásra néz, közben jobb kezének hüvelykujját az övébe akasztja és meghúzza, feszíti. Ennek az embernek Júdás felé irányuló tekintete, mintha összekapcsolná a két alaknak a kezeit: mindkét szereplőnek a balkeze az övük közelében van. Ha feltesszük, hogy az erszényt az övükre függesztve hordták akkor ez a kapcsolat értelem nyer: a Júdásra néző alak a tanítványok vélekedésének téves voltára hívja fel a figyelmünket, hiszen Júdásnál nincsen erszény, semmi sem lóg az övé.



IX. kép: Zsidó húsvét – Az eucharisztia oltára bal szárnyának alsó rész (1464-1468)
88,5x71,5 cm
M - Museum, Leuven

Az *Eucharisztia oltár*nak további különlegessége, hogy mellékszárnyain nem egy-egy pannó található, hanem szárnyanként kettő egymás alatt-fölött. Ezek a képek az Eucharisztia reáliáinak ókori előképeit jelenítik meg.

A balalsó kép egyik szereplőjének furcsa ujjtartását fogom megvizsgálni. Ez a kép a zsidók Egyiptomból történő megmenekülésének emlékére megült pészah estjét ábrázolja. Az

asztalon látható a széder tál, rajta bárány, a jelenlévők kovásztalan kenyeret és keserűfüvet esznek. Az általam vizsgált nőalak éppen keserűfüvet emel a szájához, közben a felemelt jobb kezének kisujját az első és második ujjperc közötti ízületnél enyhén begömbíti (úgy, hogy közben a második ízület nincs



IX. kép részlete

behajlítva) és ezt az ujját eltartja a többtől. Ez az ujjmozdulat nagyon feltűnő. Manapság is sokan hajlamosak ennek az ujjtartásnak jelentőséget tulajdonítani: kecsesen elegánsnak tarthatja valaki, vagy éppen affektációnak. Ilyen homályos elképzelések alapján valószínűleg helytelen lenne ítélni. Így utánanéztem, hogy vajon milyen magyarázat található erre.

A Journal of Royal Society of Medicine lapjain

2004 novembere és 2005 júliusa között lefolyt egy rövid vita, melynek témája szorosan kapcsolódik témánkhoz. A vitaindító szöveg⁵⁵ azt az észrevételt teszi először is, hogy Dirk Bouts képein gyakran szerepelnek nők olyan kisujjtartással, mint amilyen a vizsgált képen látható, vagy mint amilyen kisujjal a fent tárgyalt Mater Dolorosa képek Máriái is rendelkeznek.

Diagnózisuk felállításakor, hivatkozva Bouts képeinek részletező, aprólékos megfigyelést visszatükröző előadásmódjára, a „manierizmus” eshetőségét már az elején kizárják. Ehelyett Hijmans és Dequeker azt a hipotézist állítják fel, és próbálják igazolni, hogy ezek a képek ugyanarról az élő modelltől készültek, akinek kisujjának görbültsége egy veleszületett elváltozásra utal: camptodactyliára.

Ez a kezujjainak, főleg a kisujjnak egy bizonyos formájú állandósult, görbült deformációját jelenti, mely az idő előrehaladtával egyre súlyosbodik.

⁵⁵ Hijmans W, Dequeker J.: *Camptodactyly in a painting by Dirk Bouts (c.1410-1475)*. In: *Journal of Royal Society of Medicine*. 2004 november. vol. 97. 549-551. oldalak;
Elérhető az interneten: <http://jrs.sagepub.com/content/97/11/549.full.pdf+html> (2014. 05. 05.)

A feltevésüket azzal próbálják igazolni, hogy bár hasonló, kifacsart, görbült, a többitől elálló kisujjak más festők korabeli képein szintén megtalálhatók, de Bouts képein mindig egy bizonyosfajta deformációra, *camptodactyliára* utaló hajlottság jelenik meg, mely deformáltság Bouts követőinek képein már eltűnik.

Johnson ezzel a feltevéssel vitába száll⁵⁶ és példákkal próbálja igazolni, hogy valójában, a szerzők által már a legelején kizárt „manierista” affektációról van szó. Szerinte a kisujjak ilyen megjelenítése az adott korszakban általánosan divatban volt.



