

DANIEL ARASSE

LEONARDO

D A N I E L A R A S S E

LEONARDO

A V I L Á G R I T M U S A

Fordította

MARSÓ PAULA
NEMES KRISZTINA

Köszönjük, hogy kínálatunkból
választott olvasnivalót!
Újabb kiadványainkról, akcióinkról
a www.typtex.hu
és a facebook.com/typtexkiado
oldalakon értesülhet.



INSTITUT
FRANÇAIS
BUDAPEST

Cet ouvrage a bénéficié du soutien des Programmes d'aide
à la publication (P.A.P.) de l'Institut français.
Ez a mű a Francia Intézet Könyvtámogatási Programjainak
(P.A.P.) keretében jelent meg.



Nemzeti Kulturális Alap

A könyv megjelenését a Nemzeti Kulturális Alap
a kiadói program keretében támogatta.

Daniel Arasse: Léonard de Vinci, 1997

Copyright © Editions Hazan, 1997

Hungarian translation © Marsó Paula, Nemes Krisztina, 2016

Hungarian edition © Typotex, Budapest, 2016

Engedély nélkül semmilyen formában nem másolható!

ISBN 978 963 279 896 7

Témakör: Leonardo da Vinci, művészettörténet

Kiadja a Typotex Elektronikus Kiadó Kft.

Felelős vezető: Votisky Zsuzsa

Főszerkesztő: Horváth Balázs

Felelős szerkesztő: Leiszter Attila

Borítóterv: Somogyi Péter

Művészeti vezető: Sosity Beáta

Nyomás: Séd Nyomda Kft.

Felelős vezető: Katona Szilvia

A borító Luca Pacioli De divina proportione című művében

TARTALOM

Bevezetés
LEONARDO MA | 9

ELSŐ RÉSZ

A befejezetlen egyetemesség

A művész mint filozófus önarcképe

A TORINÓI ÖNARCKÉP | 29

LEONARDO MŰVELTSÉGE | 37

Leonardo könyvei | 38

Műhelygyakorlatok | 50

Leonardo szellemi közege | 65

MOZGÁSBAN LÉVŐ TUDOMÁNY

Az analógia kétoldalú használata | 73

Egy „rendkívüli” tudomány | 85

LEONARDO VILÁGA | 99

Az udvari művészetek

„MAESTRO LEONARDO FIORENTINO, IN MILANO” | 139

ÉPÍTÉSZETEK | 147

A GÉPEK MŰVÉSZETE | 167

Földrajzi térképek | 183

A MULANDÓSÁG ÉS AZ ÜNNEP | 191

Lovas szobrok | 206

MÁSODIK RÉSZ

Festészeti munkák

A FESTŐ RAJZAI

A festészet mint „totális művészet” | 219

A rajz funkciói | 229

Az árnyék meghódítása | 244

A festő ritmusai | 262

A HÁROMKIRÁLYOK IMÁDÁSÁTÓL AZ UTOLSÓ VACSORÁIG (1475-1500) | 273

PORTRÉK | 307

A FELBOMLOTT UDVAR (1500-1519) | 331

Léda, 1504-1508 | 335

Az anghiari csata, 1503-1506 | 341

Szent Anna harmadmagával, 1499-1513 | 351

Szent János - Bacchus | 366

Zárszó

LEONARDO SZEMÉLYE | 379

FÜGGELÉK

Két megjegyzés Leonardo és Freud kapcsán

EGY GYERMEKKORI EMLÉK, AVAGY A MAJOM ÉS A KÁNYA | 395

LEONARDO „ŐSJELENETE” | 401

Mutatók

MŰMUTATÓ | 411

NÉVMUTATÓ | 415

Ajánlom Catherine kegyelmébe, és urbi et orbi



1| A REPÜLŐ MADÁR MOZGÁSA, Codex Atlanticus, 308r-b főlíás,
Milánó, Biblioteca Ambrosiana

LEONARDO MA

Ha az Úristent nem vesszük ide, kétségkívül Leonardo da Vinci az a művész, akiről a legtöbb írás született. Olyan egyedi tanulmányok tárgya volt, mint például Carlo Pedretti munkája, aki az „etc.” fordulat használatát vizsgálta a mester kézírataiban, de személye tudományos alapossággal készült szintéziseket is ihletett: ilyen többek között Martin Kemp műve, amely az egyik legfrissebb, mindössze tizenöt évvel ezelőtt adták ki.¹ Kemp könyve olyan víziókat vetett fel, melyek létjogosultsága megkérdőjelezhetetlen, a belőlük levont következtetések pedig a lehető legképtelenebbek. Leonardo érdeklődésének extrém sokfélesége, amit hatalmas mennyiségű műve (több mint kétszázezer rajz és hatezer jegyzetlap) bizonyít, a tudomány és a művészet különféle területeiről érkező seregnyi szakértő figyelmét vonta magára. Mire jó tehát, ha újfent egy, az életművet elemző, összefoglaló munka gondolatával rukkolunk elő? Az a helyzet, hogy a mérhetetlen mennyiségű anyag mentén, melyet egyetlen jegyzék sem tartalmazhat hiánytalanul, a történészek (e csoportba soroljuk a művészet-, a tudomány-, az irodalom-, a zene- és a társadalomtörténészeket is) legutóbbi kutatásai nagyon sok vonatkozásban átalakították a pálya korábbi értelmezését, megújítva egyrészt Leonardo ránk hagyott nyomainak tárgyi ismeretét, másrészt ezeknek az olvasatát, értelmezésük lehetséges kimenetét. A negyven év alatt, ami a születésének ötszázadik évfordulója alkalmából 1952-ben kiadott publikációktól napjainkig eltelt, Leonardo igencsak megváltozott: megfiatalodott.

