

MANÓK, VAGY EGYSEJTŰEK? FIKCIONALITÁS ÉS MIKROSZKOPIKUS KÉP KAPCSOLATA A 19. SZÁZADBAN

VÁRALJAI ANNA

Művészettörténészként egy századforduló környékén alkotó, kevésbé ismert művész, Mokry-Mészáros Dezső¹ (1881, Sajóecseg – 1970, Miskolc) mikroszkopikus látványon alapuló munkáival foglalkozom.

¹ Mokry-Mészáros Dezső életrajza: Az elemi iskolát művelt református tanító apja keze alatt végezte. Cseregyerekként a Szepességbe került. Gimnáziumi tanulmányait Miskolcon, a Református Gimnáziumban kezdte el tizenkét évesen, majd 1901-ben Nagyrócén érettségizett. A Magyar-Óváron, 1903-ban kelt lecke-könyvében (HOM, Művészettörténeti Adattár) olvasható bejegyzés szerint egy évig a debreceni gazdasági tanintézetben is tanult. 1903-tól a Magyar-Óvári Királyi Gazdasági Akadémia hallgatója, itt szerez oklevelet 1905-ben. Élettörténetében feljegyzi (Mokry-Mészáros Dezső: *Életem*. Kézirat, HOM. Helytörténeti Adattár, ltsz.: 74.207.1.5.) hogy ezt követően egy évig Muhi pusztán dolgozott gazdatisztként. 1907-ben Budapestre költözik, és naplója tanúsága szerint a Gazdák Biztosító Szövetkezeténél jégkárbecslői állást kap. A fővárosban ismerkedik meg a művészettel (*Mokry-Mészáros Dezső naplója*, kézirat, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Intézete, Adattár, MDK-C-I-39). 1908-ban Olaszországba utazott, és végül Capri szigetén állapotodott meg: festett, dolgozott. 1910-ben 31 művével csoportos kiállításon vesz részt Budapesten, a Művészházban (l. Zwickl András szerk.: *A Művészház 1909–1914*. Modern kiállítások Budapesten. Kiállítási katalógus, Magyar Nemzeti Galéria, 2009). Összebarátkozott Gulácsy Lajossal, s utóbbi rábeszélésére 1912-ben Párizsba ment, ahol a festő ajánlásával a Galerie Aschnurrben és a Galerie Sagot-ban bemutatkozhatott festményeivel. (Erre utal: *Mokry-Mészáros Dezső naplója* i. m.) Ezután Spanyolország következett, de kalandos élete során – zoológiai és régészeti expedíciók tagjaként – bejárta Oroszországot, Törökországot, Egyiptomot, Indiát, Ceylont. Az első világháború idején katona volt, majd Budapestre költözött. Kapcsolatba került a Spirituális Művészek és a Magyar Képirók csoportjával, és kiállításaikon rendszeresen szerepelt műveivel (l.: Spirituális Művészek Szövetségének kiállítási katalógusai 1–7, Budapest, Nemzeti Szalon [később Nemzeti Művészeti Szalon néven] 1924 októbertől 1944 áprilisig, és a Magyar Képirók kiállításának katalógusai 1–3, Nemzeti Szalon, 1934 március, 1937, 1941). 1948-ban visszatelepült Miskolcra, és az olaj- és temperafestészeten kívül korongozással is foglalkozott. Az 1950-es években megromlott a látása, szembetegsége miatt visszavonult a művésztől, bár még a '60-as években is állított ki. 1978-ban Kecskeméti és Miskolcon, 1981-ben ismét a Herman Ottó Múzeumban rendeztek neki emlékkiállítást. A művész hagyatékának nagy része a miskolci Herman Ottó Múzeumba és a kecskeméti Naiv Művészek Múzeumába került, korai munkái közül saját feljegyzései szerint mintegy 180 db külföldi magángyűjtők tulajdonában van. A magángyűjtők névsorát a HOM Művészettörténeti Adattárban található jegyzetfüzete közli (*Mokry-Mészáros Dezső Jegyzetfüzete 1936–1938*. Kézirat, HOM. Művészettörténeti Adattár).

