

Az asztronómus és A geográfus című festmények kettős viszonyban állnak a többi Vermeer-kép esetében megszokott kompozíciók általános rendjével. Újdonságnak tűnik az eddigiekhez képest az ábrázolás tárgya, a tudósférfiak

36 Miklósvolgyi Zsolt

AZ ÖNMAGÁBA FELEDKEZŐ TEKINTET – KÍVÜLRŐL NÉZVE¹

szokatlan beállítása, az őket körülvevő tárgyi világ, valamint az élénkebb színek – főként az oly gyakori ultramarin és a különböző sárgák – mellőzése. Ugyanakkor visszaköszönnek más képekről ismert elemek is: a

képek bal alsó sarkában látható sűrűszövésű, nehézkes drapériák, a képen belüli képek elhelyezése és további jellemző tárgyak, de mindenekelőtt a bal oldalon elhelyezett díszes kazettás ablakok. Ez a Vermeer-festményekre rendkívül jellemző, balról érkező, ablaküvegeken átszűrte fény és az ettől elválaszthatatlan árnyék kölcsönös játéka számos egymásra tükrözhető értelmezési lehetőséget kínál.

A szoba egyetlen fényforrásán keresztül beszüremkedő világosság – a fizikai törvényszerűségek révén – az egyetlen kémlelő nyíláson (esetünkben rácsozott ablakokon) keresztül át beérkező optikai fényvel; metaforikus értelemben pedig az elme belső terében gyúlt értelem fényével hozható összefüggésbe. Vagyis e fény egyszerre utalhat valami nagyon is anyagszerű, észlehető, fizikai törvényszerűségekkel leírható érzéki, és egyúttal valami anyagtalán, ám a megjelenítés révén mégis határozottan jelenlévő minőségre. Ezt az értelmezést gazdagíthatja az a tény is, hogy bár az újkorban a különböző természettudományos megfigyelések és az ezzel párhuzamos technikai fejlődések hatására a fény optikai természetéről szóló magyarázatok egyre általánosabbá váltak, ezek az elképzelések sok tekintetben továbbra is a megelőző korok vélekedéseire tapadnak. Martin Jayt idézve: „A fény metafizikai implikációi – a fény mint isteni *lux*, s nem mint észlelt *lumen* – iránt tanúsított középkori érdeklődésből fakadóan a lineáris perspektíva az optika matematikai szabályszerűségei és az Isten akarata között lévő harmóniát kezdte szimbolizálni. Az állítólag objektív optikai rendet körülvevő kedvező konnotációk még akkor is szilárdak maradtak, miután e megfeleltetés vallási alapjai megrendültek.”²

A fakeretes ablak tehát ennek a két egymással vetélkedő, egyszerre érzéki és ugyanakkor szellemi minőségnek a közös találkozóhelye, amely egyszerre elválasztja, és ugyanakkor a transzparencia révén továbbra is biztosítja a dolgozószobájukban tevékenykedő tudósok kapcsolatát a „kinti” világgal. Ez a megfigyelés azonban a nézők számára csupán feltételezőként

maradhat érvényes, hiszen az ablakok mint az ábrázolás tárgyai az asztronómus és a geográfus fiktív, és ezzel együtt a festmények felületi adottságaiból következő vizuális térhez tartoznak. Az ablaküvegeken át nem láthatunk semmit; a képnéző tekintete legfeljebb a rácsokkal közrefogott színes felületelig merészkedhet, ám onnan utak már csak a kép terébe vissza, vagy pedig a festményen kívüli valóságba vezetnek. Ezért a kívülről érkező „fény” valójában a festmény tónusaira, vagyis a vászon felületére gondosan felvitt ecsetnyomokból összeálló színegységek vizuális minőségére utalhat, amelyek a képek megfigyelői számára világosabb és sötétebb hatásokra osztják a képek vizuális rendjét, hiszen fényről és árnyékról festmények esetében csak mint képileg megjelenített, egyenértékű minőségekként beszélhetünk.³ Így a festmények belső világát uraló optikai tulajdonságok, a perspektív tér illúzióját megteremtő irányvonalakkal együtt, elsődleges értelemben a képmező síkjához tartoznak.