X. kép:

Johnson által hozott példák, a képek festőinek nevei balról jobbra, lentől lefelé haladva:

Gerard David (1455–1523)
 Fillipo Lipi (1406-1469)
 Hans Memling (1430–1494)
 Pietro Perugino (1448-1523)
 Cosimo Roselli (1439–1507)
 Luca Signorelli (1445– 1523)

Erre az ellenvetésre, a két szerző közvetlenül Johnson írása után, még ugyanabban a lapszámban válaszol: elfogadják az állításokat az adott ujjtartás népszerűségére vonatkozóan, ám úgy ítélik, hogy Johnson

olyan példákat hoz, melyeken a *camptodactylia* nem figyelhető meg, ezen esetekben az ujjgörbeséget más okozta.

Ezután Christian Fras szintén hozzászól a kérdéshez⁵⁷: Hijmans és Dequeker tévesen értelmezik és alkalmazzák a *camptodactylia* betegség fogalmát írásukban

⁵⁶ Horton A. Johnson: *The Renaissance fifth finger*. In: *Journal of Royal Society of Medicine*. 2005 február. vol. 98: 87. oldal;

Elérhető az interneten:

<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1079404/pdf/00980087.pdf> (2014. 05. 05.)

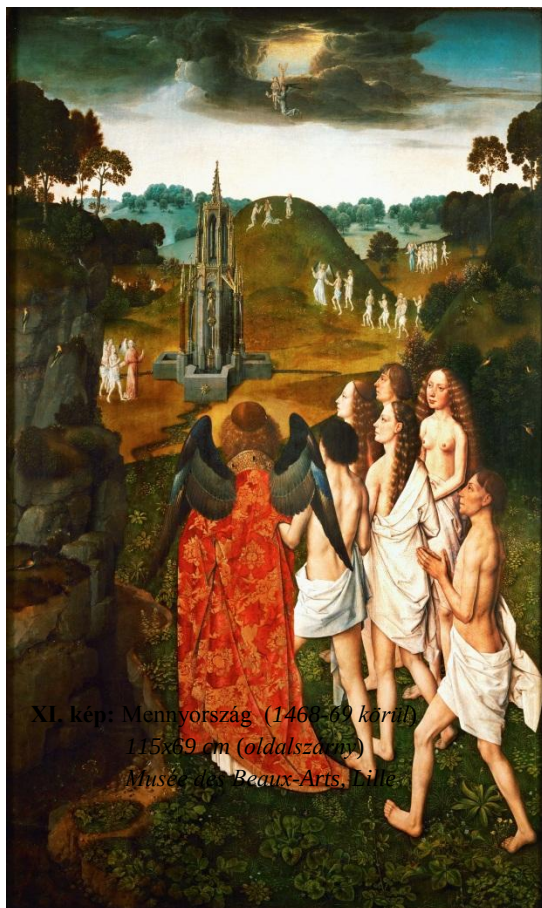
⁵⁷ Fras, C: *Finger deformities in Renaissance art*. In: *Journal of Royal Society of Medicine*. 2005 július. vol. 98. 337. oldal; Elérhető:

<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1168930/pdf/00980337.pdf>

és Johnson kritikáira történő válaszukban is. Frás rövid cikke végén ugyancsak festészeti hagyományra, korabeli divatra vezeti vissza az ujjtartás eredetét.

A vita pedig ezzel a cikkel tudomásom szerint véget ér.

Dirk Bouts 1468-1469 körül készült *Utolsó ítélet* triptichonjának csak a két oldalszárnya maradt fenn, a *Mennysország* és *Pokol* címűek. Ezeken látható



XI. kép: Mennysország (1468-69 körül)
115x69 cm (oldalszárny)
Musée des Beaux-Arts, Lille

gesztusokat, részleteket fogok elemezni a következőkben.