Ugyanez történt a kézírataival is. Igaz, ezek a dokumentumok a 19. század óta ismereteseek voltak Richter vagy Ravaissón-Mollien kiadásainak köszönhetően, és 1967-ben Kenneth Clark a *Leonardo da Vinci* francia fordításához írt előszavában joggal állapította meg, hogy a windsori rajzkatalógus 1935-ös

¹ C. Pedretti: *Eccetera: perchè la minestra si fredda. (XV Lettura Vinciana.)* Florence, 1975; M. Kemp: *Leonardo da Vinci. The Marvellous Works of Nature and Man.* London–Cambridge, 1981 (átdolgozott kiadása: Milano, 1982).

publikálása óta a Leonardo személyével és életművével kapcsolatos felfedezések „nem voltak különösebben számottevők”.² De épp 1967-ben fedeztek fel két addig ismeretlen Leonardo-kéziratot a Madridi Nemzeti Könyvtárban, mely esemény újból egyértelmű lendületet adott a kutatásoknak. Az első kézirat „jegyzetfüzete” (*Madrid I*), mely az 1493–97-ig tartó időszakot fedi le, mechanikai és hidraulikai témák viszonylag összefüggő rendszerben való tárgyalását tartalmazza, míg a második kézírattömb (*Madrid II*) kevésbé egységes képet mutat, és az 1491-től 1505-ig terjedő tizennégy év gondolatait és eseményeit öleli fel. Ebből értesültünk arról, és ezt a rajzok is alátámasztják, hogy 1504-ben Leonardo Piombinóban dolgozott hadmérnöki minőségben, ahová a Firenzei Köztársaság „kölcsönözte ki” Jacopo Appiano fejedelemnek: s e dokumentum lehetővé teszi, hogy pontosabb képet kapjunk Leonardónak azon a területen végzett tevékenységéről, amely ez idő tájt megalapozta elismertségét és hírnevét. Megtálalták a könyvtára részét képező száztizenhat könyvnek a listáját is – ami megerősítette a műveltségéről már bennünk élő képet. A második kézirat segítségével szinte lépésről lépésre követni tudjuk azokat a műveleteket, amelyeket Francesco Sforza lovas szobrán végzett, és megállapíthatjuk, hogy az itt feltalált technikát átvették a 17. századi Franciaországban, ahol ezzel az eljárással öntötték XIV. Lajos lovas szobrát is. A korábban elterjedt vélekedéssel szemben most úgy tűnik, hogy Leonardo valójában arról álmodott, hogy kiadja némely kéziratát, ezért aztán feltalált egy szerkezetet, amely egyaránt alkalmas szöveg és illusztráció nyomtatására. Amellett, hogy számos rajz rávilágít az óraszerkezetek iránti érdeklődésére, a második korpusz pontos információkkal lát el minket a zene iránti vonzódásáról, amiről eddig nem volt gyakorlati tudomásunk, noha szintén nagyban hozzájárult korabeli hírnevéhez.

A madridi kéziratok nemcsak új, tényszerű információkat közvetítettek felénk, hanem lehetővé tették azt is, hogy korábbi ismert, de nehezen értelmezhető töredékek és felületes vázlatok olykor egészen meghatározott értelmet nyerjenek.³ Kétségtelen, hogy a Leonardóhoz kötődő tanulmányokban az utóbbi harminc év legnagyobb előrelépését ezeknek a kéziratoknak a megfejtése vagy elrendezése jelentette, még ha csak kronologikus rendről beszélhetünk is. Kézírása és az életútja során megfigyelhető fejlődés tisztább ismerete lehetővé tette az elszórtan talált

² K. Clark: *Léonard de Vinci*. Paris, 1967. 11. (– Magyar változata: *Leonardo da Vinci*. Budapest, Corvina, 1982. A hivatkozott windsori rajzkatalógus: uő: *Catalogue of the Drawings by Leonardo da Vinci in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle*. 1–2, 1935 – a szerk.)

³ A. M. Brizio: *Presentazione dei Codici di Madrid*. (Lettura Vinciana, 30.9.1974.) Firenze, 1975.

szövegek pontos datálását, és most már képesek vagyunk megkülönböztetni az egyazon lapon szereplő, de eltérő korszakokból származó különféle írásképeket. Leonardo figyelemreméltó rendetlenségben hagyta hátra jegyzeteit és rajzait – és későbbi sorsuk, a különböző átrendezések és szándékos kivágások csak rontottak az amúgy is kaotikus helyzeten. Az aprólékos munkának köszönhetően mégiscsak sikerült összeállítani ennek a gigantikus kirakójátéknak a leginkább egységet mutató darabjait. Egy-egy részletnek az eredeti helyére történő visszaillesztése nem eredményez mindig érdekességet, de a helyreállítás fényt deríthet bizonyos összefüggésekre. Ily módon a *Codex Atlanticus* 358v-b jelzetű kéziratlapjába visszaillesztve a Windsori Királyi Könyvtár két kicsi figuráját (Royal Library – RL 12461r és 12720), akik így egy színházi gépezet oldalán foglalnak helyet, megértettük, hogy Leonardo 1496-os milánói *Danaé*-rendezésének kosztümterveiről van szó. A lap jobb felső sarkába sebtében felskiccelt építészeti nézet szintén nem várt fontos meglepetéssel szolgált: Leonardo jóval Baldassare Peruzzi előtt kitalálta a perspektíva révén szisztematikusan egységesített színházi teret, és így fél évszázaddal korábban előfutára lett a Sebastiano Serlio-féle színpadnak.⁴

Ezen aprólékos munka legfőbb eredménye az lett, hogy javult a Leonardo-kutatás módszertana és lelkülete. Ma már afelé hajlunk, hogy ezeket a töredékeket logikailag és kronológiailag is Leonardo saját és kollégái kortárs munkáihoz mérjük. Jobban érzékeljük, hogyan, milyen ritmusban változott gondolkodása, és a legfontosabb, hogy sikerült megragadni, miként kapcsolódott kora kultúrájához, s így szertefoszlott az addig róla alkotott kép, a magányos zseni közismert alakja. Azt már régebről tudtuk, hogy Leonardo nem rendelkezett olyan hatalmas műveltséggel, mint amelyet például Pierre Duhem tulajdonított neki,⁵ ugyanakkor megkérdőjeleződött a tanulatlan autodidakta, az *uomo senza lettere* képe is, amelynek kialakításában és megszilárdításában szerepet játszott magának Leonardónak néhány polemikus és taktikai állásfoglalása is. Ha a reneszánsz „egyetemes ember”, aki maga a reneszánsz gényű megtestesítője, valóban önművelő volt, akkor azt úgy kell értenünk, hogy ez a képzésforma két iskola elvégzése után kezdődött: az *abaco*, vagyis az elemi iskola, majd Andrea del Verrocchio *bottega*-ja, azaz műhelye után. Ez a fajta iskolázottság egyúttal megmagyarázza a Leonardo legtöbb munkájára jellemző „barkácsoló üzemmódot”, és azt is, hogy Leonardo

⁴ Vö. Pedretti: *Fragments at Windsor Castle from the Codex Atlanticus*. London, 1957, és K. Steinitz: „Le dessin de Léonard de Vinci pour la représentation de la *Danaé* de Baldassare Taccone”, in *Le Lieu théâtral à la Renaissance*. Paris, 1968. 39.