A két festményen ezt a konfliktust a perspektivikusan torzított, tehát térbelileg láttatott, valójában azonban sík ablaküvegek felületét díszítő rácszatok képviselik. A rácsok, amelyek révén egy lehetséges kinti világra történik utalás, metaforikus értelemben az ábrázolás és az ábrázolt valóság közötti transzparencia érzéki akadályát jelenítik meg. Vagyis egy olyan különleges felületet, amit egyszerre látunk, és amin keresztül ugyanakkor valami mást is láthatunk. A rács ugyanis ebben az értelemben nem elsősorban a racionalizált tudást szimbolizálva teremt geometrikus rendet, hanem vizuálisan strukturál. E tekintetben tehát különbözik az Alberti-féle képfelfogás ablak-metaforájától, ahol a rács olyan érzékileg semleges szervezőelv, amely a narratív egységek logikájának megfelelően matematikai szabályszerűségek mentén osztja fel a projektív teret. E tekintetben Vermeer ablakainak rácszata inkább a 20. századi absztrakt művészet rácsfogalmának [*grid*] megelőlegezése, amennyiben azokra elsősorban látványelvű értékeként tekintünk.⁴

Ezzel együtt a képmező egésze természetesen az egyiránypontos perspektíva leképezési törvényei szerint szerveződik, ahogy arra leginkább éppen az ablakrácsok- és keretek enyészpontba futó párhuzamosai hívják fel a képnéző figyelmét. Ezeknek a képzeletbeli vonalaknak a meghosszabbításai a képsíkra merőleges fal előtti szekrények, valamint a dolgozóasztalok és az asztronómus székének szabályos térbeli torzulásai. Vermeer a tudósokat nagyjából a festmény középső tájékára helyezte, így a két alak képtérben elfoglalt helyzete a fókuszponttal esik egybe. A festő ezt a klasszikus szerkezeti döntést – néhány kivételes példától eltekintve – általában bal oldali fényforrással bíró, egyalakos képeihez szokta választani. Mindez azért is érdekes lehet, hiszen ahogy azt Max Imdahl a centrális perspektíva mesterséges

formájáról is írja: „Az enyészpont és a nézőpont kijelölésének köszönhetően a középpontos perspektíva egy olyan szubjektum-objektum viszonyon nyugszik, amely a nézőszubjektumot határozza meg a térbeli elrendeződés vonatkoztatási pontjaként. A szubjektum saját maga alá rendeli az objektívet, ez viszont rögzíti a szubjektum helyét a szubjektum által rögzített enyészponthoz /nézőponthoz képest.”⁵ A képmező innenső oldalához kötődő néző tekintetét – ami nem melleleg a képek festőjének tekintet-irányával azonos – teljes joggal megfeleltethetjük a camera obscura karteziánus megfigyelőjének nézőpontjával, még akkor is, ha egyes szerzők inkább a két látásmodell közötti – főként technikai jellegű – különbségekre összpontosítanak.⁶ Mindkét látásrendszerre jellemző sajátosság, hogy a megfigyelést minden esetben egy *monokuláris*, tehát egyetlen rögzített szemmel történő vizuális aktusnak gondolják el, ahol a megfigyelő és a megfigyelt egymást kizáró ellentétpár. Ezen elgondolás szerint a néző – Norman Bryson megkülönböztetésével élve – nem „rögzítetlen pillantással” [*glance*] közelít látványa tárgyához, hanem azt sokkal inkább „merev tekintetével” [*gaze*] próbálja birtokba venni és uralni. A nemi szerepek és a vizuális kultúra kapcsolataira érzékeny szerzők előszeretettel értelmezik ezt az alaphelyzetet a férfi tekintet és az ennek alárendelt női szubjektum aszimmetrikus kapcsolataként is.⁸ Svetlana Alpers egy helyütt, miután a tudósférfiakat ábrázoló festmények tárgya és az őket ábrázolás tárgyává tevő festő közötti összefüggéseket elemzi, néhány sorral később a következő meglepő kijelentést teszi Vermeer művészetével kapcsolatban: „Vermeer lényegében a megfigyelt nőben, a nőben mint a férfi figyelem voltaképpeni tárgyában látja a festészet tárgyát. Ha úgy vesszük, ebben voltaképpen nincs is semmi meglepő. [...] Egyedülálló viszont az a szigor, amellyel Vermeer ehhez a témához ragaszkodik, kizárva minden mást. [...] Amikor Vermeer a megfigyelt nőt mint festői tárgyat teljesen elkülöníti a környezetétől, valami igen lényegeset mond el ennek a leíró jellegű művészetnek a természetéről.”⁹