A triptichonnak a középső képe elveszett, de a két megmaradt kép így is kapcsolatba hozható a kortársak hasonló oltárképeivel. Például előzményként tekinthető Hubert és Jan van Eyck által festett genti oltár részét képező *Bárány imádása* pannó, Bouts képe készítésének időpontja után festette Hieronymus Bosch *A gyönyörök kertje* című triptichonját. . Az elveszett középső kép a utolsó ítéletet ábrázolta. A korszakban sok festmény, oltárkép készült hasonló tartalommal, hasonló kompozíciót alkalmazva, például Fra Angelico

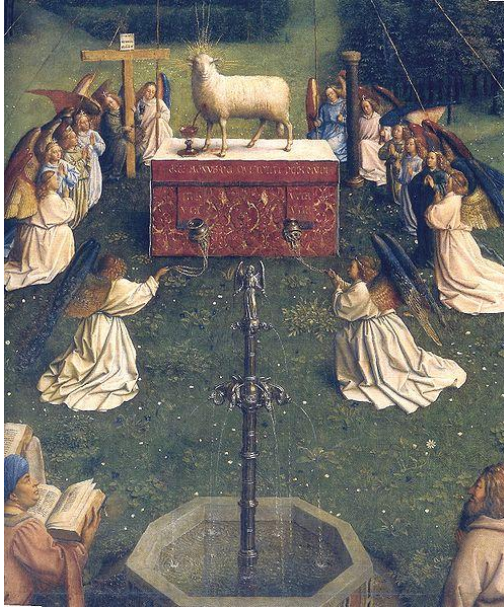
Utolsó ítélet táblaképe, és az azonos című, Berlinben található oltárképe, vagy Rogier van der Weyden 1445 körül készült *Utolsó ítélete*, vagy Hans Memling 1467-1471 *Utolsó ítélet* című oltárképe.

Ezek a képek hasonló elrendezéssel ábrázolják a mennysországot és a poklot: jobbra a bűnösök mennek, balra a megtértek. Bouts ábrázolásain azonban felfedezhetőek újszerű megoldások.

A jobb oldali oldalszárnyon látható, ahogyan egy angyal kíséri a bűntelenek csoportját az örökélet forrása felé, lefelé, a völgyben látható kúthoz.

Az angyal alakjában az érdekes az, hogy csupán csak a hátát mutatja felénk. Arcát és kezeit nem látjuk, ahogy az embercsoport egyik tagjának karjába karol, és vezeti az igazakat. Testét brokát szövet borítja, szárnyai valamilyen madárszárnnyra emlékeztetnek.

Az, hogy a kép kompozíciója és tartalma szempontjából egy igen fontos szereplő háttal áll, tudomásom szerint példanélküli korában, és a korát megelőző művészeti munkák tekintetében is. Jan van Eycknek a Genti oltárképén *A Bárány imádása*



XII. kép: Jan van Eyck: Genti oltárkép –
A Bárány imádása (részlet)
(1432)
350x461 cm,
Saint Bavo katedrális, Gent

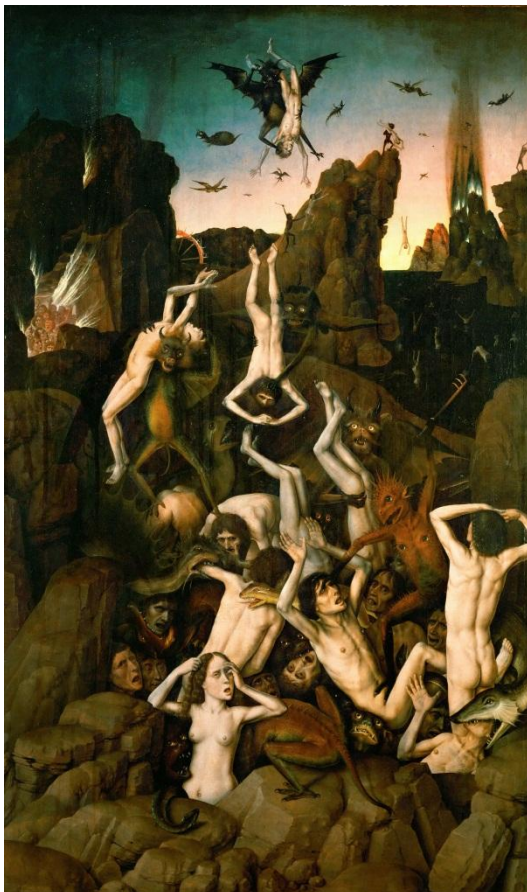
képen ugyan látunk hasonlót.

