

DANIEL ARASSE

MŰVÉSZ A MŰBEN



Cet ouvrage a bénéficié du soutien des Programmes d'aide à la publication de l'Institut français.

Ez a mű a Francia Intézet Könyvtámogatási Programjainak (P.A.P.) keretében jelent meg.



MAGYAR MŰVÉSZETI
AKADÉMIA

A könyv megjelentetését a Magyar Művészeti Akadémia támogatta.

A mű eredeti címe:

Le sujet dans le tableau. Essais d'iconographie analytique
Copyright © Flammarion, Paris, 1997

Hungarian translation © [Vári Erzsébet] (Bevezetés, Utószó),
Várkonyi Benedek (1–5. fej.), Pataki Pál (6–7. fej.), Typotex Kiadó, 2012
Hungarian edition © Typotex Kiadó, 2012
Engedély nélkül semmilyen formában nem másolható!

Témakör: *művészet, festészet, filozófia*

ISBN 978 963 279 729

IS-SN 1787 3444

Kedves Olvasó!

Köszönjük, hogy kínálatunkból választott olvasnivalót!

Újabb kiadványainkról, akcióinkról a www.typotex.hu és a facebook.com/typotexkiado oldalakon értesülhet.



Kiadja a Typotex Elektronikus Kiadó Kft.

Felelős vezető: Votisky Zsuzsa

Felelős szerkesztő: Láng Rózsa

Tipográfia és borító: Szalay Éva

Képszerkesztő: Petrók György

A borító *Andrea Mantegnának a Camera degli Sposiban*
látható műve felhasználásával készült.