Irodalom: Dobrik István: *Mokry Mészáros Dezső (1881–1970)*. (Borsodi Kismonográfiák 18.) Herman Ottó Múzeum (HOM), Miskolc 1985. 11.

Amikor felismertem, hogy Mokry képei, melyek elsőre szürreálisnak tűnnek, valójában egy láthatatlan, mikroszkopikus világ hihetetlen tájai, szépséges, korábban sosem látott alakzatai, nem tartottam meglepő észrevételnek, hiszen rögtön számtalan más példa jutott eszembe, amikor új tudományos felfedezések, technikai eszközök, egyáltalán, a tudomány hatott a képzőművészetre.² Ott van például a camera obscura³, Leonardo tökéletes anatómiai tanulmányai hátterében meghúzódó, akkoriban illegálisnak számító boncolásokon való részvétele, aztán később a fototechnika⁴, az impresszionisták fénytani, optikai kísérletei. Mindezen túlmenően nem csak a tudományos felfedezések hatottak a művészetre, hanem a tudományos kutatás technikáját is gyakorta felhasználták a művészek. A festők a quattrocento óta alkalmazták a matematika elveit a képek strukturálása és egységesítése érdekében, Raffaello a kép minél harmonikusabbá, dinamikusabbá tételét kutatta, Clement Greenberg⁵ szerint pedig az avant-garde művészet kanti értelemben kritikai művészet volt, hiszen lényege szerint saját létmódjának kutatásával volt elfoglalva. Lényegében a művészeti akadémiák működése éppen ezt a szisztematikusan átadható tudást garantálta, s egyúttal a művészet tudományos voltának demonstrációi voltak.

Mindezek a tények számunkra maguktól értetődőek, s boncolgatásuk, vagy további példák felsorolása nyilvánvalóan hasznos lenne, ámde különösebb újdonsággal nem kecsegtetne. Figyelembe véve, hogy a tudomány mindig is milyen nagy hatással volt a művészetre, érdekesebb lenne azon elgondolkozni, vajon fordított helyzetben, vagyis, ha a tudományos eredményeket vizsgáljuk meg a művészi hatások szemszögéből, akkor is ilyen nagy-e az átfedés? Előadásomban néhány reprezentatív példa bemutatásával a tudományos reprezentációk rendszerébe ágyazott rejtett vagy explicit művészi hatá-

² Tudomány és művészet kapcsolatával foglalkozik pl.: Hornyik Sándor: *Avantgárd tudomány? A modern természettudományos világkép recepciója Gyarmathy Tihamér, Csiky Tibor és Erdély Miklós munkásságában.* (Művészettörténeti Füzetek 30.) Akadémiai Kiadó, Budapest 2008. Továbbá l.d. még: Horst Bredekamp – Franziska Brons: *A fotográfia mint tudományos médium. A művészettörténet, a biológia és az illusztráció nyomorúsága.* In. Nagy Edina szerk.: *A kép a médiaművészet korában.* L'Harmattan, Budapest 2005. 147–166.

³ A camera obscura vizuális kultúrára gyakorolt hatásairól: Jonathan Crary: *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the 19th Century.* MIT Press, Cambridge 1991., magyarul: Jonathan Crary: *A megfigyelő módszerei. Látás és modernitás a 19. században.* Osiris, Budapest 1999. Crary könyvének magyar-országi recepciójához lásd: Berecz Ágnes: *Tágra nyílt szemek. Buksz 2000.* 3. 247–251.

⁴ A fototechnika megjelenésének képzőművészetre gyakorolt hatásáról, valamint Mokry-Mészáros Dezső munkáiról lásd bővebben: Váraljai Anna: *Górcsővi alakzatok – Mokry-Mészáros Dezső mikroszkopikus látványra építő munkáiról.* Művészettörténeti Értesítő 62. (1.) 83-98. o.

