

Bacsi (szek): Az ezte... vége...

187-301

JUST H. GOMBRICH

Illúzió és vizuális csapda

Miére hallhatatlan tréfái közül minden bizomnyal az *Úrhat-*
polgár esete kelti a legnagyobb derűtséget a mai hallgató-
soraiban, akit módfelett meglep, amikor azt mondják ne-
ki, hogy egész életében „prózában beszél”. Valóban akkora os-
tátság volt ez szegény Monsieur Jourdain részéről? Amit
Jourdain úr kétségbeesett felkapaszkodási kísérletei során fel-
fedezett, az természetesen nem a próza, hanem a vers volt. A
prózát egyáltalán nem is lehetne a beszéd speciális fajtjaként
elgondolni a költők igencsak meglepő nyelvhasználatá nélkül,
amelyet oly találoan jellemez az *Alice Csodaországban* szerzője:

Előbb leírunk egy sort
Majd kezdjük vágni szét
És a részekkel ekkor
Csapunk csereberét
A szavak sorrendje pedig
Érdeklí a fenét.

A huszadik századi képzőművészek hasonló eljárásai, lát-
ványkezelése mindannyiunkat Monsieur Jourdainekké vál-
toztatott. A képek kiváltotta megdöbbenés újra tudatosította
bennünk a képi reprezentáció prózájának létezését.

—Ha a régi idők műértőivel valaki közölte volna, hogy a ké-
peket desifrizálni kell, akkor minden bizomnyal titokzatos
„hieroglifaszertű” szimbólumokra, jelképekre gondoltak vol-
na. Vegyük szemügyre például a tizenhetedik századi német-
alföldi festő, Torrentius csendéletét (1. [126*] kép). Az ábrázó-

* Itt és a következőkben a szögletes zárójelben feltüntetett szám a könyvben található képek eredeti számára utal. — A szerk.

lás meglehetősen világosnak tűnik, mégpedig joggal: tudjuk ugyanis, hogy a művész egy optikai eszköz, a camera obscura segítségével vetítette a látvány motívumait a vászonra, majd „kihúzta”, megrajzolta őket, ahogy a fényképeket is retusálják olykor. Meglepő módon a tárgyakat majdnem olyan egyszerű felismerni a képen, mint az asztalon. Deszifrázástól – ha egyáltalán – csupán a jelentés egy másik szintjén lehet szó, ha a kérdés az, hogy mit jelképezhetnek az ábrázolt tárgyak. A művelt gentilhomme számára például nem csupán egy poharat, kancsót és kengyelt jelentetnének, hanem a Mértékleteséget megszemélyesítő hölgy emblémáit vagy „attribútumait” látná ebben a különös összeállításban, aki dicséretes módon vízzel hígítja a bort és jámboran túri a zablát és igát!

A képzőművészek csak akkor kezdték el megkérdőjelezni a csendéletfestő mestersége mögött rejlő előfeltevéseket, amikor az ilyenfajta kifinomult allúziók kimentek a divatból, és amikor már bárki képes volt a tárgyak képeinek reprodukálására saját fényképezőgépe segítségével. Mindez nem volt napirenden mindaddig, amíg a közönség vitatni nem kezdte a képzőművészek kompetenciáját. Micsoda arcatlanság is volt az impresszionisták részéről, hogy azt követelték, „fejtsük meg” foltoikat, pacáikat! De hiszen mi sem egyszerűbb ennél, replikázzott a festők éicsapata. Lépünk egyet hátra, hunyjuk le félig a szemünket, és a foltok nyomban a helyükre kerülnek. A varázslat sikerült, a felháborodás elcsendesedett. Megmaradt viszont az a meggyőződés, hogy a festők többet tudnak a látásról a laikusoknál. Egyesek arra a némiképpen meglepő következtetésre jutottak, hogy feltehetőleg a valódi asztal esetében is csak foltokat látunk. És ha az életben könnyebben ismerjük fel a tárgyakat, mint az impresszionista képeket, az pusztán annak köszönhető, hogy megtapogathatjuk, megfoghatjuk őket és ezáltal olyan tulajdonságaikat is megismerhetjük, amelyeknek ábrázolása nem várható el a festőktől.

De miért is ne lenne elvárható? Miért ne követelhetnénk meg a festőktől, hogy valami módon foglalják bele képeik-

be az érintéssel nyert nélkülözhetetlen információkat, azokat a kézzelfogható értékeket, amelyekre szükségünk van a felismeréshez, a tájékozódáshoz képeik világában? Ha viszont ez a követelmény jogos, vajon hol húzzuk meg a határt? Hiszen nem csupán az érintés szolgált információból, hanem a mozgás is, a tárgyak szemügyre vétele különböző nézőpontokból. Helyváltoztatás nélkül soha nem tanultuk volna meg elkülöníteni a szemünkkel érzékelt benyomásokat.