Nyomás: Séd Nyomda Kft., Szekszárd

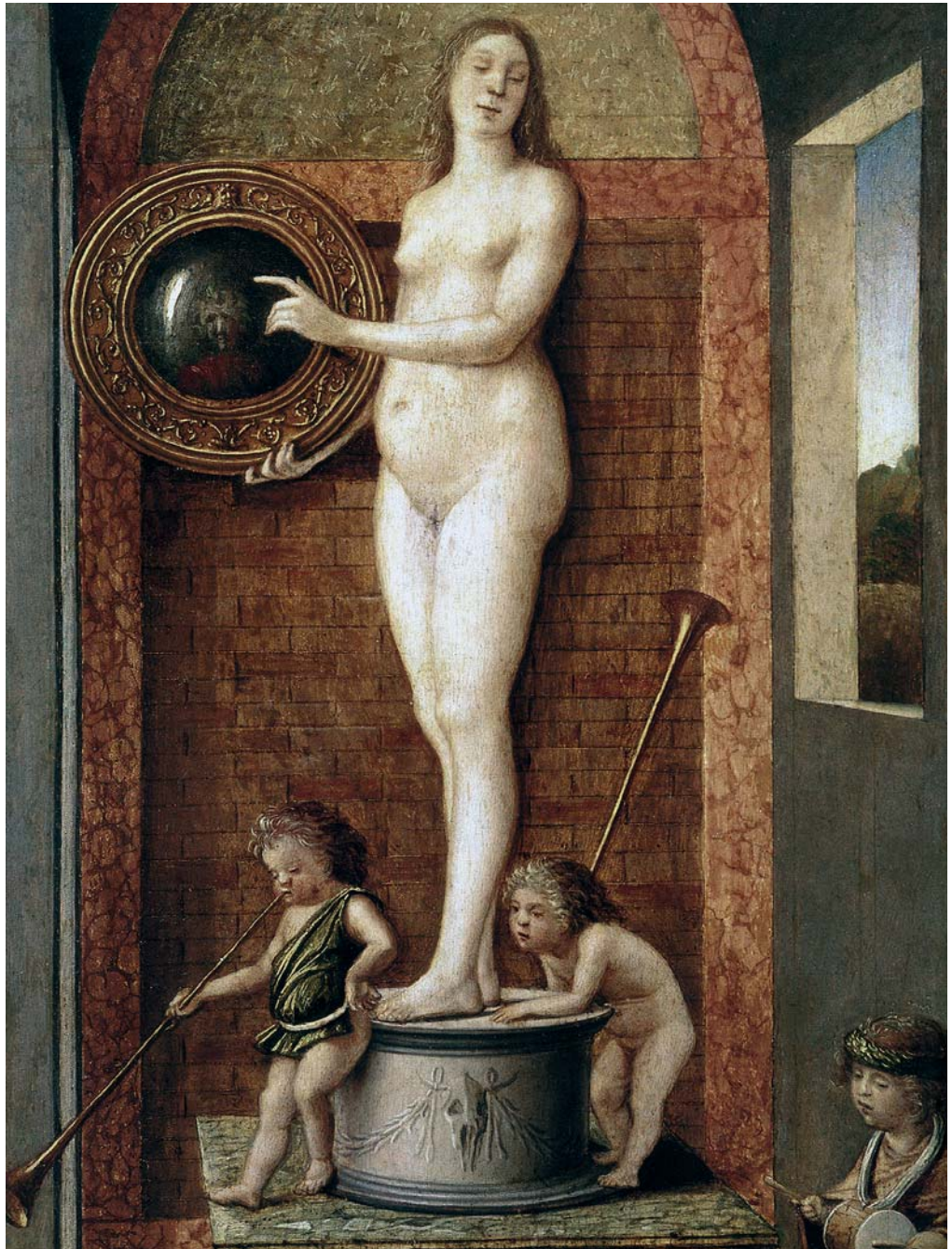
Felelős vezető: Katona Szilvia

DANIEL ARASSE

MŰVÉSZ A MŰBEN

ANALITIKUS IKONOGRÁFIAI ESSZÉK





Giovanni Bellini: **A szépség
allegóriája** (1504–1505)
Velece, *Galleria dell'Accademia*

A hírnök Hubert-nek*

Köszönettel tartozom azokért a fényképekért, amelyeket egyfelől Luciano Cheles készített az urbinói *Studiolo* intarziáiról, másfelől Philippe Morel az I. Ferenc *studiolójá*-ban látható *Prométeusz és a természet* című alkotásról. Ugyancsak köszönöm Claire Lagarde-nak, hogy derűs türelemmel többször is elolvasta a szövegeimet, és sok pontos és igényes javítást végzett rajtuk. – D. A.

* A „Figures d'art” című, a franciaországi Pau városában kiadott folyóirat 16., Daniel Arasse-nak szentelt tematikus számához Jean-Noël Bret és Bernard Lafargue által írt előszó szerint (lásd. a 4. lábjegyzetet!) Daniel Arasse a könyvét egykori tanárának, a művében többször idézett Hubert Damisch filozófus-művészettörténésznek dedikálta – V. E.

BEVEZETÉS

Két különböző korszakban publikált hét tanulmányomat gyűjtöttem össze ebben a kötetben: a Michelangelóról és Tizianóról írott két tanulmányom 1981-ben és 1985-ben, a többi öt pedig 1990 és 1992 között jelent meg. Nem kronologikus sorrendben rendeztem el a szövegeket, lévén hogy többé-kevésbé radikálisan újraírtam ezeket az esszéket, ahogy fokozatosan kialakult bennem egy egységes nézőpont, aminek következtében a cikkgyűjtemény egymást kiegészítő esszékből álló könyvvé alakult.

** A francia szövegben e helyen a többértelmű „sujet” szó áll, amely éppúgy jelent nyelvtani alanyt, mint a földesúrnak vagy a királynak alávetett személyt, továbbá valamilyen irodalmi mű tárgyat, cselekményét – amint erről a magyar nyelvben is használatos, a franciából átvett „szűzsé” szó is tanúskodik. A francia nyelvű filozófiai, társadalomtudományi munkákban továbbá a „sujet” szóval jelölik a gondolkodó, cselekvő lényeket is. A hasonló magyar szövegek ugyanezt a fogalmat a „szubjektum” szóval adják vissza. A szubjektum ezekben az esszéekben maga a művész, bár esetenként lehet a megrendelő is. Így a címben a művészt emeltük ki, míg a fordítás során a szubjektum szóhasználathoz igazodtunk. Érdekes nyelvi feszültséget kelt, amikor Arasse egy mondaton belül, de egymással szembeállítva használja a „sujet” szó e két különböző jelentését: a szerző-szubjektumot (*sujet-auteur*) állítja a középpontba, és azt vizsgálja, hogy milyen komplex viszonyok fűzik a szűzsétül szolgáló témához (*sujet-thème*). – A ford.

A tanulmányok két egységet alkotnak, s ezek olyan feltételek és eljárások megragadására irányulnak, amelyek hozzájárultak ahhoz, hogy létrejöjjön a képet alkotó szubjektum** „modern” tudata és kifejeződésmódja. Az első három tanulmány azt mutatja be, hogy a kifejezésmódnak és az öntudatnak struktúrát adó alapfeltételek miféle teljesülése tette ezt lehetővé. Egyedi, sőt különös esetekről szól a következő négy esszé. Ezekben egy-egy olyan művet vagy művek sorozatát vizsgáltam, amelyekben olyan anomália, eltérés, furcsaság jelenik meg, amely nem vezethető le a korabeli gyakorlatból. A kutatást minden esetben a következő kérdés indította el: milyen személyes körülmények hatására jött létre az az eltérés, amelyet az adott mű megtestesített azoknak a kortárs műveknek a sorozatán belül, amelyhez kapcsolódott. Másként fogalmazva, minden egyes eset ugyanazzal a kényes kérdéssel szembesíti a történeti megközelítést, jelesül, hogy miként ragadható meg és értelmezhető történetileg az, ami kivételes.

