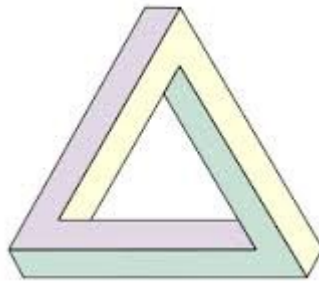
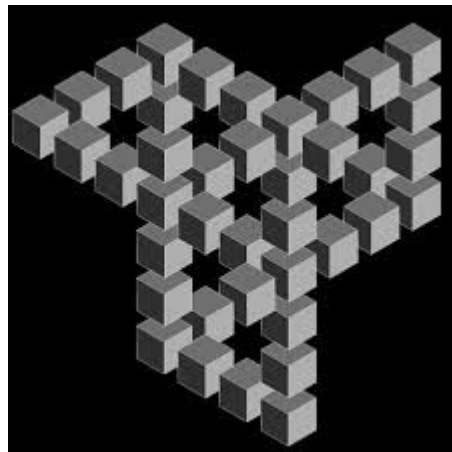


Sándor László: Escher és Ligeti – „...mögötte a végtelen”

Néha úgy tűnik, az idő hasonlóan működik, mint a folyó. Hoz valamit, amit egyszerre többen észrevesznek anélkül, hogy tudnának egymásról. Elérkezik az idő, fel kell fedezni, meg kell találni, rá kell jönni. Ahogy Cage mondja: „benne van a levegőben”. (Ligeti György és Jeney Zoltán például egyszerre „futnak össze” a Mandelbrot halmazokkal, és építik őket bele zenéjükbe anélkül, hogy tudnának egymás ilyen irányú érdeklődéséről.) Így volt „benne a levegőben” a három dimenziós hatást keltő, de csak két dimenzióban ábrázolható alakzatok felfedezése. Saját magát elsőnek gondolván alkotja meg Maurits Escher holland grafikus *Up and down* című képét 1947-ben, miután sűrű levelezést folytat Európa vezető matematikusaival. Később egy Penrose nevű matematikus publikálja 1958-ban „tribád” nevű, háromszögre emlékeztető alakzatát – állítólag Escher hatására.



Mi volt előbb, a tyúk, vagy a tojás? A matematika, vagy a művészet? Persze az említett szellemi nagyságok egyike sem tudja, hogy a svéd Oscar Reutsvärd már 1934-ben rajzolt hasonló alakzatokat, melyek egytől egyig „Penrose tribádjának” alapelve szerint működnek. A svéd grafikus azonban ismeretlenségben marad, helyzete, vagy szerénysége miatt. De talán azért is, mert bár látásmódja zseniális, alkotásai mégsem érik el a művészet szintjét. Érdekesekek, tetszetősek, de nem remekművek.



Ellentétben Escher alkotásaival. Azt mondtuk, Escher nem tudott Reutsvärd-ről. Vannak

akik azt állítják, hogy valahol az ideák világában igenis tudunk egymásról és Escher képei nem érték volna el a szigorúan vett művészet szintjét Reutersvärd „érdekes” képei nélkül. Penrose azonban tudott Escherről, találkozott is vele és tribádja mintegy utólagos leszűrése annak az alapelvnek, amelynek segítségével a rendszer működőképpé válik, aminek köszönhetően a víz folyhat felfelé, a lépcsők pedig vezethetnek egyszerre felfelé és lefelé. A tribád grafikai elvének lényege a végtelen kétdimenziós megjelenítése, ahol egyben értelmét veszti a lenn-fenn, alul-felül.