Itt a baloldali térdeplő angyalt megközelítőleg hátulról látjuk. A középkori, de még a reneszánsz képeken is sokszor előfordul, hogy ugyanazt az alakot több nézetből látjuk: például egy történet elmesélésekor a főszereplőt vagy egyéb névtelen szereplőket, akik vagy valamilyen több lépésből álló mozdulatsor, történés jellemző elemeit

mutatják be, vagy éppen csak sokaságként tömeget képeznek. Jan van Eyck képen az angyal ezért jelenhet meg

több nézetből, ugyanis a többi angyalábrázolás magyarázza, hogy kit is látunk, és ő mit is csinál.

Valójában Dirk Bouts képen is ugyanez megfigyelhető, a túlsó domboldalakon leereszkedő csoportok, élükön egy-egy angyallal magyarázzák, hogy mit látunk az előtérben.



XIII.kép: Pokol (1468-1469)
113x68,5 cm (oldalszárny)
Musée des Beaux-Arts, Lille

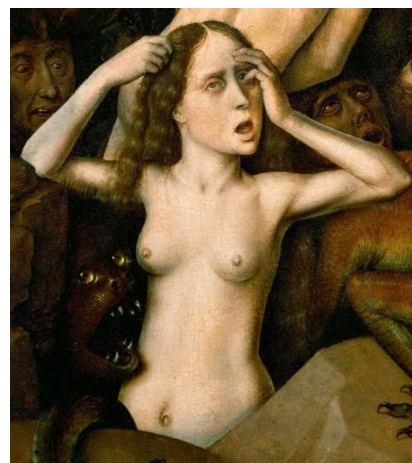
A másik oldalszárny képén, pokol tüzén égő alakok csoportját látjuk baloldalt egy barlangban, a háttérben egy hatalmas tüskés kerék szaggatja a testeket, jobboldalt hátul pedig, jeges vízben szenvednek emberek. Az előtérben pedig különböző hullószerű démonok kínoznak másokat. A kép érdekessége, hogy ellentétben más hasonló ábrázolásokkal, itt egyértelműen nem kiegyenlített a nemek aránya. Az ellenkező oldali képtáblán, a mennyországban, az előtér ember szereplői három-három arányban nők és férfiak, ellenben itt a szenvedő férfiak között egy nő van csak.

Meglátásom szerint éppen ezért ő tekinthető a kép főszereplőjének: a kép terében ő található a legközelebb

hozzánk, szembefordul velünk, és úgy tűnik, hogy ránk néz. Jobb kezével a haját arcából elhúzza, balkezevel a bal szemét félig letakarja, közben – egyértelműen úgy tűnik – kisujjával szeme gödrébe vág: próbálja kinyomni a saját szemét.

Ennek a figurának a gesztusa értelmezéséhez ugyancsak Baxandall bencés jelnyelv jegyzékét hívom segítségül: „*Szégyen*: szemedet fedd be ujjaiddal.”

Bár, itt csak egy ujj fedi le félig a szemet, de a



XIII.kép részlete

nőnek ez az esetlen mozdulata, ahogyan csak kisujjával próbálkozik kinyomni a szemét, talán éppen azért történik így, hogy a többi ujjával közben takarhassa is. Ugyanakkor persze igaz az is, hogy általában egy szereplőnek a saját szeme, a látása ellen irányuló cselekvése, mindig valamilyenfajta szégyenérzetet, vezeklést jelent.

Ha ezt elfogadjuk, akkor a kép szenvedő és büntető szereplőinek homogén, arctalan tömegéből kiválik egy szereplő, aki felveszi a kapcsolatot a nézőkkel.

A következő gesztust tartalmazó kép a Leuven-i városháza bírósági termébe készült. Bouts-tól eredetileg egy négy képből álló poliptichonra kapott felkérést, de már nem tudta elkészíteni: fia vezetése alatt álló műhelye fejezte be.



XIV. kép: Ottó császár ítélete – Az Isten igazságszolgáltatása (1471 - 1475)
324x182 cm (egyenként),
olaj, deszka
Musée Royaux des Beaux-Arts, Brüsszel

Az *Isten igazságszolgáltatása* című kép III. Ottó német-római császár ítéletét ábrázolja, két részből áll: *Az ártatlan herceg lefejezése* és a *Tűzpróba* címen nevezhető képekből.