A vita tehát tovább folyt, és tudatosodott a reprezentáció problémája. Az ötven évvel ezelőtti kubista forradalom megalapozta a festők jogát arra, hogy a látás rejtélyéhez hozzáfűzzék saját kommentárjaikat. A camera obscura képeinek követése helyett a művész egymásra helyezi és összecsisztatja az ábrázolások részleteit, követve azok sajátos titokzatos rendjét (2. [129.] kép). Az asztalon látható tárgyat már nem lehet valamilyen egyszerű trükkel rekonstruálni. Egyszer itt, mászor ott van, majd – Hamlet apjának szelleméhez hasonlóan – „Itt van! Itt van! Elment.”

Voltak és még ma is vannak olyan kritikusok, akik azt állítják, hogy ez a reménytelen, roppant fárasztó módszer a realitásnak valamilyen magasabb szintjét képviseli, mint a fotografikus eljárás. Könnyen lehet, hogy a stílus alapítóit, Picassót és Braque-ot, efféle misztikus meggyőződések inspirálták. Felfedező útjuk során azonban nem a negyedik dimenzió seholincs kontinensét találták meg, hanem a képi ellentmondások izgalmas, de valóságos világát. Az izgalom, a lelkesedés könnyen odaveszhet annak következtében, hogy a kubista módszerek, amelyek már régóta behatoltak, a kommerszművészetekben megszokottá válnak. A megdöbbenés elmúlt, és már nem kísérjük meg deszifrizni a képeket, amelyek a kétértelmű sémák fазettái között bújócskáznak. Így aztán hajlamosak vagyunk megfeledkezni az igazi problémáról, amely a valóság fotografikus értelmezésével szakító első „modern” stílusok, irányszatok megjelenésével került felszínre. Az igazi kérdés ugyanis az, hogyan bívassuk az egyedi formákat. Milyen kapcsolatban állnak egymással a különböző alakok? Mi a rejtvény kulcsa?

Előbb festünk egy látványt
Majd kezdjük vágni szét
Aztán a darabokkal
Csapunk cseriberét
Ezeknek sorrendje pedig
Érdeklí a fenét.

A reprezentációs elemek kombinálásának, összekeverésének izgalmas lehetőségei talán a költészet olyan új fajtájának tekinthetők, amelyek tudatosítják bennünk a próza létezését. Nem világos ugyanis, hogy a naturalista képek elemeinek milyen elrendeződése teszi lehetővé, hogy oly könnyen tapintható dolgok ábrázolásainak látjuk őket. Ez a megfogalmazás minden bizonnyal kivált majd némi ellenérzést. A kancsó és a pohár alakját kétségkívül nem belelátjuk a holdland csendéletbe; egyszerűen felismerjük őket. Ez természetesen igaz, de hol húzható meg pontosan a látás és a belelátás közötti határvonal? Mindannyian ismerjük azt a jelenséget, amikor felhókbé, sziklába, tintafoltokba némi képzelőerővel szörnyeknek vagy maszkoknak, álarcoknak az alakját látjuk bele. Az alak távoli hasonlósága egy bizonyos arccal vagy testtel megragadja a figyelmünket, és az alak többi részét megpróbáljuk a mintához igazítani, amennyire csak lehetséges.

A pszichológusok és pszichiáterek érdeklődni kezdtek a képzetet ilyenfajta játékaik iránt, és a Rorschach-féle tintafolt tesztek feltehetőleg sok mindent elárulnak a különböző személységek értelmének működéséről. A pszichológusok és pszichiáterek tehát egy adott folt különböző interpretációira kíváncsiak. Amikor „belelátásról” beszélünk, az ilyenfajta különbségekre gondolunk. Látásnak azt nevezzük, amikor az emberek általában ugyanazt a képet látják. A kancsót helyes módon mindannyian kancsónak látjuk, mivel úgy néz ki, mint egy kancsó. Ez az egyszerű megfogalmazás azonban számos kérdést bizonyítottan támaszt fel, és eltakarja előlünk az érzékelés értelmezésének rejtélyét.

Az álmok kétértelműségét meggidézó szürrealista trükk-
lónak csatolásával kincit kőzolehkh kerülhetünk a rejtély lé-

nyegéhez. Cselicsev képén például egy fa ábrázolása egy lábfejből kinövő kézbe megy át (3.[131.] kép). Projekciókat úgy irányítja, hogy a fa alakját más, felismerhető formákba olvasztja be. Az ilyen képi játékok azonban még meglehetősen egyszerűeknek tekinthetők. Itt ugyanis a művész (más képeivel ellentétben) még gondot fordít arra, hogy jelezze, merre keressük a kép jelentését. Erre azonban nem számíthatunk mindig. Mi több, olykor a képrejtvények tervezői, sőt, a propagandisták is kihasználják azt a hajlamunkat, hogy azonnal a konklúziók után nyúlunk, és így megszórt támpontjaink nélkül lephetnek még bennünket. A 4.[130.] képről senkinek se nagyon jutna eszébe, hogy egy hagyományos urnán és az azt körülvevő fűzfákon kívül valami más is ábrázol. A képet azonban a francia forradalom idején a királyi család iránti titkos tiszteletadás jelképeként terjesztették. Ugyanis, ha nem az urnára, hanem a háttérre koncentrálnánk, akkor egymással szembenező profilokat, Marie Antoinette és XVI. Lajos profilját fedezhetjük fel, majd ebben a sémában maradva két további fej, feltehetőleg a Dauphin és valamelyik másik áldozat feje bontakozik ki a fák ágainak sziluettjéből.