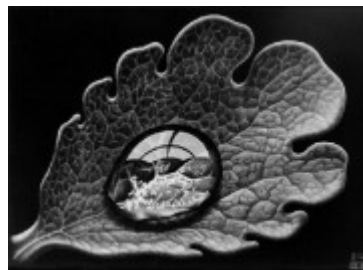
Escher életművét ismerve láthatjuk, hogy a „lehetetlen” képek – bár ők a legismertebbek és legnépszerűbbek – művészetének csak csekély mellékágát képezik. Darabszámra is elmaradnak egyéb alkotás-csoportjaitól, itt-ott váratlanul feltűnnek életében a 40-es évek végétől kezdve. A művészt egyéb grafikai kérdések is foglalkoztatták, sőt úgy tűnik jobban foglalkoztatták. Mivel a fametszet, mint technika végigkíséri munkásságát kamasz korától kezdve élete végéig, képi világa első látásra egyhangúnak tűnhet – lévén a fametszet esetében a színek jelentősége csökken, helyettük a kontrasztok és az árnyalatok uralkodnak – valójában rendkívül gazdag és szerteágazó művészettel van dolgunk. Escher sokat utazott. Ha életét egy vonat-úthoz hasonlítjuk, akkor a fő állomások: Olaszország, Svájc, Belgium, Hollandia, Spanyolország. Olaszországban a városépítészet formagazdagsága ragadja meg; Svájcban és Belgiumban ezek híján a befelé forduló szellem, a filozófia és az álomszerűség jellemzi; Spanyolországban a mór díszítő művészet csodái varázsolják el. (Ez utóbbi – mint tudjuk – nem ábrázol alakokat. Az arab geometrikus gondolkodás rendkívül közel áll Escher érdeklődéséhez.) Csodálatra méltó, hogy 18 éves kora körül készült munkáiban már meg-megcsillanni látjuk azokat az egyéni jellemvonásokat, melyek később az érett Escher sajátjai lesznek:



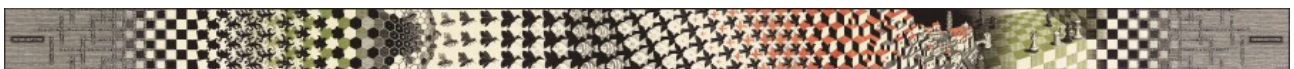
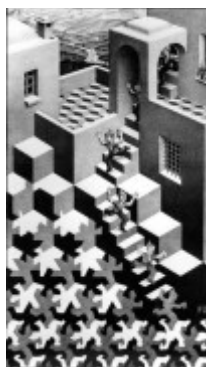
Olasz korszakában a naiv festészet és a szecesszió fuvallata is megérinti:



E sorok írója szerint művészete csúcsára pont a naiv művészettel is kapcsolatot mutató, elsősorban a tükörkép varázsára alapozó, melankóliától sem mentes képei idején jutott:



A „végtelen” ábrázolása, talán Escher legerősebb művészi hivatása. A tribádra épülő képek csak részét képezik ennek a művészi célnak. Épp ilyen fontosak, ha nem fontosabbak a végtelen egy részletét „lefényképező” alkotások, a középpontosan szimmetrikus, körkörös kompozíciók, és a Metamorfózisok:



Nem tudjuk, Ligeti György Maurits Escher mely arcát tartotta legfontosabbnak. Erről sosem beszél. Több helyütt említi, hogy Escher művészetének része volt bizonyos zeneszerzői gondolatainak kialakulásában, azt azonban tagadja, hogy bármi közvetlenül e hatásból született volna. Számos kortárs író, költő, képzőművész, zeneszerzőt említi, akik befolyásolták gondolkodását, de arról, hogy e befolyás mi módon érvényesül, csak ködösen nyilatkozik. Pedig izgalmas kísérlet volna kinyomozni, hogy Escher sokféle művészi megnyilvánulása közül vajon mely csoport, vagy csoportok gyakorolták Ligetire a döntő hatást. Tegyük próbát!

Közelebb jutunk az igazsághoz, ha sorra vesszük, mely művekkel kapcsolatban említi Escher nevét. Először is a *Continuum* c. csembaló darabnál, később a kézzongorás daraboknál, majd a *Zongoraverseny*nél és a *Zongoraetűdöknél*. Vagyis többnyire gyors, monoton, motorikus daraboknál. Továbbá jelzés értékű az a kifejezés, melyet kétszer is használ Escher említésekor: „érzékcsalódás”. Harmadik megállapításként húzzuk alá, hogy Escher említésének közvetlen közelében többször utal a fraktálgeometria, azon belül a Mandelbrot- és a Júlia-halmazok fontosságára, már ami darabjai megértését illeti. Ha visszalapozunk e dolgozatban és megtekintjük azt a képet, amely egy tölgyfalevelet ábrázol közepén vízcseppel, valamint ha úgy általában Escher középpontosan szimmetrikus képeit vizsgáljuk, láthatjuk, hogy ezek igenis emlékeztetnek bizonyos fraktál-képekre, a tölgyfa levelének természetes nagyságú és kinagyított erezet-mintája például valóban fraktál viszonyban áll egymással. Vagyis a három – Ligeti szavaiból kiolvasható – Escherrel kapcsolatos fő szempont: *monoton*, *érzékcsalódás*, *fraktál*. Ezek segítségével Escher jó néhány irányzata, mint Ligeti művészi gondolatainak forrása, kizárható. Így az olasz korszak épületeket ábrázoló, valamint naiv és szecessziós képei, illetve a svájci-belga korszak melankolikus-álomszerű képei feltételezhetően nem játszottak lényeges szerepet Ligeti kompozíciós útkeresésében. Ligetit azok a képek érdekelhették, amelyek többet mutatnak annál, mint amennyi valóban látszik, másképpen fogalmazva, amelyek a néző aktív részvételét kívánják, kutató tekintetét hívják.