E tanulmányokat az fűzi egységbe, hogy minden esetben ugyanakkor az értelmezési folyamatnak a végigvitelére teszünk kísérletet. Ez az eljárás, amelyet Michelangelóról és Tizianóról írva alakítottam ki, és amely az ikonográfiának egy olyan analitikus megközelítésén alapul, melynek kidolgozásakor nagymértékben támaszkodtam az „álommunkával” kapcsolatban kifejtett freudi fogalmakra, s amely egyfelől módszertani és elméleti kapcsolatot teremt a különálló tanulmányok között, másfelől azt is megmutatja az olvasó számára, hogy minden egyedi eset egy elméleti folyamat és egy tágabb történeti jelenség része.



1.

Federico a dolgozószobájában: **Az urbinói studiolo**

Piero della Francesca: **Federico da Montefeltro** (1465–1466)
Firenze, Galleria degli Uffizi

Az itáliai kora reneszánsz egyik szimbóluma a *studiolo*, Federico da Montefeltro herceg urbinói palotájának dolgozószobája. Ez az egyetlen ilyen jellegű helyiség, amely jó állapotban maradt meg festményeivel és faberakásaival, hírnevét java-részt alighanem ennek köszönheti. Különleges hely: felsejlik benne a herceg, a humanista *condottiere* alakja, és szinte átszellemíti „az intellektuális tevékenység bensőségessége” s „az emberi értelem megdicsőülése” – márpedig ezek a „modernnek” nevezett kultúra értékei.¹

Az urbinói *studiolo* szabálytalan, három méter hatvanszor három méter harmincötös, négyszög alaprajzú, félhomályba burkolózó kis szoba, ahol a tekintetet a rendkívül dús díszítés ragadja meg. A gazdagon faragott kazettás mennyezet alatt összesen huszonnyolc portréból összeálló, két egymás fölé helyezett képszalag



Federico da Montefeltro: **Studiolo** (1470–1480)
A mozaikokat készítette: Baccio Pontelli

1] **A studiolo északi fala**

2] **A studiolo keleti fala**

3] **A studiolo nyugati fala**

Urbino, Palazzo Ducale

fut végig a falak vizuális illúziót keltő, páratlan szépségű faberakásai fölött, melyeken látszólag könnyed hanyagsággal halmozódnak tárgyak, szövegek, alakok.

A 15. század harmadik negyedében a kis helyiségbe zsúfolt gazdag belső díszítésnek határozott jelentése és célja van. Igaz, először azt az érzést kelti bennünk, hogy az itt látható tárgyakat Federico használat után rendrakás nélkül hagyta ott a két sorba rendezett portrék alatt. Ez volt a hagyományos szakértői értelmezés, míg nem Luciano Cheles kimutatta, hogy a látszólagos összevisszaság mögött nagyon tagolt ikonográfiai program áll.² De miközben Cheles megjegyzi, hogy ellentét húzódik e program egysége és megjelenésének nyilvánvaló inkohereciájára között, azzal nem foglalkozik, hogy mi ennek a rendetlenségnek a funkciója. Mindazonáltal érdemes föltennünk a kérdést: miért van így összezavarva ez az egész? Mi lehetett Federico herceg számára az értelme ennek a díszítésnek és főképpen ennek a megjelenítésnek? Mi e megjelenítési mód célja? Miközben a magyarázatot keressük, néhány meglepetésben lesz részünk.

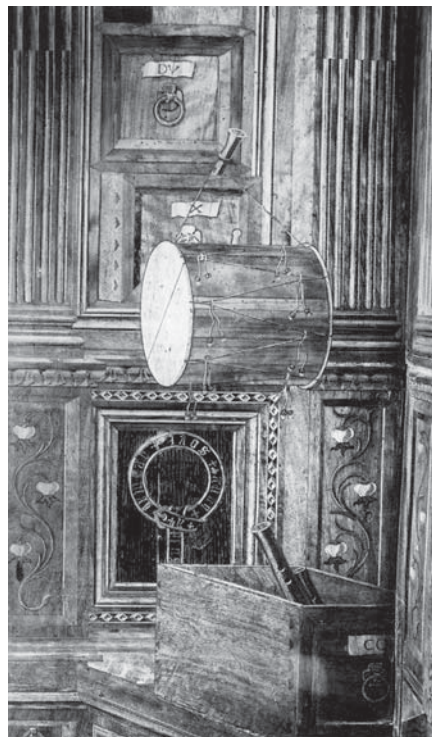
Amikor az urbinói palotában belépünk a *studiolóba*, és ott alaposan körülnézünk, az északnyugati, legke-

vésbé világos sarokban, egy kétszárnyas ajtó mellett – mely egykor a herceg magánlakosztályába nyílt – hat egymás fölötti fiók (fiktív) oszlopát látjuk. Ha itt elidőzünk, észrevesszük, hogy fogantyújuk fölött egy *cartellino*, címke van, rajta nagybetűs írás. De az egész feliratot nem lehet elolvasni.