⁵ P. Duhem: *Études sur Léonard de Vinci. Ceux qu'il a lu et ceux qui l'ont lu*. Paris, 1974. 302.

miért volt képtelen olyan rendszerek kialakítására, amelyek alkalmazásával túl kívánhatott volna lépni a gondolkodását korlátozó kézművességen. Ugyanakkor ez a barkácsoló hozzáállás tette lehetővé, hogy ne függjön kizárólag a bevett tudásformáktól, hanem képes legyen gyümölcsöző rendetlenséget vinni beléjük, s eközben egy szisztematikus gondolatrendszer vázát is kidolgozta. Leonardo mérnöki tevékenységének területén látjuk leginkább a kor gondolkodását meghaladó alkotótevékenységet: nem pusztán a technikai fejlődés váratlan előfutára volt, hanem kortársai közül az egyetlen, aki képessé vált a műszaki ember mesterségbeli tudását és empirikus hozzáállását technológiai gondolkodásmóddá formálni, és ő volt az első, akit nemcsak a különálló gépezetek üzemelése érdekelt, hanem a mechanika és a mechanizmusok működési törvényszerűségei.⁶

A Leonardo festményeivel kapcsolatos tudásunk is nagymértékben megújult. Nem szenzációs felfedezések vagy a korpusz világosabb elvek szerinti átcsoportosítása nyomán történt – utóbbi nagy vonalakban már korábban megvalósult, és Leonardo egyedi munkamódszerére nézve még mindig sok vitás kérdés maradt eldöntetlenül. Ám az újabb laboratóriumi vizsgálatok, valamint az, ahogyan a festészetben alkalmazott munkamódszerét írásaiban a művészetről szóló gondolataival párhuzamosan elemezte, lehetővé tették, hogy közelebb kerüljünk annak megértéséhez, miért festett olyan keveset, miközben totális művészetté alakította a festészetet, és az esetek többségében (a látszat ellenére) vajon miért nem emlegethetjük vele kapcsolatban a befejezetlenség gondolatát; és azt is világosabban látjuk, hogy festői tevékenysége mennyire elválaszthatatlan volt tudósi vagy mérnöki fáradozásaitól.

A történészek e munkája korántsem arra törekszik, hogy Leonardo zsenialitását magyarázza, és legalább annyi (új) kérdést vet fel, mint ahány válasszal szolgál. Ám azoknak a körülményeknek a jobb ismerete, amelyek között Leonardo dolgozott, lehetővé teszi, hogy pontosabban megrajzoljuk a határokat, amelyek tehetőségének gyakorlati teret engedtek. Ahogy Augusto Marioni rámutatott, Leonardo töredékes, rendezetlen és így az egység ismerete nélkül szemlélt kéziratának vizsgálata alapján arra a következtetésre hajlanánk, hogy egy emberfeletti képességekkel rendelkező, mindenki más tudását meghaladó génusz munkájával állunk szemben. Nehezen kibetűzhető kézirateit csak nemrég kezdték összefüggően feldolgozni. Az egyetemes zseni képe ennek az olvasatnak a nyomán némileg

⁶ P. Galluzzi: „La carrière d'un technologue”, in *Léonard de Vinci, ingénieur et architecte*. Montréal, 1987. 41–109. és 317–319.

módosult. Leonardo például nemcsak egyszerűen ügyetlen volt a számolásban, hanem óriási hiányosságai voltak a matematikaelmélet terén, ami odáig vezetett – mint autodidakták esetében ez gyakran meggesik –, hogy előbb megkérdőjelezte az alaptételek érvényét, majd pedig szó szerint lemásolta matematikus barátja, Luca Pacioli megoldásait.⁷

Örömmel kell szemlélnünk Leonardo zsenialitásának új dimenzióba helyezését: kivételessége mérhetővé válik, és az eseti konkrétumok vizsgálata még inkább kidomboríthatja eredetiségét, ami valóban rendkívüli volt.

Festőként gyorsan hírnevet szerzett, ám a sajátos körülmények, amelyek hozzásegítették ehhez a dicsőséghöz, túl nagy súllyal estek latba, amikor az utókor kialakította a maga Leonardo-képét. Az 1490-es évek elején Raffaello apja, Giovanni Santi, a köztisztletnek örvendő urbinói festő rímekben írt *Krónikájában* az „isteni” jelzőt használta vele kapcsolatban, csakúgy, mint Peruginóra.⁸ Noha Leonardo jóval kevesebbet festett, mint Raffaello leendő mestere, mégis már komoly hírnévnek örvendett, mely hírnév inkább azon alapult, amit hallani lehetett felőle, mintsem azon, amit munkáiból a közönség megismerhetett.⁹ Giorgio Vasari a reneszánsz festőkre emlékezve egy emberöltővel később jelentékeny szerepet tulajdonított neki a cinquecento *bella maniera* stílusának kezdeményezőjeként, amivel tovább növelte a létező és az elképzelt jellemzők közötti eltolódást. Leonardo életében maga is hozzájárult a képzeletbeli oldal felerősítéséhez, a korszak neves művészeinél sokkalta erősebben; és posztumusz sorsát is úgy jellemezhetjük, hogy korról korra ellenőrizetlen, apró jelekből kiindulva „kitalálták Leonardót”.¹⁰

Michelangelo Sixtus-kápolnájával vagy Raffaellónak a Stanza della Segnatura termeibe festett freskóival ellentétben Leonardo dicsősége nem egy jeles helyszínhez, egy kiemelt fontosságú műhöz vagy egy megtekinthető képsorozathoz kötődött. A 16. század végétől a róla alkotott kép egyszerre mutatta lenyűgözőnek és meghatározatlannak, erősnek és sérülékenynek: elsősorban festőként állította elénk, és e művészeti ág alapvető fontosságú gondolkodójaként, az árnyak mestereként. Ez a pontatlanság egészen a 17. századig fennmaradt,

⁷ Lásd Marioni: „L'écivain”, in *Léonard de Vinci. L'humaniste, l'artiste, l'inventeur*. Paris, 1974. 302., 27. lj.