Hozzuk kapcsolatba a három vizsgálati szempontunkat a hozzájuk való példákkal!

1. „Monoton” Mint említetem, Escher áhítattal szemlélte az Alhambra egymásba fonódó absztrakt és geometrikus díszítő sorait. Ismerjük jól sorminta szerű képeit, melyeken általában három különböző alak-sor körvonaluknál érintkezve alkot végtelen szőnyeget, vagy inkább templom-kövezetet. E kétdimenziós felület keretbe foglalt részlete a kép. Ligeti többretegűségről gyakran beszél művei kapcsán és a szőnyeg-hasonlatot is használja, akárcsak Morton Feldman, aki maga is perzsa szőnyegeket gyűjtött és saját bevallása szerint darabjait apró részletekből, mint egy perzsa szőnyeg csomóiból rakta össze. Úgy tűnik, benne volt a levegőben, a perzsa-arab-mór díszítő kultúra felfedezése is.

2. „Érzékcsalódás” Itt nyernek fontosságot Escher „lehetetlen” képei, legalábbis témánk szempontjából. Ligeti a zongoraetűdöknél titokzatosan megemlíti, hogy olyan hangok megszólaltatásával kísérletezett (a kísérlet nem is a legjobb szó, mert e hangok valóban meg is szólalnak), melyek a zongorán eddig nem voltak hallhatóak. Hogy hogyan éri el e hangok meghallását (mivel a játékos nem szólaltatja meg őket, mégis szólalnak) arról nem beszél. Feltételezhető, hogy az ún. különbségi hangokkal játszik. Két, viszonylag magas hang egyszerre való erőteljes megszólalásánál meghalljuk azok különbségi hangját (mélyebb regiszterben), mely a két megszólaltatott hang frekvenciaértékének hányadosából jön ki. A különbségi hang valóban titokzatos, ugyanis a levegő egyáltalán nem rezeg azon a frekvencián, a fülünk mégis hallja. Vagyis az agy „számolja ki” és teszi ezáltal érzékelhetővé a különbségi hangot. Érzékeljük, pedig fizikailag nincs jelen, vagyis *érzékcsalódásban* van részünk. Ligeti ezen kívül érzékcsalódást idéz elő a ritmikában is oly módon, hogy a rendkívül gyors tempóban bizonyos hangmagasságok vissza-vissza térését egy idő után önálló ritmikai képletként érzékeljük, például a *Continuum*ban.
3. „Fraktál” Escher képei nem kifejezetten fraktál képek, de a tekintet és a képzelet végtelenbe való vonzásával rokonságot mutat azokkal. Mandelbrot, mikor azt a feladatot kapta, hogy mérje meg Anglia partvonalának hosszát légi felvételek alapján, arra a megállapításra jutott, hogy minél jobban nagyítja a felvételeket, minél több részlet látszik meg rajtuk, annál hosszabb partvonalat mér, és teheti ezt addig, míg a keresett hossz végtelen nem lesz.

A Jupiter és mögötte a végtelen – szól a 2001 *Űrodüsszeia* negyedik részének címe Ligeti Requiem-jének hangjaival kísérve. Escher és Ligeti művészete olyan határterületen mozgott, mely mögött valóban már csak a végtelen húzódik. Értelmünkkel a végtelen fogalmát nem tudjuk feldolgozni, de a művészet segítségével információkat közölhetünk róla. Egy hallatlanul sűrű és végletesen gyors zenei felület megértésében segíthet, ha elkezdjük nagyítani – mint Mandelbrot tette a légi felvételekkel –, míg el nem jutunk az egyes hangokig. Számunkra nincs tovább, de a zene működik azon túl is.