Fölül az első *cartellino*t eltakarja egy (természetesen fiktív) papírlap, mely lelóg a félig nyitott fiókról, azon is finom és olvashatatlan írás. A következő *cartellino*t egy szövetdarab takarja el, azt mintha díszítő motívum ékesítené. A harmadik fiókon a „RI” szótagot olvassuk, a negyedik fiókot kivették a helyéről. Az ötödik és hatodik fiók ott van, címkéiken pedig a „DU” és az „X” fölírat látható. Némi keresés után a hiányzó fiókot is megtaláljuk: a fal alsó részét elfoglaló (fiktív) padon nyugszik, ezen a „CO” szótagot olvassuk.

Ezek a fiókok úgy készültek, hogy alig lehessen látni őket, látszatra jelentéktelen részletek az egész palotát tekintve, még e *studiolo* burjánzó díszletében is. Ám így elhelyezve és szcenírozva nagyon is magukon viselik a herceg személyes kézjegyét.

Ha sorrendbe rakjuk az olvasható feliratú négy fiókot – RI-CO-DU-X –, könnyen kitaláljuk a két elrejtett szótagot, és helyreáll a szöveg egésze: (FE-DE) RI-CO-DU-X, vagyis Federico (da Montefeltro) (Urbino) hercege. A fiókok a lényegre redukálják annak a fölíratnak a szövegét, amely az északnyugati sarokban kezdődik és végződik, miután körbefutja a szobát a mennyezet alatt, kék alapon arany nagybetűkkel: „Federico da Montefeltro, Urbino hercege, San Leo és Durante grófja, őfensége Szicília királyának főkapitánya és a római Szent Egyház zászlósura. 1476.” A *studiolo* faberakásaiból áradó meghittségnek és könnyedségnek megfelelően ezek a fiókok is sajátos módon jelzik, ki a ház ura, kiadja az igen tekintélyes Federico nevét. Ebben nincs semmi meglepő.



4] A fiókok az északnyugati sarokban
(1470–1480)
Urbino, Palazzo Ducale

Ám egy apróság, egy kirívó részlet azt sugallja nekünk, hogy a fiókok rendezetlenségének van egy pontosabb, kidolgozottabb, kevésbé szembeötlő tényezője. FEDERICO DUX: az ekként megfejtett aláírás durva nyelvi hibát tartalmaz. A „CO” szótag – a Frigyes keresztnév olasz végződése – nem illik össze a latin nemesi DUX címmel. FEDERICUS DUX-ot „kellett volna” írni, mint a képszállagon, vagy pedig olaszul, így: FEDERICO DUCA. Ez a FEDERICO DUX vitathatatlan nyelvi barbarizmus, amely igencsak váratlan a humanista kultúrának ezen az emelkedett helyén, ahol a képi ábrázolásokhoz társult sokféle fölírat (ajánlások, ókori idézetek, műcímek, dalszövegek stb.) az írásnak és az írás módjának kitüntetett helyet biztosít a szoba ikonográfiájában.

Az, hogy a „CO”-val megjelölt fiókot kivették a helyéről, finoman jelzi és leplezi is, hogy ez bizony egy szándékos *lapsus calami* (elírás), és arra késztet, hogy közelebből is megvizsgáljuk, miként formálták meg az itt megjelenő/rejtő szöveget.

A három olvasható szótag – RI-DUX és CO – így nem jelent semmit. Csak megközelít két lehetséges értelmezést. Az egyiket, mint láttuk, akkor kapjuk, ha a látható hármat kiegészítjük a láthatatlan FE-DE szótagokkal. A másik: a RIDUX majdnem REDUX, ami latinul „visszatérő, visszatért” – márpedig a dux, azaz a hadvezér-herceg nyilvánvalóan visszatért, amikor a dolgozószobájában van; CO pedig latinul a *comes* első szótagja, vagyis „comte”, gróf. Ez volt urbinói Federico rangja, mielőtt IV. Sixtus pápa 1474-ben fölruházta az Urbino hercege címmel, és ezzel fölhatalmazta arra, hogy (mint a fiókot a padra) félretegye apjának, Guido Antoniónak régi címét, az Urbino grófját.