Ez a meghatározó szempont nem más, mint az *itáliai* és a *németalföldi* festészeti tradíció hagyományos megkülönböztetésének egy különös, nemek szerinti felosztása. Alpers először is a Francisco de Hollanda révén Michalengelónak tulajdonított, s a *déli* festészet *északi* ellenpárjával szembeni fölényét firtató szövegét idézi, amelynek legfőbb érve – összegzi Alpers –, hogy „[a]z északi művészet, [...] nők számára készült művészet, mivel azt tűzte ki céljául, hogy mindent pontosan és válogatás nélkül ábrázoljon, amit a természetben talál. Ezért aztán hiányzik belőle az értelem és az arányosság. [Így hát] ez a művészet alulmarad az itáliaival szemben, amely viszont férfiak számára készült, lévén értelmes és arányos.”¹⁰

A déli festészet felsőbbrendűségét firtató militáns értelmezések szerint e tradíció azért előrébbvaló, mint a flamand iskolák, mivel utóbbiakkal

ellentétben azok olyan *férfi*as erényekkel bírnak, mint az intellektusnak tet-
sző magasztos szellemi tartalmak narratív megjelenítése, vagy azoknak a ter-
mészetben megjelenő tökéletes arányoknak a követése, amelyekkel a női
testtel szemben sokkal inkább a férfitest ékeskedik. Egy magára vala-
mit is adó itáliai reneszánsz festő tehát nem csupán emelkedett témát 39
választott festménye tárgyául, de azt – az univerzumot egyensúlyban
tartó isteni arányokkal megegyező – ideális kompozícióban is elevenítette meg.¹¹

Ezzel szemben, ahogy azt a németalföldi csendéletek kapcsán majd
később Hegel is megjegyzi, az északi festők képein az önmagától elidegení-
tett szellem: „teljesen jelentéktelen objektumokban, részint az emberi
életnek olyan jeleneteiben fordul elő, amelyek szemünkben nemcsak
teljesen esetlegesnek, hanem egyenesen alantásnak, és közönséges-
nek tűnhetnek fel.”¹²

Mindezek fényében *Az asztronómus és A geográfus* című képek
sokkal különlegesebb helyi értékkel bírhatnak Vermeer életművén
belül. Hiszen ha a művész számára a festészet legfőbb tárgya valóban
a tárgyiasító férfi tekintet révén pusztá megjelenéssé, közönséges lát-
vánnyá silányuló *nő*,¹³ s az őt körülvevő 17. századi holland enteriőrök
alantás és köznapi világa, mit is lehet kezdeni két olyan festménnyel,
amelyek maguk is férfi tekinteteket ábrázolnak? Vajon ha a képeken
látható férfiakat láttató festő maga is férfi, továbbra is tartható-e a
megfigyelő és a megfigyelt közötti hatalmi viszony nemek szerinti fel-
osztása? A két tudós tekintete ugyanis a képtéren belüli világra vo-
natkozik, s így azokkal a női alakokat ábrázoló Vermeer-képekkel
szemben, ahol a női modell kinéz a képtéren kívülre, s így a megfigyelő
– legyen az akár az őt látó-láttató festő, vagy a képet szemlélő néző –
interszjektív válaszpillantására apellál, kevésbé ellenállóak a tár-
gyiasító, maszkulin tekintettel [*gaze*] szemben. Éppen ezért érdemes
megvizsgálni, hogy a két tudós tekintetének milyen lehetséges tárgya és
értelmezése lehet.