A precíz, aprólékos rajzoló által kihasznált elv, az „alak” és a „háttér” kapcsolata nagy szerepet játszott a huszadik század pszichológusainak vitáiban. Mindaddig, amíg az urnát tekinjük az alaknak, nem vagyunk tudatában a háttér formájának. A kép illusztrálja a legegyszerűbben azt a tényt, hogy előzetes interpretációnktól függ, hogy mit is látunk. Hajlamosak vagyunk arra, hogy a zárt és artikulált formát tekintjük az alaknak és ne vegyünk tudomást a háttérről. Ez az értelmezés azonban olyan feltevésen alapul, amelyet a művész esetleg szándékosan elvetett. Ilyenkor fedeztük fel, hogy valóban van valami, ami logikailag megelőzi és így implikálja a kancsó vagy a pohár azonosítását – mégpedig az a döntésünk, hogy mit tekintünk alaknak és mit háttérnek.

Ezen a helyen kell bemutatnunk egy kortárs művészt, akinek nyomatai a képek „olvasásáról”, értelmezéséről szóló meditációk. M. C. Escherről van szó, aki szülőhazájában, Hollandiában él és inkább matematikusokkal mint művészekkel

és kritikuskokkal áll kapcsolatban.² Annyi mindenesetre biztos, hogy a kritikusok nem fogadnák egyöntetű lelkesedéssel alkalmazott geometriai és pszichológiai tanulmányait. A reprezentáció prózájának kutatója számára azonban felbecsülhetetlen értékűek lidérces képrejtvényei. A *Nappal és éjszaka* (5.[132.] kép) című kettős képét nézve, a szemlélőnek észrevétlenül át kell váltania az alakról a háttérre. A fehér madarak a sötétben a fekete folyó felé szállnak, amely a világ túlsó feléről folyik, ahol még világos van, és ahol fekete madarak repülnek az ellenkező irányban. A kép két téréfét elválasztó vonalat keresve rá kell jönnünk, hogy nincs ilyen. A fehér madarak közötti közők – a háttér – veszik fel fokozatosan a fekete madarak alakját, és ezek a változatos sémák lefelé haladva beolvadnak a mezők képébe. Bár ezt a transformációt egyszerű felfedezni, mindazonáltal lehetetlen mindkét „olvassatot” folyamatosan „tudatunkban tartani”. A nappali oldal felőli nézőpont kiűzi az éjszakát a lap közepéről, az éjszakai oldal felől nézve viszont a fekete madarak ugyanott semleges háttérre válnak. Hogy az azonosítás céljából melyik alakokat különítjük el, az attól függ, hogy melyik oldalról érkezőnk. A látást váltakozó „belelátás” váltja fel; a reprezentáció és az irányított projekció egybeolvad.

Eschernek további bűvészmotívumok is vannak még a tarsolyában, amelyekkel megingatja a reprezentáció egyszerűségébe vetett hitünket. *Konvex és konkáv* (6.[133.] kép) című nyomtán olyan kétértelműségeket használ ki, amelyeket a művészek és a pszichológusok már régóta ismernek, de ilyen céltudatossággal még senki nem kutatta és alkalmazta őket.

Itt nem az alak és a háttér kapcsolata fordul meg a kép elentétes oldalain, hanem az architektúra bármelyik részletének alakja és iránya. Baloldaltól indulva egy fekete női alakot látunk, amint egy ívelt hídon sétál valamiféle lépcsők felé. Ebből a nézőpontból a kép egy ódon város különös, de lehetséges látványát ábrázolja. A kép túoldaláról, a létrára felkapaszkodó férfi felől nézve ugyanolyan koherens képet látunk,

2 *The Graphic Work of M. C. Escher*. London, Oldbourne Press, 1960.

amely egy befejezetlen udvart és egy fölötté átívelő hidat ábrázol. A kép központi tengelye felé közelítve azonban mindkét nézet ellentmondásossá válik. Ami ugyanis a hídon sétáló fekete asszony felől, kívülről nézve egy pavilonnak látszik, a másik oldalról tekintve egy boltíves sarokká változik át. Az aspektusváltás annál is különösebb, mivel a közelebbi azonos formát mindenképpen tömör pavilonnak kell látnunk. Használó trükköket, képrejtvényeket fedezhetünk fel a nyomtat minden részletében. A padló, amelyen egy fiú alszik, egyben plafon is, amelyről a közelben egy lámpa lóg le. A megfelelő alakokat a kontextustól függően mindenütt vagy üregesnek vagy tömörnek látjuk és a két „olvasat” találkozása mindig holtpontra, patthelyzetre idéző elő. Kiinduló feltevéseink megdőlnék, előlőről kell kezdenünk a kép vizsgálatát, majd kiderül, hogy új megközelítésünk is ellentmondásokhoz, zűrzavarhoz vezet.