Röviden a történet, amit elmesél a kép, a következő: a császárné szerelmes a hercegbe, ám a herceg nem enged, a császárné, ezért hamisan megvádolja, hogy a herceg becsületére tört. A császár megparancsolja a herceg kivégzését, ám engedélyezi, hogy özvegye tűzpróbának vesse alá magát, így végül igazolja is a férfi ártatlanságát: a nő az izzó vasdarabot sértetlen kézzel tartja. Ezzel ugyanakkor a császárné bűnössége is bizonyosodik: a második kép háttérében máglyán ég.

A történet elmondása során Bouts nem riad vissza olyan megoldásoktól, hogy az élő herceget, és a halottat egy képen ábrázolja, első esetben karján a hercegnővel, második esetben levágott feje alá özvegye tart kendőt.

Elsődleges cél inkább az események közvetítése lehetett, nem pedig az érzelmeké: inkább csak felismerhető ruhába bújtatott, jellegzetes attribútumokkal ellátott alakokat látunk, akik a történet szerint különböző helyzetekben jelennek meg. Így az első képen a kivégzést néző emberek csoportjának arcain érzelmeknek nyomát nem látjuk, habár a kőfal túloldaláról az eseményeket figyelő császári pár női tagjának a férfi vállát érintő keze, és a férfi nőre pillantó tekintete egészen kifinomultnak tetszhet ebben a rideg környezetben. A hercegi pár arca megviseltnek látszik, rajtuk persze valamelyest felfedezhetőek az események keltette érzelmek.

A nő arcán látható változásokról szeretnék beszélni.

Mikor férjével a hóhér felé mennek, arca fáradtnak látszik, szemei mintha hosszú sírástól lennének duzzadtak. Ám, mikor térdelve a kendőt tartja, mintha arcáról némileg eltűntek volna ezek a nyomok.



XIV. kép részletei

Ám a második képen, ahogy izzó vasdarabbal a kezében térdel, bár arca merev, kifejezéstelen, szeme mintha a semmibe nézne, mégis a szemkörnyékén az eddigieknél sokkal hangsúlyosabban jelennek meg testi, vagy lelki szenvedés

jelei. Jobb szemének külső szegleténél a bőr alól mintha vérerek tűnnének elő, lilás árnyalatú ráncok látszódnak.

A történet szerint az izzó vasdarab nem égeti meg kezét, ám ez talán nem jelenti azt, hogy fájdalmat ne érezhetne: lehet, hogy ennek látjuk jeleit?

Ha ez igaz, akkor az azt jelenti, hogy a nő az igazságért fájdalmasan megküzd.