⁸ Vö. J. D. Passavant: *Raphael d'Urbino et son père Giovanni Santi*. Paris, 1858–1860. I. 423–428. Raffaello, Perugino és Leonardo kapcsolatáról vö. D. A. Brown: „Raphael, Leonardo and Perugino: Fame and Fortune in Florence”, in *Leonardo, Michelangelo, and Raphael in Renaissance Florence from 1500 to 1508*. Washington, 1992. 29–53.

⁹ M. Kemp: „Leonardo verso il 1500”, in uő (ed.): *Leonardo e Venezia*. Milano, 1992. 45.

¹⁰ Ezekről az egymást követő „kitalálásokról” lásd R. Turner: *Inventing Leonardo*. New York, 1993.

amikor is Roger de Piles 1699-es kelezésű, *A festészet művészete és a festők élete* című nagy életrajzi összefoglalójában végre leszögezte, hogy Leonardo eltűnt életművének megítéléséhez a történészek véleményét kell segítségül hívunk. A Leonardóról alkotott kép mindenestre gazdagabbá, árnyaltabbá vált. A leonardói *A festészettről* 1651-es első (közös olasz–francia) kiadása, melyet Poussin vázlatai nyomán a francia képzőművészeti akadémiát alapító Errard által készített grafikák illusztráltak, fölerősítette a Leonardo mint teoretikus alkat képét; de már az eredeti rezümé is, melyet a Leonardo-tanítvány Francesco Melzi fűzött az általa összeállított kézírathoz (amely számottevő sikert könyvelhetett el, hatvankét kiadást ért meg a 18. század végéig), Leonardót az akadémiai gondolat előfutáraként láttatta. Azzal együtt, hogy alkotójukat célzatosan a szellem emberének aposztrofálta, ugyanez a század ismétlődő érdeklődést tanúsított a „groteszk fejek” ábrázolásai iránt is (anélkül, persze, hogy különbséget tettek volna az eredeti rajzok és a tanítványok vagy a mestert utánzóknak másolatai között): ezek a fejek legalább annyira figyelemreméltó, mint amennyire kétértelmű sikert arattak annak köszönhetően, hogy rézkarc-sorozatokot gyártottak belőlük – az elsőt Wenceslaus Hollar készítette 1637 és ’42 között, majd ezt újranyomták ’48-ban és ’66-ban. A 18. század nem szolgált újítással a Leonardo-kép terén, fenntartotta a korábbi fényes portrét: Leonardo mint a klasszikus festészet első nagy elméletadója, a „groteszk fejek” feltalálója, és egy nyomaveszett ismeretlen remekmű, a Milánóban készült *Utolsó vacsora* alkotója.

A 19. század viszont egy új Leonardóval lépett elő, aki lecserélte a kontrasztos, de már-már széteső mestert, és ez az alak a „modern” művész személyiségét testesítette meg. Richard Turner szerint az, hogy Luigi Lanzi Leonardo keze munkájának tartott egy, az Uffizi Képtárban őrzött *Gorgóفت*, amely pedig igazából egy 17. századi flamand festő műve volt, és Rubens *Medúza-fejének* stílusában készült, meghatározó szerepet játszott ebben a kitalációban.¹¹ A valóban történetinek tekinthető kutatások a témában 1800 táján kezdtek sokasodni, de kevesebbet nyomtak a latban, mint az a Vasari-szöveghehellyel megerősített összekapcsolás, mely az I. Cosimo Medici gyűjteményében található befejezetlen *Gorgóفت* Leonardo művének tulajdonította.¹² A Lanzi-féle láncszemnek tehát lényegi következményei lettek: míg a művészettörténészek elég hamar elutasították, az írók,

¹¹ R. Turner: „Words and pictures: the birth and death of Leonardo’s *Medusa*”, *Arte Lombarda*, 1983/3., 108. skk.

¹² Lásd G. Vasari: *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete* (1568). Ford. Zsámboki Zoltán. Budapest, Európa, 1983. Második kötet, „Leonardo da Vinci, firenzei festő és szobrász élete”, 87–111. A *Medúza-fejről*: 98–99.

leginkább Stendhal és Shelley, lelkesen hirdették, s általa egy olyan festő képét rögzítették, akinek zsenialitása az iszonyat és a kegyelem közötti tartományban mozgott. 1852-ben Théophile Gautier romantikus festőt faragott Leonardóból, a félhomály, a titokzatosság és az elmondhatatlan dolgok művészetét (*Itália*). 1855-ben Michelet mélyebbre ásta magát a témában: Leonardo, „ez a különös varázsló, Faust itáliai testvére, meglepő és nyugtalanító volt” (*Franciaország története*, III). 1869-ben végül Walter Pater kötötte határozottan a romantika vonalához, amikor a Jocondáról, „a Vámpírhoz” hasonlóan mitikus figuráról úgy beszélt, mint a híres Medúza testvéréről. S mindezt úgy, hogy semmit sem ő talált ki, hisz 1851-ben Gustave Planche már megállapította, hogy az Uffiziban látható *Gorgóff* csírájában tartalmazza mindazt, „amit annyira csodálunk a Louvre Jocondájában”.¹³ Pater formába öntött egy kósza érzést, s mivel írása nagy hatást váltott ki, érthető módon megtaláljuk visszhangját Merezskovszkij, rajta keresztül pedig Freud munkáiban is.¹⁴

Az 1880-as évektől kezdve azonban egyre nagyobb számban adták ki a kéziratokat, és a folyamat előrehaladtával Leonardo tanulmányozói kénytelenek voltak módosítani a mesterről alkotott képen, elsősorban úgy, hogy a technika és a tudományok iránt tanúsított érdeklődését is kiemelték. 1894-ben Paul Valéry *Bevezetés Leonardo da Vinci módszerébe* című munkájának első változatában ezzel kapcsolatban a legszélsőségesebb következtetéseket vont le. De megint csak az történt, hogy a filozófus kitalált egy neki kézre eső Leonardo-alakot – csakúgy, mint Pierre Duhem, akinek 1904-ben írott művében Leonardót a középkori szövegek állhatatos olvasójaként láthatjuk viszont; holott a mester jobban kedvelte Ezópust francia fordításban.¹⁵

Az itt következő oldalak tehát óhatatlanul újra „kitalálják Leonardót”. Érdeklődési körének igen széles volta és híres-nevezetes „egyetemessége” miatt bármely más reneszánsz művésznél kitartóbban szembesíti a történezt egy kettős kérdéssel. Az első, amelyik talán illuzórikus, arra utal, vajon létezik-e olyan egység, amely egybefogná ezt a sokféleséget, az ihlet egysége, mely leginkább a művészi stílus eredetiségében jut kifejeződésre, s aminek annál inkább

¹³ Turner: *Inventing...*, 11.