Escher képi tanulmányaiban azonban még csak nem is a látványértelmező mechanizmusok vizsgálata a legmeghökkentőbb. Lehetséges, hogy az 1958-ban befejezett *Belvedere* (7.[134.] kép) nem a legreteszetősebb nyomtat, ám demonstrációs szempontból kiemelkedő kvalitásokkal bír. Ami ugyanis első pillantásra egy meglehetősen egyszerű történeti illusztrációnak tűnik, valójában egy komoly agytornát igénylő trükk-kép. A megfigyelőképességek kitérő tesztje lehetne, ha lemérnénk, mennyi idő múlva kezd derengeni a szemlélőknek, hogy egy önellentmondásos struktúrával állnak szemben.³ Vegyük szemügyre a létrát, és próbáljuk elhelyezni a térben. Azt találjuk, hogy az első emeleti teraszról derékszögben vezet fel a második emeleti teraszra. A kalapos férfi az alsó teraszon kitekint a háttérül szolgáló tájra, a felső szint megfelelő boltíve alatt ülő nő oldalra néz. Nem csoda, hiszen az alsó terasz árkádjai nem a fölöttük lévő boltív tartóoszlopain nyugszanak; amikor ugyanis megpróbáljuk követni az íveket, kiderül, hogy egymásba fonódnak: az elülső és hátsó oszlopok oda-vissza váltakoznak.

3 L. S. Penrose – R. Penrose, *Impossible Objects: a special type of visual illusion*. In: *British Journal of Psychology*. 49. köt., I. rész, 1958. február.

Nem csoda hát, hogy a szegény, cellájában raboskodó férfi meglepve szemléli a padon ülő tervezőt, mert az egy olyan tárgyat tart a kezében, amely éppannyira megvalósíthatatlan, mint az épület maga: olyan kockát ugyanis, amelynek élei egymást keresztezik.

Bármilyen is a véleményünk Escher művészi kvalitásairól, képei egész kurzussal felérnek az érzékelés pszichológiájáról és a művészettel való kapcsolatáról. Képeinek komplexitása valójában korántsem önkényes. Összetettségük minden „képolvasás” rejtett összetettségére világít rá. Közös bennük, hogy valamilyen kiinduló feltevés elfogadására kényszerítenek, amelyet azonban nem lehet végig fenntartani. Ebből fakadó zavarunk arra utal, hogy szokatlan tapasztalattal állunk szemben.

Egy szokványos ábrázolás szemléletkor semmi sem akadályoz meg bennünket abban, hogy valamilyen hipotézist állítsunk fel az alak és a háttér kapcsolatáról vagy arról, hogy a formák hogyan kapcsolódnak össze, miként rendeződnek tárgyak képeivé. Emiatt úgy véljük, hogy a képeket többé-kevésbé egyetlen pillanattal fogjuk át és felismerjük, hogy mit ábrázolnak. Az Escher-képek ellentmondásait megtapasztalva kiderül, hogy ez az elképzelés inadekvát. A képeket is csak „olvassuk”, akár a nyomtatott sorokat: „felfűzzük” a betűket és kódokat, és addig illesztgetjük őket, amíg úgy érezzük, hogy a papír jelein keresztül rálátunk a mögöttes jelentésre. És ahogy az olvasáskor szemünk nem egyenletesen halad végig a sorokon, betűről betűre, szóról szóra gyűjtve össze a jelentést, tekintetünk hasonlóképpen pásztázik keresztül-kasul a képeken az információk „letapogatásakor”.

A kritikusok előszeretettel magyarázzák, hogy a művész merre „vezeti a tekintetünket” a kompozíció fővonalai mentén. Pásztázó tekintetünket azonban nem lehet így vezetni. Amikor lehetővé vált a szemmozgások lefilmezése és a fixálási pontok ábrázolása a képeken, a kritikusok e kifejezésének ki kellett volna mennie a divatból.⁴ A felvételek ugyanis meg-