A földrajztudós jobb kezében körzővel, bal kezét pedig az ablakra me-
rőleges, nehézkes drapériával borított asztalán található könyvek egyikére
támasztva, a munkaterepe fölé hajlik, s ebben a testtartásban megállapodva,
fejét fölszegve, tekintete nagyjából a kép bal felső sarkába belógatott kárpit
irányába mered. Ezzel szemben a csillagász a dolgozószobája ablakával szem-
beni íróasztala előtt ülve, bal kezével az asztal képsíkhöz közelebb eső szé-
lébe kapaszkodva, jobb kezének hüvelyk- és középsőujjával egy díszes
éggömb felszínét érinti, s ezt a kézmozdulatot a tekintetének összpontosí-
tásával is végig kíséri. Ezt a gesztust, amely akár a tapintó és látó érzékek
egymás mellett futó, ám végső soron egyazon tárgyra vonatkozó descartes-
i érzékelésmo-
dell vizuális metaforájaként is értelmezhető, a kinyújtott kar

és a vele párhuzamos tekintet-irány egybeesése is tovább fokozza. Azonban mindkét tudós tekintetéről megállapítható az a közös vonás, hogy figyelmük tárgya a kinti világ közvetlen megfigyeléséből származó, utólag megalkotott szabatos képmásokra: térképekre, éggömbre, tudományos leírásokra
40 vonatkozik. Tekintetük lehetséges iránya egyszerre utalhat az elme *belső* terében zajló számításokra, összevetésekre, egyszerűen olyan mentális képekre, amelyek ugyanakkor kölcsönös viszonyban állnak saját, tárgyi megjelenésekben rögzített, s az érzékek számára hozzáférhető *külső* másával. Hiszen ahogy azt Crary is írja: „Mindkét gondolkodó feszült csendben a világnak arról a döntő fontosságú jellegzetességéről, végtelen kiterjedéséről elmélkedik, amely annyira eltér saját gondolataik kiterjedés nélküli közvetlenségétől, és amely a reprezentációk világossága révén mégis felfogható emberi elmével.”¹⁴

Ezért bár tekintetük, s főként a földrajztudósé a merengés formájában, inkább a lélek képzeletbeli belső terére utal vissza, mégis a különböző áttételek útján a külvilágra vonatkozik; mi több, a képet szemlélő külső megfigyelő számára sajátos kifejező erővel is bír. Tekintetük, amely a szem kifejezőerején túl, az azt körülvevő idegekkel és finomizmokkal, az arc egész mimikájával, valamint a testtartás összetett koreográfiájával kiegészülve, arra az antropológiai sajátosságunkra emlékeztetnek, miszerint a látás nem csupán a fény és szín érzetek *befogadására* alkalmas ingerfelvevő képesség, hanem éppúgy a külvilág felé közvetíthető jelentések *kifejezésére* is alkalmas. Erről tudósít már a görög filozófia kezdeti szakaszából Démokritosz azon elképzelése is, amely a látás folyamatát több kortársával szemben a látószerv és a látott dolog együttes teljesítményeként előálló „képecskék” (*eidola*) érzékeléseként írja le.¹⁵

A látással foglalkozó filozófiai szakirodalom is a szem és a látott tárgyat összekötő látósugarak iránya szerint különbözteti meg a különböző látáskonceptiókat, vagyis aszerint, hogy a szem a látás folyamatában *tevékeny* (*extramissionizmus*) vagy pedig *tétlen* (*intramissionizmus*) szerepet tölt-e be. Bár mindkét elképzelés mellett hathatós érvek egész sora hozható fel, esetünkben mégis az a hangsúlyos, hogy az érzékelésről alkotott karteziánus modell miképpen illeszkedik ebbe a tradícióba, s főként, hogyan hozható összefüggésbe mindez Vermeer képeinek ábrázolt világával, illetve azzal az eljárás móddal, ahogy mindezt ábrázolja.