¹⁴ Leonardo 19. század végi sorsának alakulásáról vö. J.-P. Guillerme: *Tombeau de Léonard de Vinci. Le peintre et ses tableaux dans l'écriture symboliste et décadente*. Lille, 1981.

¹⁵ Leonardo olvasmányairól lásd de Santillana: „Léonard et ceux qu'il n'a pas lus”, in *Léonard de Vinci et l'expérience scientifique au XVI^e siècle*. Paris, 1953. 43–59.; A. Marinoni: „I libri de Leonardo”, in uő (ed.): *Leonardo da Vinci. Scritti letterari* (1952). Milano, 1974. 239–257., és „La biblioteca di Leonardo”, in *Raccolta Vinciana*. XXII. Milano, 1987. 292–342.

szeretnénk a nyomára bukkanni más irányú vizsgálódásaiban is, mivel maga Leonardo állította, hogy a festészet az összes tudomány szintézise. A második az a klasszikusan megválaszolhatatlan kérdés, amely minden kivételes tehetség esetében fölvetődik: hogyan lehet *történeti szempontból* értékelni magát a kivételt?

A két kérdés megválaszolásához először is arra van szükség, hogy pontosítsuk a terminusokat. Leonardo zsenialitásának történeti interpretációja nem azt jelenti, hogy lerántjuk a leplet titokzatos személyiségéről, mint ahogyan azt sem, hogy kitöltjük tartalommal ezt a kivételt, hanem azt kell megvizsgálnunk, hogyan épült fel, milyen elemekből állt össze ez a kivételesség. Leonardo ugyanis egyáltalán nem elszigetelt, korában kívülálló személyiség volt, hanem teljességgel odatartozott ahhoz a korszakhoz, amelynek körülbelül negyven éve alatt a reneszánsz elérte kifejeződésének csúcsát és a középkor végleg befejeződött. Kulturális, művészi, tudományos és szociológiai szempontból egyaránt ehhez a korhoz sorolandó. Kivételes egyénisége és a csakis rá jellemző zsenialítása azokban a cselekvésmódokban mutatkozott meg, amelyekhez az általános köznap helyzetek és viselkedés során folyamodott, s amelyek mind művészi, mind gondolkodói, mérnöki és tudósi szempontból is megkülönböztették pályatársaitól. Különlegessége elsősorban érdeklődésének egyetemességében rejtett, ám közel sem ő volt az egyetlen „univerzális ember” a reneszánsz idején: csak egy közülük, aki túllépett a műszaki és művészi területek határain, abban az udvari miliőben, ahol általában kifejezésre jutott ez az univerzalitás,¹⁶ s akinek érdeklődése, úgy tűnik, mindinkább kiterjedt a tudás összes tevékenységi területére. Ez az egyetemesség emellett azokon a határokon belül mutatkozott meg, amelyek gyakorlását lehetővé tették: ha például Leonardo végül nem alkotta meg Francesco Sforza tiszteletére a lovas szobrot, az nem állhatatlanságának bizonyítéka, hanem olyan tény, mely a századvégen uralkodó politikai és katonai helyzetet tükrözte, ami Lodovico Sforza szemében értékesebbé tette a bronz katonai célú felhasználását, mint művészi alkalmazását. Ahhoz, hogy megtaláljuk és értelmezni tudjuk azokat a körülményeket, amelyek keretein belül Leonardo egyetemessége kibontakozhatott, a történeti megközelítés nem feltétlenül a legrosszabbul felszerelkezett tudomány.

Ami az inspiráció egységét illeti, merthogy kellett álljon ilyesmi a Leonardo-féle sokrétű kíváncsiság hátterében, véleményünk szerint egyértelműen tilos mozdulatlan, zárt entitásként tekinteni rá. Az 1470-es évektől egészen haláláig

¹⁶ Vö. M. Warnke: *L'artiste et la cour. Aux origines de l'art moderne*. Paris, 1985. 220.

Leonardo festészete jelentős fejlődést mutatott, miközben gondolkodásmódja némely sarkalatos pontban radikális megújódást tükrözött. Írásainak precízebb datálása után főként tudományos gondolkodása terén lehetővé vált egy sajátos szellemi útvonalként jellemezhető ív megrajzolása. Ide térünk vissza, ezt a belső dinamikát próbáljuk rekonstruálni, nem megfélekezve az alkotó szüntelen átalakulásairól.

Írásunkban nem a szigorú értelemben vett időrendiséget követjük. Az elemzés alaplogikája mesterséges, alkalmazkodik Leonardo megközelítéséhez, a körkörös és spirálisan csavarodó, a témához újra meg újra visszatérő gondolatokhoz, amelyekkel 1508-ban, Milánóban újragondolta régi elméleteit, és ismét elkezdett dolgozni korábbi művein (a *Sziklás Madonna*, a lovas szobor, az udvari tevékenységek és társaik jönnek itt szóba). Megkíséreljük viszont, hogy a tanulmányozott műveket egyrészt a saját időtartamukon belüli fejlődési folyamatba elhelyezzük (legkorábbi megjelenés vázlatként a jegyzetlapokon, melyek közül sok csak évtizedekkel később ér el a megvalósulás fázisába), másrészt pedig létrejöttük aktualitásának körülményei közé. Leonardo művei a mélyben egy háborítatlan benső folytonosságban gyökereztek, ugyanakkor azokra a külső állapotokra válaszoltak, amelyek keretei között a mester különféle tevékenységeinek hódolhatott. Így például az 1510-es években készült sorozat, mely áradásokat és a világ összeomlását ábrázolja, egy hosszú éveken át tartó folyamat eredményének tekinthető, melynek során a tudós a vizet, annak mozgását, életadó és romboló erejét tanulmányozta. Ám ezek a rajzok minden kétséget kizáróan annak is köszönhetik születésüket, hogy alkotójuk válaszolni kívánt Michelangelónak a Sixtus-kápolna boltívére festett özönvíz-ábrázolására, mely Leonardo szemében egyszerre tűnhetett művészileg szegényes, tudományos szempontból pedig elhibázott műnek¹⁷ – és akkori írásai megerősítik ezt a véleményt azzal, hogy visszatért a festészet és a szobrászat közti *paragone*, mintaképvesséngés kérdéséhez. Ugyanez vonatkozik a kéziratokra is. Azt már tudjuk, hogy Leonardo csak nagyjából harmincöt éves kora után kezdett el rendszeresen írni (s főként nem a festészettel összefüggésben). (Másként fogalmazva, ha Raffaellóhoz hasonlóan ő is harminchét éves korában halt volna meg, akkor szinte semmit sem festett volna, és nem is írt volna erről a művészeti ágról.) Ez a kijelentés arra késztet, hogy feltegyük kérdéseinket nemcsak a gondolatok írásban történő közlése és a művészek érintkezéséről,