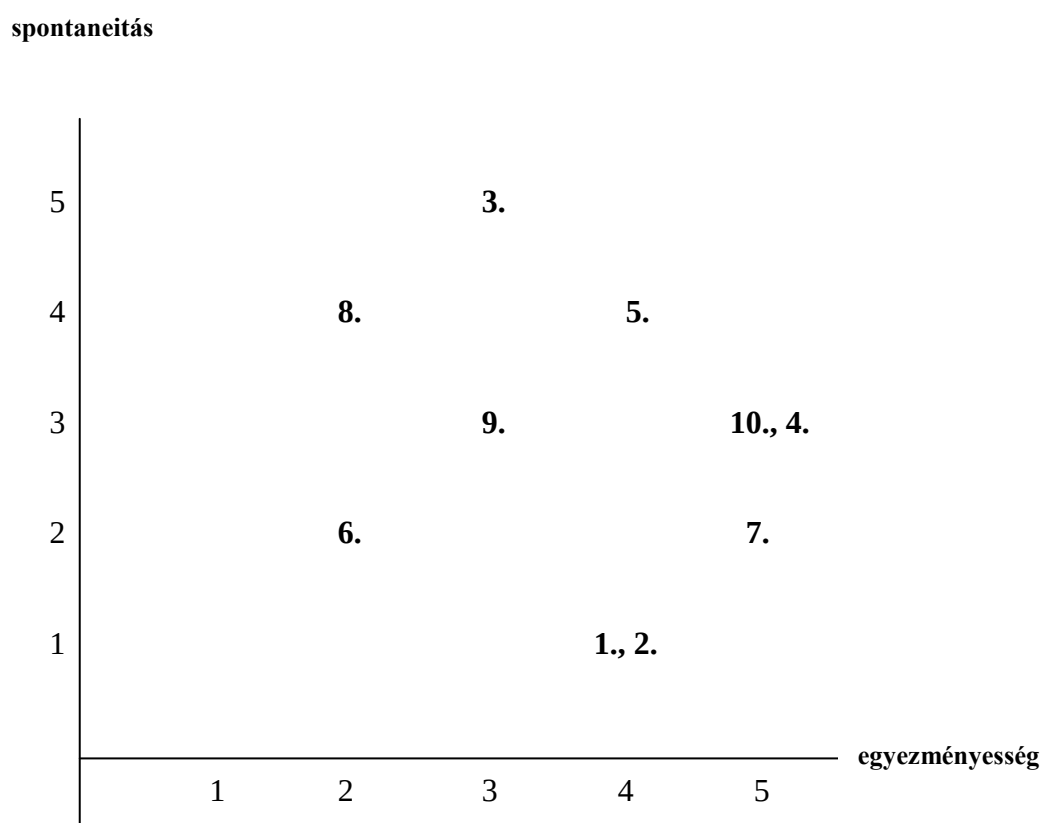
A történet mai szemmel nehezen fogható fel az igazság győzelmének, hiszen a megvádolt férfin előbb hajtják végre az ítéletet, semmint hogy előbb megvizsgálják a vád valóságtartalmát; így a feleség az, aki a férfit tisztázhatja, ám nem érvek és racionális ellenbizonyítékok által, hanem egy babonás eljárás során Isten avatkozik közbe, és veszi oltalmába az igazságot.

A nő arcán megjelenő nyomai a fájdalomnak viszont, mintha azt fejeznék ki, hogy itt az Isten által ismert igazság ereje nem elég: maga a nő az, aki mégiscsak megszenved, megküzd az igazságért. A nő szeme alatti lilás, véraláfutásos elváltozás ezt jelzi.

Ezzel a megoldással Dirk Bouts kritikai olvasatát nyújtja a történetnek: Isten hozzájárulása, mintha halványodna, és az igazságért megküzdő ember lesz a kép témája.

I.2. A gesztusok összefüggései

A vizsgált gesztusok koordináta-rendszerben megjelenítve:



1. Péter kézmozdulata
2. Mária elfogadja Isten akaratát
3. A hóhérlegény grimasza
4. Mater Dolorosa
5. Vir Dolorum (töviskoszorús Krisztus)

6. Júdás és a kézmozdulatok
7. Nő elálló kisujjal
8. Háttal álló angyal
9. Nő a pokolban
10. A hercegnő arca

Összegezve Dirk Bouts festészete tartalmaz egyéni megoldásokat, annak ellenére, hogy azok a műfajok, melyekhez tartozó képeket vizsgáltam (vallási témájú képek, közintézmény megbízására készült festmény) az alkotók számára sok esetben nem igazán biztosítanak szabadságot. A gesztusok, mozdulatok között, melyeket kiemeltem, és itt tárgyaltam, találhatók általánosan elfogadott megoldások, a kor embere számára megközelítőleg egyértelmű módon olvasható jelek (Péter apostol gesztusa, az angyali üdvözlét térdeplő Máriája, vagy a Mater Dolorosa, Vir Dolorum ábrázolások). És vannak olyanok is, melyek a festő különleges megoldásaiként értékelhetők: a hóhér erőlködést kifejező grimasza, mely a jeleneten belül többletjelentést, más feladatot is kaphat, vagy Júdás és a névtelen mellékszereplő mozdulatainak összejátszása. Sőt olyan is előfordul, melyről először azt gondoljuk, hogy teljességgel egyedi vonást fedeztünk fel benne, majd kiderül, hogy valószínűleg csupán a korban divatos, és elterjedt motívumról van szó (a széder estén résztvevő nő kisujja).

Általánosan igaz viszont: ha még egyéni megoldást választ is Bouts, akkor sem egy érző emberi lény mozdulatainak ábrázolása miatt teszi ezt, hanem általában a jelenet szempontjából van ezeknek szerepe; ez alól némileg kivétel lehet az ártatlan herceg felesége arcán zajló változásoknak a megjelenítése.