Ezek azonban továbbra is túl merész, kétséges értelmezések. Annak viszont, ami *nem* olvasható, nagyon is világos az értelme. Mert az első két szótag, a FE-DE nemcsak a Federico elejét alkotja, hanem ezek önmagukban a FEDE szót képezik, ami az olaszban azt jelenti: a Hit. És hogy valóban így kell őket értenünk, azt mutatja a két, szimmetrikus és megfordított szótagra épülő szójáték a *studiolo* déli falán. Az egyik intarziafülkében egy nyitott ajtón át látni a fiktív fiókban lévő tárgyakat. Közöttük ott egy nyolcszögletű tintatartó, melynek látható négy oldalán tisztán olvasható a négy betű: F.E.D.E., és sugallja a következő négy betűt: R.I.C.O. Márpedig ugyanebben a fülkében a rózsafüzérnek, valamint a két szomszédos fülkében a portatív orgonának és a keresztény hit allegorikus megszemélyesítésének ábrázolása nem hagy kétséget afelől, hogy a FEDE itt nagyon is a herceg vallásos hitére utal.

A szavak e játékában nincs semmi meglepő. Marsilio Ficino 1482-ben úgy ajánlja a *De regnó*t az urbinói hercegnek, hogy játszik Federico névvel: a *Federicus*ból *Fidere*gus lesz, abból pedig *Fide* regia.³ Amint Edgar Wind kiemeli, „ezeknek az irodalmi tréfáknak Firenzében (és hozzátehetjük, másutt is) volt egy komoly vetülete, mintegy címkézték az adott személyt”⁴. Csakugyan, Federico a legkomolyabban játszik ezekkel a címkékkel, itteni prezentációjuk semmi kétséget nem hagy efelől. Nem véletlen, hogy a dolgozószoba déli falán a FEDE szó világosan olvasható, miközben az északnyugati sarokban éppen e két szótagot rejtették el. A hit, melyről szó van, nem ugyanaz. A déli falon a vallásos hitről van szó, arról az erényről, amelyet a katolikus hercegnek kormányzása során látványosan fel kell mutatnia, nyilvánosan meg kell jelenítenie. Az északnyugati sarokban viszont a herceg hadi tevékenységére és annak elismerésére utal minden: a CO jelzésű fiók melletti padra támasztott kard; az X-szel jelzett fiókba csúszott sípra fölfüggesztett



5] A nyugati fal bal oldali fülkéjében mechanikus eszközök, könyvek, tintatartó, mögötte a kerek tárgy a 15. században Toscanában elterjedt, férfiak által viselt fejfedő (mazzocchio) kezdetleges változata, a jobb oldali fülkében a Hit allegóriája (1470–1480)

dob; a DE szótagot eltakaró térdszalagrend. Márpedig a hadvezér Federico hite abból áll, hogy teljesíti ígéreteit, „nem töri meg hitét”, titokban tartja a rábízott diplomáciai vagy katonai titkokat. Az első, FE szótagot eltakaró, kézzel írott levél e hadi és diplomáciai hitet jelképezi. Két hagyományos rövidítés alapján azt gondolhatnánk, hogy rejlik valami értelem az írás maradékában, ám a levél megfejthetetlen. Lehet, hogy hadititok, a herceg által kapott feladat⁵, de mindenképpen több is annál: a titoknak a képe – ez a titok jelenik meg a maga teljességében a néző előtt.⁶

A fiókok rendezetlenségét, a FEDERICO DUX szöveg részleges rejtettséget és a benne lévő *lapsus calamit* tehát precízen megtervezve rendezték el. A föladványt a következőképpen lehetne megfejteni: Federico, „mivel hű harcos, és sok kitüntetés birtokosa, nem gróf többé, hanem herceg”. A herceg saját megdicsőülését, az 1474-ben elért páratlan elismerést jelzi célzatosan. Ugyanis két évvel Volterra diadalmas bevétele és a *studiolo* építésének megkezdése után nemcsak hercegi címet kap. A pápa kinevezi a római szent egyház zászlósúrává és kitünteti az aranyrózsa renddel; Ferdinánd, Nápoly királya a hermelinrenddel, IV. Edward angol király a térdszalagrenddel tünteti ki (ennek megjelenítése egyszerre látható a DE szótag előtt, és a CO-val jelzett fiók mögött). Magasztalói „Itália fényé”-nek⁷ nevezik, és nagyon is valós dicsőségről van szó, hiszen már 1472-ben a pápa, a velencei dózse és a nápolyi király mellett ő a negyedik itáliai személyiség, akihez ellátogat a perzsa sah megbízottja.⁸ Emeljük ki egyúttal, hogy e négy itáliai „nagy” közül ő az egyetlen, aki saját dinasztiát alapít – drámai körülmények között.