⁵ Clement Greenberg.: *Art and Culture: Critical Essays,* Boston, Beacon Press 1961. 6.

sokra szeretnék rávilágítani, illetve a tudományosként tételezett illusztrációkra, mint – Donna Haraway⁶ szavaival élve – „világformáló fikciókra.”

A tudományos megismerés és annak reprezentációs gyakorlata nehezen választható le az adott kor társadalmi-kulturális elgondolásairól. Haraway radikális megfogalmazása szerint a természet konstruált, és nem felfedezett, ennek tudatában a semleges tudomány álláspontja fikció, a mindent tudó/látó nézőpont igényével való fellépés pedig cseppet sem az objektivitás garanciája. Norman Bryson⁷ művészettörténetre alkalmazott felfogásában az ilyen objektivitás garanciájával fellépő nézőpont önmagát szűznemzéssel hozza létre úgy, hogy közben a testet egyetlen pontra redukálja, így a látást elvont, transzcendens működésként állítja be. A természet jelenségeinek alapját képező rendre és egyszerűsége fogékony ösztönös megérezés azonban éppoly fontos tulajdonsága az alkotó tudósnak, mint az alkotó művészeknek⁸. Fel-tételezésem szerint nincsen kép, legyen bár fotó, mikrofoto vagy rajz, amely pusztá leképezés volna, hanem mindig hordoz magában egy konstruktív elemet, amely magának a képek a szférájából adódik. Ennek oka, hogy a képek sosem pusztán a vizualizálandó tárgyra reagálnak, hanem tartalmazzák keletkezésük történetét is.

Elképzelésem alátámasztására egy olyan területet vizsgálok meg most alaposabban, anélkül, hogy direkt a vizuális kultúra, vagy interdiszciplinaritás területeire kívánnék zarándokolni, mely izgalmas, új médium a 19. században, mégpedig a mikrokép. A mikrofotográfia azért lehet alkalmas terület a tudományosságban felbukkanó művészi hatások szemügyre vételére, mert a mikroszkópba tekintő kutató alapvetően kaotikus, absztrakt alakzatokba rendeződő látvánnyal szembesül, melyet a papírra rajzolás során sok esetben megváltoztat az intuíció, a képzelet.⁹ A mikrofotográfia a fototechnika tudományos célra használt legkorábbi fajtája. Az első mikrofotókkal illusztrált kötet 1845-ben jelent meg.¹⁰ Ekkoriban a szöveti mikrostruktúráknak még csak felszínes karaktereit tudták megkülönböztetni, a képek ezért nem lehet-

⁶ Haraway, Donna: *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, In. *Simians, Cyborgs, and Women: The reinvention of Nature*, Routledge, N.Y. 1991. 189.

⁷ Bryson, Norman: *The Gaze and the Glance. The Logic of the Gaze*, Yale University Press, New Haven 1983. 87-131.

⁸ L.d. p.l. Ernst Haeckel mikroszkopikus képeinek Mattis Teutschra és a Der Blaue Reiterre gyakorolt hatásáról: Bajkay Éva– Kishonty Zsolt szerk.: *Mattis Teutsch és a Der Blaue Reiter. Kiállítási katalógus*, Magyar Nemzeti Galéria (2001. március 14. – június 24.). MissionArt, Budapest 2001.

⁹ Erről bővebben lásd: Ursula Siebold-Bultmann: *Monster in the Soup: the microscope and Victorian fantasy*, *Interdisciplinary Science Reviews* 25. 2000. no. 3, 211–219.