¹⁷ Kettejük rivalizálásáról lásd E. Gombrich: „Leonardo tanulmányai a víz és levegő mozgásformáiról” (1969), in uő: *Reneszánsz tanulmányok*. Ford. Papp Mária. Budapest, Corvina, 1985. 33–34.; Kemp: *Leonardo da Vinci...*, 318.

vagy még inkább a kortárs (építész)mérnökök íráshoz fűződő viszonyáról, hanem mindeközben azzal kapcsolatban is, hogyan, mi indíthatta Leonardót arra, hogy elkötelezze magát e fontos tevékenység, jobban mondva, élete központi elfoglaltsága mellett, amelyet soha nem szűnt meg gyakorolni. A kérdés, mint látni fogjuk, nem másodlagos jelentőségű, hisz azt is tartalmazza, hogy milyen kultúrával rendelkezett Leonardo, hogyan viszonyult a nyelvhez (a latinhoz, de úgyszintén a toszkánhoz) és az általa használt nyelvezet kifejezőképességéhez, másrészt azt is vélhetnénk, hogy ha Leonardo ennyire elmélyült a kor festészeti elméletének kidolgozásában, akkor ez első lépésben válasz lehetett a Lodovico Sforza udvarában élő humanisták leereszkedő bánásmódjára és kritikájára.¹⁸ Maga a művészetelmélete nem viseli ennek nyomát – annál kevésbé, mivel az írás terve időközben átalakult és függetlenedett azoktól a körülményektől, amelyek világra jöttét elősegítették. Ebből viszont az következik, hogy nem nézhetünk egyformán Leonardo összes szövegére: némelyik közülük stratégiai jelentőségű és vitaindító, mások minden külső meghatározottságtól mentes és alaposan kidolgozott elmélkedések, s megint mások csak vázlatok, kísérletek voltak – teljes gondolati skála ez, melyben megtaláljuk az érlelődő ötlettől a bizonyításig és a pontos fogalomig az összes árnyalatot.

Leonardo különféle érdeklődései között az összetartó erőt az a mozgás adta, amely a figyelem egyik területéről a másik felé, az egyik hipotézistől a továbbiak irányába mozdította; műveinek és gondolatainak egysége ebben a mozgásban rejtett, és ez a megállapítás egy kiválságos utat kínál fel, melyen járva megpillant-hatjuk, milyen lehetett valójában az őt jellemző zsenialitás és ihlet. A történészek legfrissebb munkái tevékenységének minden területén külön-külön vizsgálták ezeket a jellemzőket. Lehetséges, hogy itt az ideje annak, hogy ne csak a Leonardo-művek összegzését végezzük el, hogy ez alapján mérleget vonjunk belőlük, hanem a művek egymáshoz közelítéséből és összevetéséből azt is megállapítsuk, hogy az alkotó szellem és a gyakorlat milyen látens összefüggéseire következtethetünk ebből a sokféleségből. Ha ezeknek a könyvlapoknak van valami haszna, az egy olyan Leonardo „feltárása” (a szó régészeti értelmében), akinek alakját az *ingeniuma* mozgásterét ténylegesen meghatározó tényezők faragták élesebbé.

A mi Leonardónk tehát egy „mozgásban lévő” Leonardo. Ez a hipotézis először is lehetővé teszi, hogy behelyezzük a reneszánsz egyik alapvető fontosságú

¹⁸ Vö. C. Dionisotti: „Leonardo, uomo di lettere”, in *Italia Medievale e Umanistica*. V. 1962. 208–209. (A szerző némileg eltúlozza a konfliktus nagyságát és hatását.)

áramlatának fő sodrába. Itt most nemcsak a manierizmus központi törekvésére gondolkodom, amely a mozgás megragadására irányult festészetben és szobrászatban egyaránt, hanem arra az új tudatosságra, amely a quattrocento folyamán alakult ki fokról fokra, és amely a mozgást a világ és az ember (a világban) lényegi alkotóelemének látta. Nicolaus Cusanus műve volt az első, amely (elméleti szinten) megingatta az Arisztotelész követői által kidolgozott zárt, statikus és hierarchiába rendezett világegyetem képét.¹⁹ De Cusanusnak előfutárai is voltak; és ha visszatekintve állíthatjuk, hogy kulcsszerepet játszott az akkor kezdődő forradalomban, ez annak köszönhető, hogy tőle indult a 15. század közepén egy olyan eszmeáramlat, amelynek leghíresebb továbbgondolói között mások mellett Kopernikust, Giordano Brunót, Keplert – és Montaigne-t találjuk. Az, hogy a világban a mozgás egyetemességét hirdető gondolkodásmód központi jelentőségre tett szert, onnan fakad, hogy ez az új tudatosság nem korlátozódott csak tudományos elméletek gyártására, hanem határozott emberképet alkotott, amely igyekezett meghatározni a természetben élő ember erkölcsi és lelki hivatását is. A század közepén Giannozzo Manetti vázolta fel elsőként az emberi méltóság, a *dignitas* témáját, amely aztán Giovanni Pico della Mirandola *Az ember méltóságáról* (1486) című művében találta meg legmagasabb szintű kifejeződését. Ebben a műben Isten minden kétértelműség nélkül társalog teremtményével; s szerzője az emberi lény erkölcsi-szellemi méltóságát abban látja, hogy mozoghat a teremtett lények hierarchiájának lépcsőfokain: „»Sem biztos helyet, sem sajátos arcot, sem pedig semmiféle, csak téged illető szerepkört nem adtunk neked, Ádám, hogy amely helyet, amely szerepkört óhajtasz, azt birtokold kívánságodnak megfelelően. (...) Nem alkottunk sem éginek, sem földinek, sem halandónak, sem halhatatlannak, hogy önmagadat amilyennek csak akarod, döntésed és rangod értelmében magad alakítsd ki (...). Lelked végzéséből lesüllyedhatsz az alacsony állati világba, és újjászülethetsz a felsőbb, az Isten világába.«»²⁰ Miután felértékelődött az a cselekvés, amellyel az ember technikailag átalakítja a természetet, ez az új érzés, hogy a világot mozgások végtelensége irányítja, egyúttal átalakította magának az időnek a fogalmát is, legyen az természeti vagy az emberi történelem ideje.