Beérhetnénk ezzel a megfejtéssel: felfogtuk a herceg *acutezza reconditá*ját, finoman álcázott fortélyát, mely – amint Baldassare Castiglione *Az udvari ember* című művének egyik főszereplője mondja – „igen nagy kellemet és tekintélyt kölcsönöz az írásnak”⁹. De a különlegesség még nem ért véget. Nagyon érdekes az is, ahogyan a fiókok elrendezése tudunkra adja az álcázott üzenetet; az eredeti szöveg – elemeinek áthelyezése, elrejtése és torzítása révén – olyan sajátos formát öltött, amely jelzi a magas fokú kidolgozottságot, és amelyből rekonstruálható az üzenet feladójának célja. E kódolt üzenetű fiókokban sűrítve találjuk a *studiolo* egészére vonatkozó ábrázolási eljárást.

A festmények és faberakások egyszerre viselik magukon a rendezettség és a homályosság jegyét, akadályt gördítve ezzel az elé, hogy tisztán megértsük

az értelmüket. A megfejtést látszólag csak találgatással kapjuk meg, szavak, szótöredékek, képek, kép- és gondolattöredékek asszociációival a rébusz szabályai szerint, figyelmet fordítva egyúttal az egyes tárgyak bizonyos elrendezésének nyilvánvaló abszurditására. Miért helyezik egymás mellé a herceg kicsinyített szobrát és természetes nagyságú, bár nem teljes fegyverzetét egy ehhez túl kis méretű fülkében? Mi célt szolgálhat az, hogy az átlátszatlan fából átlátszó üveglapot készítenek, oly módon rendezve el e nagy mutatványt, hogy gyakorlatilag láthatatlan legyen? (A *studioló*ba vezető ajtótól balra.) Vajon mit jelenthet a kalitkában lévő két papagáj és a mechanikus óra találkozása?

Úgy tűnik, mintha a kidolgozás egésze Petrarcanak – aki a 15. századi Itáliában bevezette és elterjesztette a humanista *studiolót* – a receptjét követte volna: „az össze nem illő dolgokban, az ellentétek szomszédságából nagy fény tör föl”¹⁰. A díszlet rejtett értelmének felfedezéséhez először szét kell bogozni az „ellentétek szomszédsága” által keltett asszociációkat.



6] A nyugati intarziás fal előtt a herceg kardja | részlet
(1470–1480)

A művészettörténészek hagyományosan irtóznak attól, hogy effajta megfejtéssel próbálkozzanak. Ők az adott műalkotást úgy vizsgálják, hogy belehelyezik – a művön kívüli dokumentumok segítségével objektíválható és igazolható – történeti környezetébe. Így gondolkodott Panofsky is, amikor úgy vélte, hogy az ikonografikus elemzés az „irodalmi források ismeretére” épül, és hogy „szabályozó elve” a „típusok történetében” rejlik¹¹. Az ikonográfus történész számára tehát a szövegek jelentik az értelmezés legfontosabb, ha ugyan nem kizárólagos eszközét. Az értelmező még akkor is így jár el, amikor egy bizonyos alak több személy vonásaival rendelkezik, amikor a kortársak ingadoznak Zsuzsanna és Betsabé között, az értelmező elkerüli ezt a csapdát: kivesz egyet az összekevert elemek közül, mert – amint Gombrich merészen kijelenti – a képnek „nem több, hanem egyetlen egy értelme van”¹². Az ikonográfus egy nyilvánvalóan egyedi, különleges műalkotást vizsgálva nem megy tovább annál, hogy felfedje az egyediséget, amelyet tautologikus módon az alkotó vagy megrendelő ugyancsak egyedi személyiségének fog tulajdonítani. A többi csak „túlértelmezés”.

Ám ez a módszertani óvatosság számos esetben vakká teszi az értelmezőt, és nyilvánvaló történelmi tévedésbe sodorja. A reneszánszban az egyediség, a különbözőség keresése, az én – akár szélsőségekig menő – hangsúlyozása, a figuratív témák és anyagok személyes birtokbavétele és manipulációja ugyanis történelmi realitás, amely egyszerre ok és következmény a kor művészetében. Amikor valaki nem megy tovább a mű kontextualizálásánál, akkor az úgynevezett objektivitás ellaposítja a kiugróan különlegest, hétköznapivá teszi a kivételt. Tulajdonképpen megállíthatjuk a történetet ott, ahol a művész reprodukálja korának konvencióit. Ma, amikor ezek a konvenciók már nem érvényesek, a mű kontextualizálása az a szükséges küszöb, amelyen át kell lépni az értelmezéshez. De egy műalkotás történelmi jelentőségéhez hozzájárul alkotójának vagy megrendelőjének az a döntése, hogy az őt körülvevő viszonyrendszert megváltoztatja, az eddigitől eltérő, sajátos vonásokkal gazdagítja. A történészi kutatásnak fontos tárgya ez az egyediségbe való átmenet (eredete, funkciója és a művészettörténetre gyakorolt hatása).