Ám Bouts megnyújtottan ábrázolt, kissé gótikus figuráira, arcuk naturalista, részletező megjelenítése mellett is inkább az egyforma merevség, jellegtelenség a jellemző. Ez a kor festészetének még általános vonása volt.

Ebben a dolgozatban mégis arra törekedtem, hogy Bouts festészetében fellelhető egyedi gesztusokat, megoldásokat keressek.

Felhasznált irodalom:

Michael Baxandall: *A Reneszánsz szemlélet – reneszánsz festészet*, ford.: Falvay Mihály. Corvina. 1986.;

Hijmans W, Dequeker J.: *Camptodactyly in a painting by Dirk Bouts (c.1410-1475)*.

In: Journal of Royal Society of Medicine. 2004 november. vol. 97. 549-551. oldalak;

Elérhető az interneten: <http://jrs.sagepub.com/content/97/11/549.full.pdf+html> (2014. 05. 05.)

Horton A. Johnson: *The Renaissance fifth finger*. In: Journal of Royal Society of Medicine. 2005 február. vol. 98: 87. oldal; Elérhető az interneten:

<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1079404/pdf/00980087.pdf> (2014. 05. 05.)

Fras, C: *Finger deformities in Renaissance art*. In: Journal of Royal Society of Medicine. 2005 július. vol. 98.

337. oldal; Elérhető: <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1168930/pdf/00980337.pdf>

Dirk Bouts – Híres festők 124. Eaglemoss Int. Ltd. Budapest. (megjelenés dátuma nem ismert)

Károli Gáspár bibliafordítása

Felhasznált képek jegyzéke:

I. kép: elérhető az interneten: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bouts_anoiting.jpg (2014.05.05.)

II. kép: elérhető az interneten:

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dieric_Bouts_-_The_Annunciation_-_WGA2979.jpg (2014.05.05.)

III. kép: elérhető az interneten:

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dierick_Bouts_-_Triptiek_van_het_martelaarschap_van_de_heilige_Erasmus.jpg
(2014.05.05.) A kép részletét használtam fel.

IV. kép: elérhető az interneten:

http://en.wikipedia.org/wiki/File:Workshop_of_Dirk_Bouts_-_Mater_Dolorosa_NG_711.jpg (2014.05.05.)

V. kép: elérhető az interneten:

http://en.wikipedia.org/wiki/File:Workshop_of_Dirk_Bouts_-_Christ_crowned_with_Thorns_NG_712.jpg (2014.05.05.)

VI. kép: elérhető az interneten:

<http://www.insecula.com/oeuvre/O0027385.html> (2014.05.05.)

VII. kép: elérhető az interneten:

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Da_simon_marmion,_mater_dolorosa_e_uomo_di_dolori,_1475-1499_ca._01.JPG
(2014.05.05.)

VIII. kép: elérhető az interneten:

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dieric_Bouts_-_Altaarstuk_van_het_Heilig_Sacrament.jpg (2014.05.05.)

A kép részletét használtam fel.

IX. kép: elérhető az interneten:

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dieric_Bouts_-_Altaarstuk_van_het_Heilig_Sacrament.jpg (2014.05.05.)

A kép részletét használtam fel.

X. kép: A hivatkozott cikkben érhető el: J R Soc Med. Feb 2005; 98(2): 87. oldal (2014. 05. 05.)

XI. kép: elérhető az interneten:

http://img-fotki.yandex.ru/get/4134/47407354.8ff/0_103fd0_9dd5c0d5_orig.jpg (2014. 05.05.)

XII. kép: elérhető az interneten:

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/14/Ghent_Altarpiece_D_-_Adoration_of_the_Lamb_1.jpg/498px-Ghent_Altarpiece_D_-_Adoration_of_the_Lamb_1.jpg (2014.05.05.)

XIII. kép: elérhető az interneten:

http://img-fotki.yandex.ru/get/4123/47407354.8ff/0_103fcd_dbdbd359_orig.jpg (2014.05.05.)

XIV. kép: elérhető az interneten:

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1d/Dirk_Bouts_-_Justice_of_Emperor_Otto_III-_Beheading_of_the_Innocent_Count_and_Ordeal_by_Fire_-_Google_Art_Project.jpg