erősítették azt, amit Escher művei kapcsán már gyanítottunk: a képek „olvasása” sok lépésből álló folyamat; véletlen „felvételkekre” kezdődik, amelyekből azután egyes motívumokat és koherens képzéset próbálunk összeállítani. Ha ez túl absztraktnak hangzik, gondoljunk arra, hogy mit tennénk, ha bekötött szemmel kellene megállapítanunk, hogy mit ábrázol egy szobor. Első tapogatózó információink meglehetősen elnagyoltak és tévesek lennének. Megpróbálnánk megérinteni a szobrot, megtapogatni teljes hosszában, megpróbálnánk valamilyen azonosítható formát, orrot, kart vagy melleket találni. Az első azonosítás után mozgásunk céltudatosabbá válna: ha egy orrot találtunk, akkor a szemeknek is ott kell lenniük valahol a közelben, a szemektől továbbhaladhatunk a fülek felé stb. Elvárásaink olykor megerősítést nyernének, sok esetben azonban felül kellene vizsgálnunk őket; első feltevézésünk szerint például a fej pontosan a lábak fölött helyezkedik el, ám hamarosan felfedezhetjük, hogy nem álló, hanem ülő vagy fekvő alakról van szó. Az ilyenfajta felismerésekhez, amelyek a fenti körülmények között perceket vehetnek igénybe, a szem segítségével másodpercek is elegendők. Bármennyire eltér is tapasztalatunk a kétfajta folyamattól, logikájuk mindazonáltal hasonló. A szemek a kézhez hasonlóan letapogatják a felületet, és a kutató értelem a megfelfedezett kódokkal és üzenetekkel szűkíti a bizonytalanságok körét. Ilyenformán minden információval, amelyet érzékeinken keresztül nyerünk, válaszolhatunk egy további kérdésre és eloszlatunk valamilyen kétséget.

Escher vizuális paradoxonjai legelőször is képfelfogásunk szakaszos jellegére derítenek fényt. Pontosán meghatározható ugyanis, hogy egyetlen pillanattal mennyi vizuális információt vagyunk képesek befogadni. Ez az állítás egybevág a tudósok eredményeivel, akik kifejezetten praktikus szempontból vizsgálták, hogy egy pilóta hány kijelzőt képes leolvasni a műszerfalról egyetlen pillanattal. A pilóták kapacitása természetesen változik a gyakorlástól és a tapasztalattól függően, ez azonban nem változtat azon az alapvető tényen, hogy szemünk jóval kevesebb információt képes egyszerre felfogni, mint azt a laikusok képzelik. De mi a helyzet a zené-

4 J. J. Gibson, *The Perception of the Visual World*. Cambridge, Mass. 1950. 155. és köv. o.

szekkel, akik meglepő könnyedséggel és gyorsasággal képek zenekari partitúrákat olvasni?

Nincs ehhez valamilyen rendkívül gyors információbefogadó képességre szükségünk? A teljesítmény kétségkívül elismerésre méltó, de csak azáltal lehetséges, hogy nem független jelekről van szó, mint a kijelzők leolvasása esetén. A zene bizonyos törvényeket, szabályokat követő művészet, amelyek lehetővé teszik, hogy a zenészek meghatározott elvárások szerint olvassák a kottát. És bár nem tudhatják, hogy mire számítsanak a következő sorban, azt viszont igenis tudják, hogy számos lehetőség ki van zárva. Olyannyira, hogy ha mégis valami ilyesmivel találkozunk, valószínűleg inkább nyomdahiában vélik és figyelmen kívül hagyják.

Természetesen, ha egy ismerős nyelven olvasunk, hasonlóképpen járunk el: támpontokra várunk, amelyek konfirmálják várakozásainkat, a kimaradt részeket pedig többé-kevésbé tapasztalataink segítségével töltjük ki. A képek értelmezése bizonyára hasonló sémát követ. Amint azonban felderítjük, hogyan is olvassuk a „kottát”, és különösképpen, hogy hogyan kell felülbírálni elvárásainkat, tudatosul bennünk az is, hogy milyen szerepet játszanak a feltevések a képek megértésében.

Vizsgáljuk meg részletesebben, hogy milyen feltevésekről van szó. Tekintsük Escher *Betvedere* című képének egy-izolált részletét, például a kockás padlójú külső teraszt és a környező alacsony falakat. Egy építészeti elem meglehetősen szokványos, realiztikus ábrázolását látjuk, amely nem sokban különbözik egy hasonló motívumot ábrázoló fényképtől vagy képeslaptól. Hogyan tudjuk ilyen gyorsan és könnyedén felfogni, hogy mit is látunk? Minden bizonnyal úgy, hogy nincsenek kétségeink afelől, hogy miként egészítsük ki a kép által nyújtott információkat. Feltételezzük, hogy a padló vízszintes és a fal függőleges, a burkolólapok négyzetesek és a pad ülőkéje téglalap alakú. Ha az ezeket a tárgyakat ábrázoló formák hegyesszögűek és méretük különbözők egymástól, akkor ez nyilvánvalóan a rövidülés és a perspektíva következménye.