A kivételen vagy az ikonográfiai furcsaságon lehet legkönnyebben tetten érni a művész sajátosan egyedi tartalmú alkotásra törekvő eljárását. De a műalkotás általában a szerkesztés, a (mindig unikális) megformálás révén ábrázolja a specifikus tartalmat – és itt az *ábrázolás* szót Louis Marin *représentation* fogalmának értelmében használok, amely jelenthet *helyettesítést* és *hatéko-*



7] Piero della Francesca: **Battista Sforza, Federico da Montefeltro** (1465–1466)
Firenze, Galleria degli Uffizi

nyabbá tételt is; a *tartalom* szót pedig úgy, ahogy Erwin Panofsky érti, mikor azt írja, hogy „a tartalmat Pierce szavaival úgy írhatjuk le, mint amit a mű elárul, de nem fitogtat, ezzel szemben a *tárgy* az, amit a mű nyíltan megjelenít”¹³. A mű tárgyán belül van tehát a *latens* tartalom, hogy ezt megfejtessük, tekintsük a megformálást, a formát a műben levő tartalom megvalósításának, a tartalom kidolgozásának, aminek *manifeszt*, látható eredménye a mű. A mű egyediségének az értelmezése a nem megszokott elemeinél kezdődhet, és az urbinói *studiolo* arra példa, hogy a művészettörténész ilyen értelmezést kénytelen megkockáztatni. Ha nem így tenne, nemcsak arról mondana le, hogy történetileg értelmezze egy páratlan, emblematisz mő tényleges egyediségét, ha beérné az egyedi kontextualizálásával, banalizálná a művet, és ezzel súlyos történeti hibákat vétene. Federico dolgozószobájában az ilyen jellegű hely hagyományos témáinak kidolgozása túlságosan aprólékos, túlságosan kigondolt



8] A herceg fegyverzete
(1470–1480)

ahhoz, hogy ne álljunk ellent a köznapivá tételnek.

Luciano Chelesnek köszönhetően a *studiolo* díszítése visszakerült eredeti kontextusába. Cheles azzal, hogy kibogozta a különböző alakzatokhoz társított célzások szövevényét, helyreállította a szobabelső ikonografikus programját, és kimutatta, hogy ez az utóbbi sokkal kiszámítottabb, mint ahogy azt föltételezték. Cheles a megjelenő tárgyakra nem úgy tekintett, mint „a Federico különböző érdeklődési köreire célzó homályos jelekre”, hanem éppen ellenkezőleg, fölismerte bennük „a hagyományosan az allegorikus megszemélyesítés attribútumaiként alkalmazott jelképeket”¹⁴. Így arra a következtetésre jutott, hogy Federico dolgozószobájában mást kell látnunk, mint csakis az „intellektuális munka meghittségét”; hogy az nem csak az „emberi szellem dicsőítését” jelenti általában.

A huszonnyolc „Kiváló férfiú” portréjával (egyházi és világi személyiségek az ókortól a 15. század második feléig) és a huszonkét, négyrétegű intarziás fülkével ebben a kis szobában sikerült egymás mellé sűrítve megjeleníteni az isteni erényeket (Hit, Remény, Szeretet), a főerényeket (Erő, Mértékletesség, Igazságosság és Óvatosság), a kilenc múzsát, a hét szabad művészetet – a Triviumot (Grammatika, Retorika, Dialektika) és a Quadriviumot (Aritmetika, Geometria, Muzsika, Asztronómia), azt a két tudományt, melyről éppen disputa folyt (Jog és Orvoslás), a humán tudományokat (a grammatikán és a retorikán kívül a Morálfilozófia, a Poétika és a História), továbbá hagyományos szimbólumokat is (mint a *Memento mori* homokórája) és Federico herceg számos

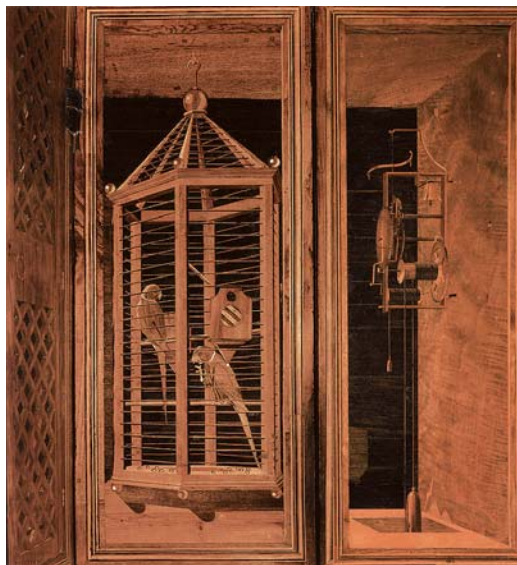
más személyes jelmondatát – nem beszélve a sok többszörös vagy bizonytalan jelentésű tárgyról.