¹⁰ *Donné, Alfred; Foucault, Léon: Cours de microscopie complémentaire des études médicales, exécuté d'après nature au microscope-daguerréotype*. Paris, Balliere 1845.

tek a mikrovilág hiteles megmutatkozásai. Nagy volt tehát a csábítás, hogy a megfigyelői szubjektum kompenzálja a technikai tökéletlenségeket, s így bizony gyakran előfordult, hogy a mikroképeket meghamisították. Az 1860-as évektől kezdve a mikroszkopikus képekkel illusztrált kötetek bevezető szövegeiben már egyre nagyobb számmal szerepeltek olyan leírások, melyekben az anatómusok a képek megfigyelői szubjektum által való „fertőzöttségéről” panaszkodtak.¹¹ Egyszerűen csak belerajzoltak a mikroképbe, ha az éppen elegendőnek bizonyult, durvább esetben azonban akár többszörösére nagyított vízcseppek képét is közölhették baktériumok helyett. Robert Koch esetében jónéhány ilyen fotóról tudunk.¹² Koch nem tekintette a fotográfiát a tárgy teljes értékű helyettesítőjének, hanem a fotográfia révén olyan organizmus birtokába jutott, melyet semmilyen más módon nem tudott volna izolálni.

Egy vízcsepp bemutatása baktériumként hazugság ugyan, viszont az ilyen mikrofotók készítője legalább szándékosan hamisított, pontosabban célja volt azzal, hogy hamisítványt hozzon létre. Azt kívánta elérni, hogy technikai képei megtestesítsék előfeltevéseit, vagyis kauzálisan előállíthatóak, megismételhetőek, megbízhatónak tűnők legyenek, s ennek érdekében nem volt szabad meghatározó jellegzetességeket felmutatniuk. Koch tanult rajzoló is volt, és 1876-ban a lépfene kórokozójáról szóló cikkéhez¹³ mikroszkopikus kép alapján előállított saját litográfiát mellékelte. Ezen, arra törekedve, hogy az olvasó a lehető leghűbb képet kapja a láncokba rendeződő baktériumról, térbeliséget kölcsönző fénysávokat rajzolt melléjük, rovátkáikat pedig szintén térbelivé görbítette. Íme tehát egy nagy tudós, aki művészi eszközöket alkalmazott tudományos felfedezésének alátámasztására. (Zárójelben jegyzem meg, hogy ugyanezen kötet 1877-es kiadásában már 3 képi tábla helyett 19 volt látható. Az ábrák ekkor már nem pusztán illusztratív célt szolgáltak, hanem a mellérendelt szöveg helyére, a középpontba kerültek.)

Koch nem színezte ábráit, szerinte a szín bepisztította, önkényessé tett volna rajzait. Ő csupán a fény, a perspektíva művészi eszközeit használta. Edgar M. Crookshank¹⁴ tett első ízben kísérletet a mikrofotók színezésére

¹¹ Erről lásd bővebben: Horst Bredekamp – Franziska Brons: *A fotográfia mint tudományos médium. A művészettörténet, a biológia és az illusztráció nyomorúsága.* In: Nagy Edina szerk.: *A kép a médiaművészet korában.* L'Harmattan, Budapest 2005. 147–166.

¹² P.l. *Robert Koch: Die Bekämpfung der Infektionskrankheiten, insbesondere der Kriegsscheuen: rede gehalten zur feier des Stiftungstages der militarärztlichen Bildungs-Anhalten am 2. August 1888/R. Koch.* – berlin: A. Hirschwald, 1888.

¹³ Robert Koch: *Untersuchungen ueber Bakterien V. Die Aetiologie der Milzbrand-Krankheit, begruendend auf die Entwicklungsgeschichte des Bacillus Anthracis.* Beitr. z. Biol. D. Pflanzen 2. 1878. 277-310.

¹⁴ Online: E.M. Crookshank: *Manual of bacteriology*, New York, 1887.

L.n.: https://openlibrary.org/works/OL7291657W/Manual_of_bacteriology

1887-es *A baktériumok fotografálása* című könyvében.¹⁵ Ő jött rá arra, hogy színezés segítségével nem csak hitelesebbé, életszerűbbé teheti metszetképeit, hanem színezéses eljárással a kórokozót szakszerűen izolálhatja környezetüktől.