Az ilyesfajta feltevések olyan mélyen gyökereznek bennünk, hogy komolyabb megrázkódtatásra van szükség ah-

hoz, hogy kilépjünk az interpretáció megszokott sémájából. Végül is lehetségesek lejtős folyosók szabálytalan méretű burkolólapokkal, hegyesszögű falak vagy romboid padok is. Az ilyen különös formák jó szolgálatot tehetnek például a színházban, az illúziót kiváltó színpad hátoldalához közel, ahol nagyobb mélység benyomását kellik (8-9.[127-8.] kép). De mihelyt egyszer elfogadjuk ezt a lehetőséget, képvásásunk bizonyossága összeomlik. Felfedezzük, hogy háromdimenziós tárgyak minden kétdimenziós ábrázolásában kétértelműség rejlik. Ha az olvasó nem tart egy kis szédüléstől, vizsgálja meg újra tüzetesen mindhárom Escher-nyomatot (5-7. [132-4.] kép), és észre fogja venni, hogy a meghökkenítő képek csupán azon előfeltevések esetén „kétértelműek”, hogy a padló és a mennyezet vízszintes, az oszlopok függőlegesek, vagy hogy a folyók szintje horizontális, legalábbis annyira, hogy a fölöttük átvélő híd nem emelkedhet. Ha azonban elejtjük ezeket a hipotéziseket, akkor az egyszerű kétértelműség tényleg káoszba fullad.

Az aspektusváltásoktól kóválygó fejünkben egy kínzó kérdés motoszkál. Ha a szokásos reprezentáció prózája ilyen váratlan kétértelműségeket rejt, akkor vajon mennyire bízhatunk meg szemünkben a valódi világot illetően? Nem kell aggódunk, a válasz ebben az esetben megnyugtatóbb. Röviden arról van szó, hogy a képek azért végtelenül sokértelműek, mert a háromdimenziós valóság kétdimenziós geometriai vetületei. Ha azt mondjuk, hogy egy ilyen leképezés „úgy néz ki, mint a valóság”, akkor éppen azt vesszük biztosra, ami bizonyítandó. Lehetséges, hogy így van, de végtelen számú, ha nem is túl valószínű konfiguráció jöhet még szóba. Az ilyenfajta kétértelműségek azonban nemigen okoznak gondot a valóságban. Végül is a való világot úgy tapasztaljuk meg, ahogy mozgunk benne, aminek irányítására látásunk kiválóan alkalmas.

Pusztán a szemünk segítségével gyorsan válaszolni tudunk a terasz igazi alakjára vonatkozó kérdésre, ugyanis rendelkezünk egy „beépített” előrejelző készülékkel, amely tájékoztat arról, hogy egy adott alak hogyan fog változni, ha különböző szögekből nézzük. Ha egyenes vonalban közelítünk egy ajtó

felé, akkor alakja azonos marad, mérete viszont előre megadható mértékben növekedni fog. A látóterünk szélén elhelyezkedő objektumok alakja viszont szabályos és megjósolható módon fog változni, amit egy azonos irányban mozgatott kamera segítségével tanulmányozhatunk. A transzformáció „melódijára” tökéletesen más lenne, ha egy lapos felület vagy egy tompaszögben megszerkesztett perspektívájú színpad felé közelítenénk.

A mozgás meghatározó szerepét vizuális orientációinkban csak nemrégiben sikerült teljesen feltárniuk a pszichológusoknak, nevezetesen James J. Gibsonnak.⁵ Ebben az esetben is egy új alternatíva megjelenése döbentett rá bennünket egy régi igazságra, amit korábban nem tudatosítottunk. Az olyan látási problémák, amelyek nagy sebességű repüléskor, sőt akár autózás közben jelentkeznek, érvénytelenítették a látás statikus mivoltára vonatkozó elképzeléseket. Mi több, a rakétafejlesztők halálosan komoly játéka során a mérnököknek sikerült kifejleszteniük az érzékszervek funkcióit szimuláló, rejtélyes célzóberendezéseket. A kibernetika pedig megtanított bennünket arra, hogy az érzékszerveket sem tekinthetjük egyszerű regisztráló eszközöknek, hanem olyan receptorok-ról van szó, amelyek valamilyen módon feldolgozzák a beáramló információt, amelyet az erre programozott idegrendszer összevet az elvárásokkal. Egyes pszichológusok lehetségesnek tartják, hogy az „egyszerű hipotézis”, vagyis az a feltevelésünk, hogy a padló „valószínűleg” vízszintes, be van építve receptor-szerveinkbe. De függetlenül attól, hogy velünk született vagy tanult tulajdonságról van-e szó, annyi már biztos, hogy minden üzenet egy bizonyos elvárási mezőt kelt életre, amellyel összevetjük a bejövő információt, s ennek alapján dönthető el, hogy helyesek voltak-e az előzetes feltevések vagy korrekcióra szorulnak, illetve teljesen hamisnak, elvetendőnek bizonyultak-e.

Képek szemlélésekor meg vagyunk fosztva ettől a dinamikus segédeszköztől, amellyel kiszűrhetnénk a hamis inter-

5 Uo. – Egyébként lásd E. H. Gombrich, *Mítosz és illúzió*. Bp., Gondolat Kiadó, 1972.

pretációkat. Mindössze egy konzisztencia-tesztrel rendelkezünk, amely ellenőrzi, hogy a kép különböző részelei összeillenek-e. Ennek megoldása után elménk készen áll a további, mozgással összefüggő tesztek elvégzésére, erre azonban nincs lehetőség. Az ebből fakadó frusztráció egy sajátos melékhatással jár, amely paradox módon fokozza az illúziót, és nem hagyja nyugodni értelmünket. Arról az illúzióról van szó, amely azt hiteti el velünk, hogy a festményekről ránk mutató tárgyak követnek bennünket, ahogy helyzetünket változtatjuk.