Jól látható most már, hogy esetünkben a koramodernitás különböző természettudományos megfigyelésekből származtatott látás- és érzékelélméletei a korszaknak azzal a tágabban értett kulturális gyakorlataival összefüggésben kapnak hangsúlyt, amelyek jegyében Vermeer két festménye is született. A két tudós, akiket a festő tudományos tevékenységük közben ábrázol, a külső világ közvetlen tapasztalati vizsgálata helyett dolgozószo-

bájukba visszavonulva, az introspektív megfigyelés módszerét követik. Ebben az értelemben Vermeer szobatudósai közvetlen összefüggésbe hozhatóak a korai újkori filozófia belsővé tett megfigyelőjével, hiszen interiorizált szemlélőkként egy elsötétített szobában *világos és elkülönített (clara et distincte)* képmásokat alkotnak a felfedezésre váró kinti világról. 41 Még tudományuk tárgyai, „a föld és az ég [sem] állítják szembe a két kutatót: a földrajztudós és a csillagász az egyedüli és feloszthatatlan külvilág megfigyelésének közös vállalkozásában merülnek el. Mindketten (és könnyen lehet, hogy a két kép ugyanazt az embert ábrázolja) az ősi és szuverén szellemiség alakjai, az autonóm individuális egőé, aki magához ragadta az örökké létező térbeli testek intellektuális uralásának képességét.”¹⁶

Döntő különbség azonban, hogy míg a tudósok a térbeli testek, és az azokhoz hozzáférést biztosító érzékek intellektuális uralásának képességét sajátították el, addig az őket ábrázoló festő mindezt a vizs-zájára fordítva, ezeket látványelemekké, vizuális értékek-ké-ké-váltja át. A Vermeer-képek esetében, érzékelés és tudás viadalában, tematikus értelemben valószínűleg utóbbi kerekedett felül, ám az ábrázolás és megjelenítés vonatkozásában az előbbi fölénye megkérdőjelezhetetlen.

¹ A *karteziánus optikai hagyomány Vermeer Az asztronómus és A geográfus című festményeinek tükrében* című hosszabb tanulmányom egyik fejezete. Ezúton is szeretnék köszönetet mondani Bazsányi Sándornak és Schmal Dánielnek.

² Martin Jay: *A modernitás látásrendszerei* (Ford. Végső Roland) = *Vulgo*, 2000/1-2. (hozzáférés: 2011-01-08)

³ Mindennek jelentőségével maga Vermeer is maradéktalanul tisztában volt, hiszen egyrészt maga is sokat foglalkozott a fény általános természetére vonatkozó megfigyelésekkel, másrészt – az utrechti caravaggisták közvetítésén keresztül – jól ismerhette Caravaggio fény-árnyék festészetének művészettörténetileg is jelentős horderejét.

⁴ A 'grid' fogalmának művészettörténeti karriertörténetéhez ld. Rosalind Krauss: *Grids = October*, Vol. 9 (Summer, 1979), pp. 50-64.

⁵ Max Imdahl: *Gondolatok a képek identitásáról* (Ford. Babarczy Eszter) In: *Athenaeum*, 1993/ 4. 116.o.

⁶ Ld. Jonathan Crary: *A megfigyelő módszerei: Látás és modernitás a XIX. században*. (Ford. Lukács Ágnes) Bp., Osiris, 1999. 58.o.

⁷ A 'g'glance' és a 'g'gaze' fogalompárok kapcsolatához ld. Norman Bryson: *The Gaze and the Glance*, = Norman Bryson: *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, Yale UP, New Haven, 1983. 94. o.

⁸ Ebből a szempontból kulcsfontosságú képeknek tűnik Vermeer *A festészet allegóriája* című képe, amelyen a festő egy térképpel szemben, a képnézőnek háttal elhelyezkedő festőt ábrázol, aki egyébiránt éppen egy női modellt fest.

⁹ Svetlana Alpers: *Hű képet alkotni: Holland művészet a XVII. században* (Ford. Várady Szabolcs) Bp., Corvina, 2000. 249.o. Alpers itt Lawrence Gowing: *Vermeer*, Faber and Faber, London, 1952. című művére hivatkozik.