A művészi eszközöket alkalmazó, tudatosan, ám „nemes szándékkal” hamisító Koch tevékenységénél problémásabb az az eset, amikor a tudós észre sem veszi, hogy hamisít. Koch illusztrációinak egy részét Max Landsberg¹⁶ berlini művész készítette. Texasláz parazitái kísérteties, szürreális képződményeknek hatnak, a rajzoló agresszívvé változtatott szecessziós formákat alkotott az egysejtűekből. Nem tudott ellenállni annak a készletnek, amit az érzékelés új tartománya nyújtott számára, s amely több mint tényszerű információ. Új érzéki élményeket fedezett fel, látása új harmóniákkal gazdagodott, és olyan tónusfokozatokkal, amelyek feltárják a természeti formák mélyében rejlő finom erőrendszereket.

A mikroszkópos rajzoláshoz alapvetően nem kellett előtanulmány. Annyira különleges terület volt ez, hogy „technikáját az egyébként jó rajzolóknak is teljesen újonnan kellett elsajátítania, ezért kellő türelemmel bárki begyakorolhatta.”¹⁷A rajzolóknak gondos megtekintés után nagyjából fel kellett vázolnia a képet, azután be-benézve a mikroszkópba, egymás után berajzolnia a részleteket. A nagyítás megítélése végett a rajzolóknak célszerű volt a binokuláris módszert alkalmaznia, amikor is bal szemével a mikroszkópba nézett, a jobbal pedig szorosan a mikroszkóp mellé helyezett papírra kellett tekintenie. Ekkor a rajzoló agyában a két látótér kis megerőltetés után fedésbe került, azaz úgy tűnt, mintha a kép a papiroson volna. Ott látszódtak a vonalak, csupán egyszerűen át kellett húzni őket. A rajz ily módon való felvázolása után abba kellett hagyni a két szemmel való rajzolást (nagyon rontotta a szemet és megerőltető agyi munka volt), majd a finomabb részleteket utólag rajzolgatták be. Szellemes szerkezetű rajzolókészülékek is voltak forgalomban, például az Edinger féle vetítő-rajzoló készülék, ez azonban sima, mélység nélküli vetített rajzot képezett, és utómunkálatokat igényelt. Láthatjuk tehát, hogy egyik módszer sem zárja ki a szubjektív alkotómunkát, tulajdonképpen minden mikroszkopikus rajzolóknak szüksége volt némi kreativitásra, művészi tehetségre, miképpen Koch esetében is láthattuk, mennyire jó rajzoló volt.

¹⁵ Erről lásd bővebben: Jennifer Tucker: *Photography as Witness, Detective, and Impostor: Visual Representation in Victorian Science*, 12. fejezet. In: *Victorian Science in Context*, Edited by Bernard Lightman, University of Chicago Press 1997.

¹⁶ Max Landsberg tevékenységéről lásd bővebben: Thieme/Becker: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Kunst*. Band XXII. Verlag E.A. Seemann 1928. S. 106

¹⁷ Dr. Valter László: *A mikroszkóp és kezelése*. (Népszerű Természettudományi Könyvtár 11.) Királyi Magyar Természettudományi Társulat, Budapest 1931. 6.

Míg tudományos publikációkban az abszolút hitelesség megőrzése érdekében alakították át, egészítették ki, vagy hamisították meg a mikroszkopikus képet, Svájcban, Németországban, Ausztriában laikus körökben is hamar népszerűvé váltak, és esztétikai tárgyként kezdtek tekinteni rájuk. Ennek okai az olyan, mikrobiológia eredményeit népszerűsíteni, populárisrá tenni kívánó kezdeményezések, mint például az 1878 és 1893 között készített svájci *Dodel-Port Atlas*.¹⁸ Ez a botanikai sorozat 42 növénytani metszet tábla méretű ábráját tartalmazta, melyek esztétikai szempontból is kiemelkedő értéket képviseltek. A botanikus házaspár művészi kivitelezésű, nagy méretű színes nyomatokkal helyettesítette a természetes mikroszkopikus képet annak érdekében, hogy az a különböző képzettségű diákok számára egyforma módon közérthető, de elsősorban élvezetes legyen. Ebben az esetben az esztétikai élmény volt a cél, a laikus közönség figyelmének felkeltése a tudományos hitelességgel szemben.