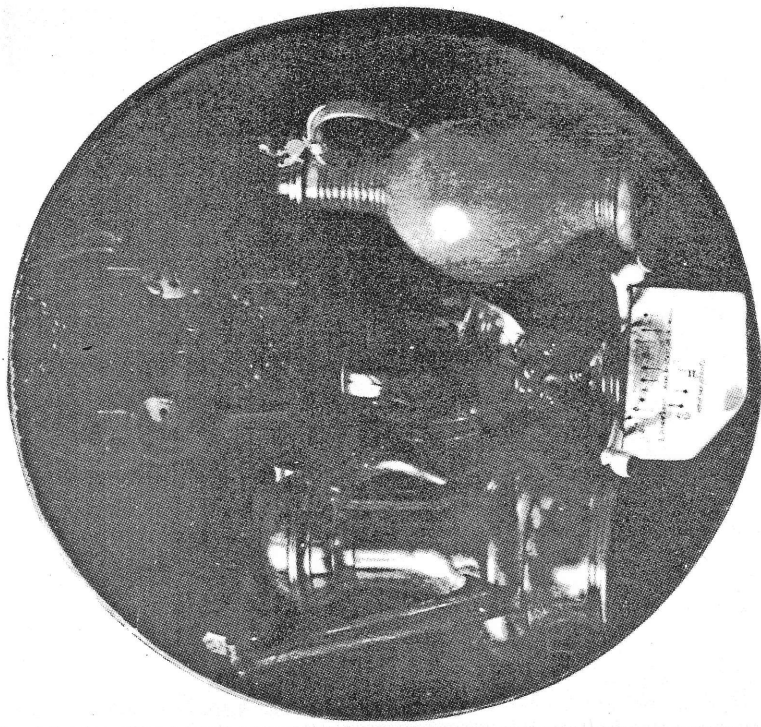
A legunottabb és legfájósabb lábú turista érdeklődése is felélenkül, amikor az idegvezető demonstrálja, hogy egy régi portréről rámeredő tekintet követi őt, vagy hogy a puska csőve ráirányul, bárhova áll is a teremben. A jelenség okozta meglepést könnyű naivitásként félresöpörni, de jóval nehezebb a rejtély összetevőit kibogozni. Egy dolog biztos: a titokzatos jelenség előidézése nem kíván semmilyen különleges ismeretet a festő részéről. Meglehetősen gyakori és elkerülhetlenül bekövetkező hatásról van szó. Kizárólag azért van szükségünk az idegvezető figyelemfelkeltő akciójára, mert igen ritkán érdeklődünk aziránt, hogyan változik meg egy festmény látványa, ha megváltoztatjuk helyzetünket. Ha érdeklődünk ez iránt, azt találánk, hogy a jelenséget alapvetően egy bizonyos mélységérzet és egy a képsíkhöz viszonylag közelinek látszó tárgy nem rövidülő részének együttes hatása idézi elő.

Hans Baldung Grien német reneszánsz művész fametszete például (10.[135.] kép) figyelemreméltoan teljesíti ezeket a feltételeket. A *meghabomázott lovásznas* című képen a ron-tás hatása alá került áldozat a hátán fekszik, talpával felénk. A kritikuskok sokat töprengtek azon, vajon mit fejez ki a kép – de egyik célja minden bizonnyal az, hogy a varázstrükkkel nyugtalanítson bennünket. Szemből úgy működik, mint bármelyik másik, perspektívát alkalmazó kép. Az erős rövidülést mélységként „értelmezzük”, és az ábrázolás háromdimenziós karakterének illúziója meggyőző. Ezzel a nézet-tel konzisztens, ha egyenesen a férfi cipőjének talpára ír-nyítjuk tekintetünket, amelynek el kell rejtenie az odakép-

zelt lábfejet és bokát. Minél erősebben vetítjük bele az ember alakját, ezekben a papíron látható jelekbe egy egész ember alakját, ösztönösen annál inkább elvárjuk, hogy a kép megfeleljen szokásos realitás-tesztünknek. Egy valódi emberalak más nézeteit tárná elénk, ha oldalirányban elmozdulnánk. Mivel azonban nem egy háromdimenziós alakkal, hanem egy papírdarabbal állunk szemben, az elvárásaink szerinti transzformáció nem materializálódik.

Ez a tapasztalat a mi szempontunkból azért figyelemreméltó, mivel alátámasztja érvelésünket, amely szerint egy kép ki- zárólag azáltal válik képpé, hogy a papíron látható jeleket értelmünk koherens és konzisztens üzenetté képes rendezni. Ha konzisztenciát érzékelünk és kialakul egy interpretáció, akkor igen nehéz azt érvénytelenítenünk, kilépnünk belőle. Értelmünkkel könnyű ugyan belátni, hogy a szegény lovász- inas feje ténylegesen egy síkban fekszik a lábfejevel, látni azonban továbbra sem így látjuk.