¹⁰ Uo.

¹¹ Az itáliai és németalföldi festészet döntő különbségeiről ld. Svetlana Alpers: *Describe or Narrate? A Problem in Realistic Representation*. = *New Literary History*, Vol. 8, No. 1, *Readers and Spectators: Some Views and Reviews* (Autumn, 1976), pp. 15-41. című tanulmányát. Fontos megjegyezni, hogy

Alpers a két tradíció közötti döntő különbséget a szimbolikus-narratív olasz festészet, és a látvány elsőbbségét hirdető, ábrázolás-elvű holland festészet között látja.

¹² G. W. F. Hegel: *Estétikai előadások III.*, (Ford. Szemere Samu, Zoltai Dénes), Akadémiai, Budapest, 1980. 48.o.

¹³ Ld. ehhez Dürer 1525-ben készült *Egy rajzoló perspektivikus rajzot készít egy nőről* című metszetét, ahol is egy szenttelen grafikus láthatunk, aki rezzenéstelen arccal figyelő ledér öltözetű női modelljét egy rácszott optikai segédeszközön keresztül.

¹⁴ Jonathan Crary: *A megfigyelő módszerei: Látás és modernitás a XIX. században.* (Ford. Lukács Ágnes) Bp., Osiris, 1999. 63. o.

¹⁵ Ahogy azt egy későbbi kommentátora, Theophrasztosz *Az érzékekről* című művében is írja: „A látást a leképeződéssel magyarázza (ti. *Démokritosz*). Erről különös elmélete van. A leképeződés ugyanis szerinte nem közvetlenül a pupillán jön létre, hanem a szem és a látott tárgy közötti levegő az, ami a látott és a látó hatására összehúzóulva alakot ölt. Ugyanis mindenből állandóan valamiféle kiáramlás jön elő, és ez a szilárd különböző színekkel rendelkező kiáramlás az, ami a nedves (?) szemben megjelenik. A sűrű részt nem fogadja be, a nedveset ellenben átérzeztí.” [Theophrasztosz: *De sensu* 50 (DK 68 A 135) In. G. S. Kirk, J. E. Raven, M. Schofield: *A preszokratikus filozófusok* (Ford. Csizser Kálmán és Steiger Kornél) Atlantisz Kiadó, Budapest, 1998, 604.o.]

¹⁶ Jonathan Crary: *i. m.* 63. o.

LADVOCAT
APATURNAK
PARISBAN SORBONNAI DOCTOR',
PROFESSOR' ÉS BIBLIOTHECA-
RIUSNAK
HISTORIAI
DICTIONARIUM,
MELLYBEN A'
RÉGI PATRIARCHÁKNAK, TSÁ-
SZÁROKNAK, KIRÁLYOKNAK, FEJEDEL-
MEKNEK, HADI VEZÉREKNEK, VITÉZEK-
NEK, POGÁNY ISTENEKNEK, HEROSOKNAK,
PÁPAKNAK, EKKLÉSIAI ATYÁKNAK, PUS-
PÓKÓKNAK, ERSEKEKNEK, CARDINALI-
SOKNAK, SZENTEKNEK, SZERZETESEKNEK,
HISTORICUSOKNAK, POÉTÁKNAK, ORA-
TOROKNAK, THEOLOGUSOKNAK,
PHILOSOPHUSOKNAK 's a' t.
eggy szóval
MINDEN FÉLE TUDOMÁNYBAN, MES-
TERSÉGBEN, ÁLLAPATBAN HÍRES EM-
BEREKNEK ÉLETEK, IRASAIK, MUNKAJIK
LE-IRATTATNAK.
MAGYAR NYELVRE
FORDÍTOTTA,
fok meg-bővítéssel, és fok nevezetes személyek'
életeknek hozzá-adásával
ki-borsította
MINDSZENTISÁMUEL
SZABAD KIRALYI RÉV-KOMÁROM VÁROSABAN
EVANG. REFORM. PRÉDIKÁTOR.

II. DARAB.
C — D.

KOMAROMBAN,
Weinmüller Bálint' betűjivel,
1795.