A hamburgi egyetem és Zoológiai Múzeum 2007 novemberében olyan kiállitásnak adott helyet,¹⁹ melyet teljes egészében a német optikus, Johann Dietrich Möller²⁰ munkásságának szenteltek. Möller vizsgálta először mikroszkópon keresztül a kovamoszatok csodálatosan színes, változatos mintáját, szimmetrikus burkát. Moszatokról (diatómák) készített képei rendkívül gyorsan népszerűvé váltak, és a hamar forgalomba kerülő, szemet gyönyörködtető, művészien elrendezett „diatom-képek”²¹ célja már nem a tudományos igényesség, hanem egy újfajta esztétikai élmény kiaknázása volt.

Möller diatóma-képei és a *Dodel-Port Atlas* népszerűsítő kartonjai már megtették azt a lépést, hogy a mikroszkopikus felvételek művészi értékkel bíró esztétikus tárgyakként vonuljanak be a köztudatba. A csúcspontot azonban a jénai természettudósnak, Ernst Hackelnek a *Kunstformen der Natur*²² című albuma jelenti. A látványosan, nagyméretű táblákon szemléltetett mikroszkopikus képek itt már ugyanannyira kívántak esztétikai jelenségek lenni, mint a tudományos megismerés eszközei. A könyvét illusztráló litográfiákon többnyire szimmetrikusan, több nézőpontból is szemügyre véve mutatta be a

¹⁸ Arnold Dodel: *Dodel-Port Atlas*, J.F. Schreiber (drukker), Esslingen, 1878/1893. lelőhely: Technische Universiteit Delft, Kluyver Laboratorium, Delft

¹⁹ Johann Diedrich Möller 1844-1907 - Die Kunst, Diatomeen zu legen, Zoologisches Museum und Botanisches Museum der Universität Hamburg, 2007 november 15 – 2008 április 15. Kurátor: Dr. Helen Kranz.

²⁰ Sabine Weiss und Klaus Möller: J. D. Möller Optische Werke Wedel, 1864-1989. Erfurt 2006.

²¹ Korabeli diatóm képek a fentebb említett hamburgi kiállításon is láthatóak voltak, a wingeni Musée-Lalique pedig diatóm-tálat, ékszereket őriz.

²² Ernst Hackelnek: *Kunstformen der Natur*, Düsseldorf, 1904.

Online: http://caliban.mpiz-koeln.mpg.de/haeckel/kunstformen/Haeckel_Kunstformen.pdf

legkülönfélébb természeti képződményeket, feltárva külső és belső szerkezetük végtelen változatosságát, s egyben prezentálva saját elméjének, kreativitásának kiapadhatatlan forrását is.

Mennyire hitelesek, mennyire objektívak, mennyire dokumentatívak az eddig felsorolt tudományos illusztrációk, melyek valóság tartalmáról cseppet sem lehetünk meggyőződve? Mennyi művészet „fér bele” a tudományba?