Leonardo gondolkodásának és művészetének középpontjában is ez a gondolat állt, tehát hogy a Teremtés egy dinamikusan zajló folyamat, amely egyrészt jelenti a makrokozmosz feltartóztathatatlan tárgyi mozgását, másrészt pedig a mikro-

¹⁹ Vö. több ide vonatkozó szöveg közül A. Koyré: *Du monde clos à l'univers infini* (1957). Paris, 1962. 17–36.

²⁰ Giovanni Pico della Mirandola: *Az ember méltóságáról*, in Vajda Mihály (szerk.): *Reneszánsz etikai antológia*. Ford. Kardos Tiborné. Budapest, Gondolat, 1984. 214.

kozmosz elidegeníthetetlen szellemi energiáinak mozgásban létét. Ez elsősorban annak alapvető intuíciója, hogy a világ (és az ember mint a benne és vele élő *pars mundi*) egységet alkot, ami az átalakulások megállíthatatlan folyamából épül fel. Mint André Chastel kimutatta, Leonardo ebben a témában körvonalazott gondolatainak többsége kölcsönvételből származott, néha közvetlenül Ovidiustól, és legfőképpen az *Átváltozások* XV. könyvéből, ahol Püthagorasz úgy írja le a világot, mint ami az állandó keletkezés állapotában van: kezdve a hegyekkel, amelyek az óceánok fenekén születtek (s tudjuk, milyen fontosak Leonardo geológiai sejtelméi), egészen Szép Heléniáig, akinek szépségét kikezdte az idő (s tudjuk azt is, mennyire árgus szemekkel figyelte Leonardo az időseken a szépség összeomlásának jeleit), „minden foly: s ölt új alakot mindegyre, mozogva”.²¹ Ez a sejtés viszont korántsem keserítette el Leonardót, aki ezt a megérzést tette meg kutatásai alapjául minden téren, legyen absztrakt (például geometriai), műszaki (többek közt a gépekkel kapcsolatos) vagy művészeti terület.

Leonardo munkáinak kiinduló- és végpontja gyakran a festészetben található. Ebben a kontextusban lényeges, hogy a statikus Alberti-féle geometriai felfogással szemben – ahol az egymás mellé rendelt pontok alkotják az egyenest, az egyenesek pedig, „mint a vászonban a sok összeszótt szál”, képezik a felületet – Leonardo egy dinamikus geometriai elméletet fejlesztett ki, ahol az egyenest a pont mozgása hozza létre, az egyenes átlós mozgása pedig a felületet, és a testek is mozgás eredményeként jönnek létre (*Codex Arundel*, 159r). Ám gondolatmenete itt nem állt meg: elvetette annak lehetőségét, hogy a térben létezhet megszakítotttság, és hogy a tér pontjai mozdulatlan monászok módjára létezhetnének. Leonardót a mozgásban lévő pont elmélete ahhoz az elképzeléshez vezette, hogy a tér maga is mozgásban van, szinte folyékony, és innen egyenes út vitt az időnek a pillanat mozgásaként vett elgondolásához: „A pillanat idő nélküli. Az idő a pillanatok mozgása révén jön létre, pillanatok alkotják az idő határait.”²² Augusto Marinoni szerint Leonardo számára „minden dolog keletkezésénél ott volt a mozgás, mint ami »mindennek alapelve«”²³ – és a mozgás, ennek megfigyelése, matematikai

²¹ Publius Ovidius Naso: *Átváltozások*. Ford. Devecseri Gábor. Budapest, Magyar Helikon, 1964. 446.; A. Chastel: *Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*. Paris, 1959. 414–416.

²² Lásd *Leonardo da Vinci válogatott írásai. Ízelítő a polihisztor életművéből*. Vál. Csorba F. László. Ford. Kri-vácsi Anikó. Budapest, Typotex, 2002. 113. – „A pont az, aminek nincsen közepe. A vonal hosszúság, ami egyetlen pont mozgása révén keletkezik, és pontok határolják. A felület kiterjedés, ami egyetlen vonal átlós mozgása révén jön létre, és vonalak határolják. A test mennyiség, ami felületek elülső oldalának mozgása révén jön létre, és felületek határolják.” Uo. 112.

²³ A. Marinoni: „L'essere del nulla” (1960), in *Leonardo da Vinci letto e commentato*. Firenze, 1974. 17.

értelmezése, műszaki kivitelezése és művészi megjelenítése mindenütt megtalálható az életművében, hiszen „elsődleges mozgatórugójává” lépett elő. A mozgás törvényszerűségeinek tanulmányozása képezte a „szabadesés”, az *impetus* elmélete, a hidraulika, a ballisztika vagy a madarak röpte kapcsán végzett kutatásainak érdemi részét; a mérnök és az anatómus együtt munkálkodott azon, hogy megtalálja és megértse a mozgást eredményező mechanizmusok működését; a színpadi látványosságok embere különféle automatákat és színházi mozgatószerkezeteket talált föl, melyek képesek lettek megmozgatni a pódiumot a díszletek átalakításával; a művész, az építész, a szobrász és a festő alkotóművészetének origójává tette a mozgást és a formai kötődések dinamikus folytonosságát. Michelangelót megelőzve, az 1480-as évek elejétől Leonardo azon dolgozott, hogy tökéletesítse a kígyózó *figura serpentinatát*, mely utóbb a klasszikus, majd manierista reneszánszra jellemző egyik emblematikus, megcsavart alakzatként vonult be a művészettörténetbe.²⁴ Ennek a megérzésnek az életteli intenzitása a művészi alkotófolyamatok intimebb regisztereiben is tetten érhető – melyek során, ne feledjük majd, „a festő szelleme átváltozik az isteni szellem hasonlatosságára”.²⁵