Mindazonáltal nem csak az az érdekes – amint Cheles hangsúlyozza –, hogy semmilyen szabályosság nincs a fogalmak és megjelenítések eloszlásában (kivéve az isteni erőnyeket), de az is, hogy némely fontos és várt fogalom hiányzik (a főerények közül az Óvatosság, a Triviumból a Dialektika és a humán tudományok közül a História), miközben több tárgy ugyanarra a jelentésre utal, és több jelentés egy tárgyban sűrűsödik (ilyen a kard az északi falon, mely egyszerre emlékeztethet az Igazságosságra és a Retorikára, de ott van rajta a fordított láng ábrázolása a címerről, mely jelzi, hogy ez Federico saját kardja).

Egyetlen példa elegendő annak megmutatására, hogyan működik a többjelentőségűség játéka. Ez pedig a nyugati oldalon, a herceg magánlakosztályába vezető ajtó két bemélyedésében található két papagáj kalitkába zárva és a csöngettyűvel fölszerelt fölhúzás óra, melyekről fentebb már szoltunk. E kettős motívumnak az (eredeti) társítása azt sugallja, hogy párosításuk egységes üzenetet hordoz. Cheles ebben – Cesare Ripa *Iconologiájára* támaszkodva – az Ékesszólás kettős jelké-



9] **Memento mori** | részlet
(1470–1480)



10] **A kalitkában levő két papagáj és egy mechanikus óra, az Ékesszólás kettős jelképe**
(1470–1480)

pét látja.¹⁵ A föltételezés nem légből kapott, de e kettős kép lehetséges értelmezése komplexebb. Ripa egyébként azt emeli ki, hogy az éneklő papagájokat a kalitkájukon kívül kell megjeleníteni, és az Ékesszólásnak adja a homokórát (és nem a fölhúzás órát), mert a homokóra rögzíti a mértéket, az időköz, mely meghatározza az Ékesszólást.¹⁶ Hagyományosan viszont a fölhúzás óra a Mértékletesség jelképe, minthogy jelzi a szabályos ritmust, melyet életvezetésében kell követnie a bölcs embernek. Ez az értelmezés jól illik erre az órára, amelyben ébresztőszerkezet van; márpedig e nézőpontból a papagájok kalitkája az alkalmatlan fecsegésnek útjába álló mérték és korlát képévé válik. Ez az értelmezés alkalmazható azokra a bemélyedésekre, amelyek a herceg magánlakosztályába vezető ajtón találhatók (semmi kétség, a lakosztályban mértékletesség uralkodik). Ám, éppúgy igaz az is, hogy a quattrocentóban egy hercegi lakberendezésben a papagájok a lakás fényűzésére, a palota paradicsomi jellegére, az itt zajló élet kifinomultságára utalnak. A (nyugati fallal szomszédos fölkében található) sakktábla mellé helyezve az urbinói papagájok más színezetet adnak a fölhúzás órának: az akkoriban még ritka és luxusnak számító tárgy az ember tetteivel elérhető Dicsőség jelképévé válik, a dicsőség, mely a történelem által kimért időben született meg, de tovább élhet az emberek emlékezetében. Ez az üzenet jól illik Hippokratésznak az ajtó fölött elhelyezett alakjához, hiszen az ő híres aforizmája az *Ars longa, Vita brevis*. Ez a környezet gazdagítja a papagájok lehetséges jelentéskörét: a ketrecbe zárt szárnyas szinte banális képe a Remény szimbóluma, nevezetesen a test börtönéből szabadulni vágyó emberi léleké.

Végeérhetetlen az elemzés. Ha a papagájok és az óra társítását saját kulturális kontextusába helyezzük, pontosan azt a fajta „elmeműhelyt” fogja jelenteni, amelyről Freud beszél Goethe takácsának mesterművét idézve.* Ha egy értelmezést a másik hátrányára választunk ki, akkor akadályt gördítünk a *vita contemplativa* útjainak és céljainak megértése elé, amely *vita contemplativát* a *studiolóban* a falakat díszítő dekoráció segíti, támogatja. Hiába rettegnek a pozitivisták történetírók a túlértelmezéstől, itt ezt kell alkalmazni és elmélyíteni,

* „Úgy dolgozik az elmeműhely, mint a takács a mesterművel.” Goethe: *Faust*. (Ford. Eörsi István)

mert egyedül ezzel lehetséges Federico dolgozószobájának funkciójával összhangban kibontani a virtuális többjelentőségűséget, mely e kettős alakzatnak elgondolkodásra ösztönző erőt ad.