A művészet és a tudomány közti ingadozás, a „bipoláris lelki alkat”, ami Platón írásaiban, Leonardo alakjában, Nietzsche költő-filozófus mivoltában visszaköszön, Freud életművében is megfigyelhető. A mikroszkopikus rajzokkal illusztrált természettudományos publikációkkal egy időben egy új tudományág született, melynek megalkotója Sigmund Freud volt. A pszichoanalízis tudomány és a művészet határmezsgyéjén helyezkedett el, amint maga Freud is részben írónak, részben tudósnak tekinthető. A pozitivistá szemléletű 19-20. század fordulóján, a tudományok egyre specializáltabbá válásával mind nehezebbé vált a reneszánsz jellegű „művész és tudós” identitás fenntartása. Ezzel az anomáliával már Nietzsche is teljes mértékben tisztában volt. „Tételezzük fel – írja - hogy valakiben a képzőművészet vagy a zene szerelme éppen olyan erős, mint a tudományért érzett lelkesedés, és egyikről sem tud lemondani, mert úgy érzi, hogy akkor a másik is károsodást szenvedne. Nem marad más hátra, minthogy önmagából hozza létre a kultúra olyan óriási épületét, amelyben mindkét hatalom – művészet és tudomány – jól-lehet távol egymástól, összefér, közöttük a közbeeső békülékeny közvetítő hatalmakkal, amelyek készen állnak szükség esetén a két szélsőség közötti nézeteltérés azonnali elsimítására.”²³

Freud következő, Leonardo Da Vinciről írt sorait önjellemzésként is olvashatjuk: „Fejlődése során a kutató sohasem engedte teljesen szabadon a művészt - sőt időnként súlyosan gátolta, legvégül talán el is nyomta.”²⁴

A megismerés lényegéhez tartozott ekkoriban a „másikban való önelveszés” romantikus élménye, ami a pszichoanalízis nyelvén szólva az alkotás inspirációs szakaszát jelentette.²⁵ Ilyenkor megszűnt a határ a szubjektum és az objektum közt, Jung szavaival élve egyfajta „misztikus participáció” jött létre.

A felfedezőik, művészek és kutatók pszichoanalízise a szakemberek szerint egyértelműen mutatja, hogy az inspirációban a magasabb mentális működések és a tudattalan vágyak szorosan összekapcsolódnak egymással. Freud

²³ Friedrich Nietzsche: *A vándor és árnyéka*, Budapest, Göncöl 1990.

²⁴ Sigmund Freud: *Leonardo da Vinci*, In. *Művészeti írások / Sigmund Freud*, (Ford. Bókay Antal, Szerk. Erős Ferenc, Argejő Éva) Budapest 2001., 3. fejezet.

²⁵ I.d. erről bővebben: Kóváry Zoltán: *Az ösztönszublímációtól a self-egyensúlyig – A kreativitás és a művészi alkotófolyamat pszichoanalitikus megközelítései és vizsgálata a kortárs pszichobiográfiai elképzelések alapján*. Online: http://pszichologia.pte.hu/files/tiny_mce/doktori/D-2011-Kovary%20Zoltan.pdf

megállapította, hogy az inspiráció forrásai lehetnek teljes mértékben belső jellegűek, de erejük és aktuális én-idegenségük mértéke akkora is lehet, hogy az átélő külső eredetűnek véli őket; például, ha a mikroszkopikus metszet rajzolója éhes, könnyedén láthat valamiféle nagydarab hússzeletet a mikroszkopikus képletbe.²⁶ Ha rémálmok gyötrik éjszakánként, vagy éppen hatottak rá a viktoriánus kor manókról, varázslatos lényekről szóló írásai, a mikroszkopikus lény észrevétlenül gonosz, sapkás manó alakját ölti magára. Ha a kutató vizuális kultúráját meghatározzák a szecessziós formajegyek, könnyen lehet, hogy képletei maguk is szecessziós ornamenssé válnak.

Az alkotás, tudós munka megvalósulásában mindenképp szerepet kap a közönség feltételezett vagy valós jelenléte és a vele való kommunikáció is, amint azt Koch esetében, vagy a direkt célközönségnek szánt Dudel-Port Atlasz esetében láhattuk. Végeredményben egy izgalmas kérdés fogalmazódott meg bennem: vajon ma milyen vizuális tapasztalatok irányítják tudósaink munkáját?

²⁶ Erről bővebben: Ursula Siebold-Bultmann: *Monster in the Soup: the microscope and Victorian fantasy*. *Interdisciplinary Science Reviews* 25. 2000. no. 3, 211–219.