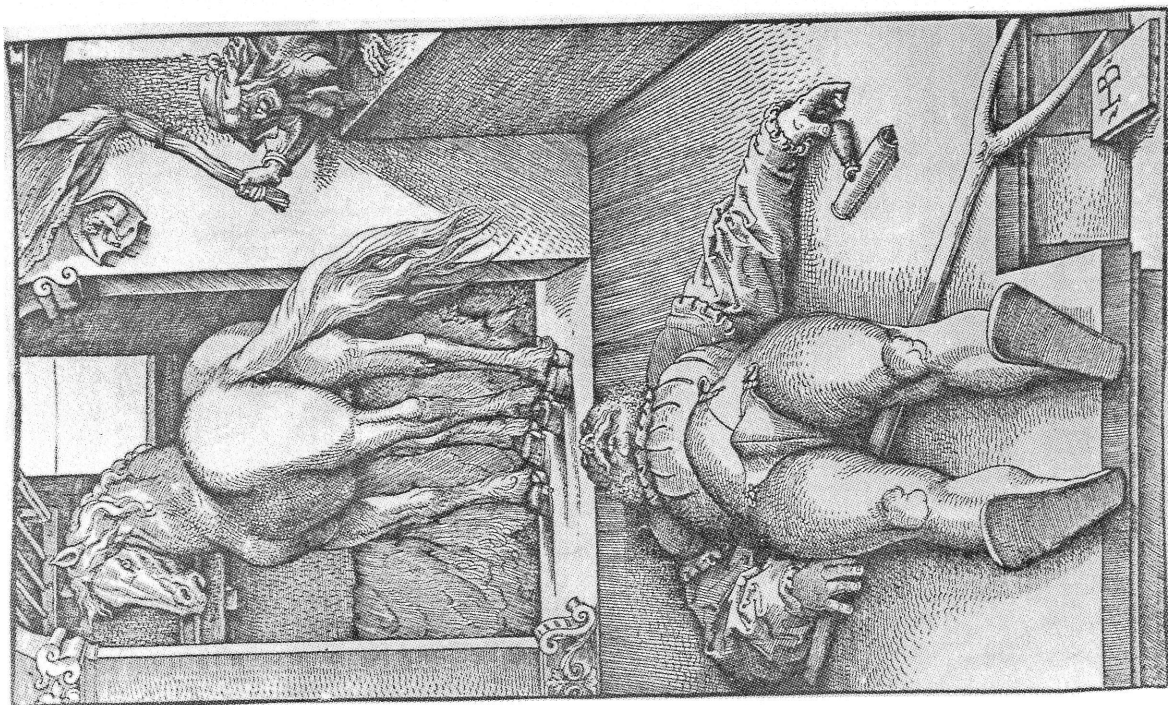
Es itt végül a reprezentáció prózájával kapcsolatos vizsgálódásaink visszakanyarodnak a képzőművészet költészeté- nek a problémáihoz. Hiszen egyedül az illúzió erőinek hatal- mával magyarázható a támadásoknak az a vadsága, amellyel a huszadik század képzőművészete e kihívásra reagált. A fes- tők mindig költők is, akiknek az a törekvésük, hogy finom egyensúlyt teremtsenek a színek és formák között, és hogy valamilyen szép rend szerint, szemet gyönyörködtetően tölt- sék ki a festmény felületét. Ezeket az erőfeszítéseket azonban könnyen megsemmisítheti értelmünk, amely valamilyen kép- zleti tér mélyébe szeretné beállítani a formákat. A kritikusok máig úgy írnak, mintha képesek lennénk egyszerre szemlél- tetni a felületet és az ábrázolást, a festők azonban jobban tud- ták, hogy van ez. Az illúzió elleni lázadás több, mint ötven évvel ezelőtt a kubisták képrejtvényeivel tört felszínre, ame- lyeken tekintetünk reménytelenül hajszolja a gitárok és üve- gek részleteit, és amelyek hamis megoldásokkal, értelmezé- sekkel kecsegtetnek pusztán azért, hogy az ellentmondások csapdájába csaljanak. A művészek ugyanis ezeknek a para- doxonoknak a vizsgálatával kívánták a képszerveződés új le- hetőségeit felderíteni.



1. Torrentius: Csendélet – A mértékletesség allegóriája.
1614. Amsterdam, Rijksmuseum

Sikereiket nemcsak Escher képei reprezentálják. Az absztrakt művészet legérdekesebb lehetőségeinek egyike-másika is sokat köszönhet a feloldatlan kétértelműségek magával ragadó hatásának, például Albers számos eredeti struktúrájában.⁶ Ezekkel a kevert kódokkal a művész rádőbbsent bennünket arra, hogy mennyi mindennel több van egy képen, mint amennyi eljut a szemünkig.

Ambrus Gergely fordítása



10. Hans Baldung Grien: A megbabonázott lovászinas. *Fametszet, 1544.*