Leonardo a formálódásukon keresztül kereste a formákat, és a kiforrott alakzatnak meg kellett őriznie eredeti dinamikáját, hogy mozdulatai érzelmeket tudjanak közvetíteni. Ezt a megállapítást például Leonardo előkészítő vázlatrajzainak sajátosan forradalmi technikája igazolja, ahol a végleges alakot az őseredeti káoszból bontotta ki, amit az egymásba fonódó cikornyák, a megelőzőből következő kézmozdulatok együttesével teremtett előtte ugyanazon a lapon (3. kép). Ez a teljesen „új módor” csöppet sem a bizonytalanság vagy a kételkedés megmutatkozása volt, hanem azon a meggyőződésen alapult, hogy „a természetben létező mozgás képlékenysége és a rajzoló kéz mozgása megfeleltethető egymásnak”.²⁶ S miután kialakult a forma („valódi” és „szép”) kanyargós vonala, a kontúrok kidolgozásának aprólékos technológiája, a *sfumato*, e „füstös elmosódottság” feladata volt létrehozni a festett műben, „a látott és nem látott határán”, ahogy Vasari mondaná,²⁷ az alak élő lüktetését, és persze a folytonosságot, mely összeköti a világ formai közösségét, a mosolygó figurát a látszólag legtétlenebb háttérével. Ez a lényegi mobilitás magyarázza azt is, hogy Leonardónak sűrűn

²⁴ Vö. többek között J. Shearman: *Mannerism*. Harmondsworth, 1967.

²⁵ Lásd Leonardo da Vinci: *A festészetről. Trattato della pittura*. Ford. Gulyás Dénes. Szeged, Lectum, 2005. 40.

²⁶ D. Rosand: *La Trace de l'artiste. Léonard et Titien* (1988). Paris, 1993. 44.

²⁷ G. Vasari: *Les Vies de meilleurs peintres, architectes et sculpteurs*. Paris, 1983. 19. (Ez a rész nem szerepel Vasari művének magyar kiadásában, melyből többször idézünk még – a szerk.)

kellett ahhoz fordulnia, hogy duplán vagy dialektikusan készítse elő műterveit (s így minden tervezet arra kényszerítette, hogy egy alternatíva is kibontakozzon belőle, ami néha meg is valósult, és a készülő mű átalakult) – és azt is, hogy Leonardo hajlamos volt olyan munkákat készíteni, amelyek kortársai szemében befejezetlennek hatottak, mai szemmel nézve viszont nyilvánvalóan azzal a szándékkal születtek, hogy az egyensúlynak addig a pontjáig érjenek el, amelyen túl már minden mű csak megrekedtség, merevség, vagyis az ábrázolás halála. Tagadhatatlan, hogy itt a szintén autodidakta anatómus–botanikus–zenész Paul Klee meghatározásával élünk (akinek töprengő írásaiban gyakran bukkanunk Leonardo eszméinek visszhangjára): Leonardo művészetének egyik legfőbb jellegzetességéhez azon át vezetett az út, amit Klee is érzékeltetni akart, és ami azzal összhangzott, ahogyan a világot tapasztalta, tehát „a forma általi formálódáson”.

Annak észlelése, hogy a mozgás a világ lényegéhez tartozik, s az emberi alkotófolyamatnak ezt a mozgást kell megragadnia és újrateremtenie az alkotómunka dinamikájában, olyannyira központi jelentőségű lett Leonardo életművében, hogy ebben határozhatjuk meg azt az alapvonást, ami csakis az ő zsenialitását jellemzi, ez teszi őt egyedivé és különíti el kortársaitól. Érdeklődésének, életművének és gondolatainak magva a világ ritmusa – ez a fogalom vezet Ariadné fonalaként végig minket az itt következő oldalakon hol jól láthatóan, hol rejtetten. De a terminust itt eredeti és pontos értelmében használjuk, abban, amelyben Démokritosz is alkalmazta, ahogy arra Émile Benveniste a görög filozófus műveinek tanulmányozásakor rávilágított. A jón bölcс számára a *rüthmosz* a „forma” megkülönböztető modulációját jelentette: míg a *szkhéma* jelentése rögzített, megalkotott, befejezett forma, vagyis valamiféle tárgy, addig a *rüthmosz* a formát abban a pillanatban képviseli, amikor a mozgás felvesz egy adott alakot, tehát az egy mozgó, folyamatban lévő fogalom.²⁸ Leonardo pályáján mindenütt ebben a második értelemben találkozunk a forma fogalmával. Elsőként persze a rajzaiban láthatjuk ezt világosan, melyek érzékletesen mutatják meg a hasonlóságot a víz örvénylése, a növények csavarodó indái, egy hajfürт csigái és a harc során egymásba gabalyodó emberi vagy állati alakok között. De megtalálható ez a „mozgásban lévő által fölvett” forma azokon a tanulmányrajzokon is, amelyeket a fényben úszó fákról készített, vagy arról, hogy milyen hatással van a szél a madarak röptére (1. kép). S ott van ez a forma a felületek átalakulását vizsgáló geometriai

²⁸ É. Benveniste: „La notion de «rhythme» dans son expression linguistique” (1951), in *Problèmes de linguistique générale*. I. Paris, 1966. 333.

tanulmányában vagy a mozgó emberi test izomzatát ábrázoló rajzokon csakúgy, mint a tervein, vázlatain, építészeti álmodozásaiban, és nyilván a festészetében is: az első *Madonna*-képeken, a *Keresztelő Szent János*ról készített utolsó festményén vagy a portrékon. Leonardo a témát mindig mozgásában ragadta meg – az *Utolsó vacsora* azonnali kivételes hatása nagymértékben épp annak tudható be, mint látni fogjuk, hogy Leonardo ezen a képen az előírt mintát a kompozíciónak a ritmusra alapozott elgondolásával váltotta fel, ami alapjaiban újította meg magának a témának a fogalmát is.

A világ ritmusa olyan szinten beleivódott Leonardo gondolataiba, munkáiba és művészetébe, hogy életművének összességére tekinthetünk úgy is, mint ami „szimbolikus formát” adott annak a világintuíciónak,²⁹ mely szerint a makro- és a mikrokozmosz ugyanabban az egyetemes ritmusban mozog – amit maga a művész is kihallott a kinti világból, s amelyhez igazodni igyekezett benső alkotómunkája során.

²⁹ Erwin Panofsky értelmében Ernst Cassirer nyomán, vagyis olyan stílusmozzanatként, „melynek révén egy szellemi jelentéstartalom egy konkrét érzéki jelhez tapad, s ehhez a jelhez belsőleg hozzáídomul”. E. Panofsky: „A perspektíva mint »szimbolikus forma«” (1925), in uő: *A jelentés a vizuális művészetekben. Tanulmányok*. Ford. Tellér Gyula. Budapest, Gondolat, 1984. 178. és 180.