



Om at se rigtigt på Leonardo

– et par forsøg

ERIK FISCHER

1.

21 år gammel tegnede *Leonardo da Vinci* (1452-1519) et af de allerførste rene landskabsbilleder i den italienske kunsts historie (fig.1). Da der på det tidspunkt endnu ikke var oparbejdet nogen rigtig tradition for at kunstnere »digter« rene landskabsbilleder, er det mest nærliggende at forestille sig Leonardo siddende og tegne, hvad han ser ude i naturen, med pen og blæk for hånden og blikket vendt mod en storslået udsigt

Fig. 1: Leonardo da Vinci: Udsigt over floden Arno. 1473. Pen, brunt blæk, 196 x 287 mm. Firenze, Uffizierne. *Spejlvendt gengivelse.*

over bjerg og dal og en vandflade med et par små både. Man har gættet på, at der er tale om en *Udsigt over Floden Arno*.

Tegningen bærer præg af hastværk og overvældende energi. Energi- en er især koncentreret om mellemgrundens geologiske strukturer: de lodrette klipper, de stejle skråninger, de forrevne klipper og de dunkle slugter.

Som vi ser tegningen, begynder det hele med en art svævende tilløb i venstre side, hvor jordsmonnet endnu er ustruktureret og gjort diffust af et sitrende lys, der opløser træernes form. Så synes en slags sindets vildskab pludselig at have grebet den tegnende hånd, da det kom til skildringen af al stejlheden på begge sider af den sære bugt, som skærer sig helt ind mod forgrundens klippekant: pennen har bevæget sig heftigt og insisterende for at forme og betone strukturer, som gjaldt det at forstå og få redegjort for mest muligt af naturformernes iboende geologiske dynamik, inden dagens vandring gik videre. Tegningen ligner i højere grad en analytisk huskeseddel til eget brug end en meddelelse til andre.

I højre side skyder et forbjerg sig ud, ligesom presset frem af bugtningerne i de nærmeste klippekanturer, der som spændte fjedre hvirvler energier ind i forbjergets drift mod rummets dybde og får plateauets borg til at ligne pilen lagt an på en spændt armbrøst. Lavlandet, hvor vandflader lyser, og fjernheden bag det, synes tegnet ind i anden omgang, hastigt og i lette antydninger, accelereret mod dybden langt borte ved nogle summariske perspektivlinjer, der velsagtens er tilføjet til sidst. Og endelig dybet neden for den smalle forgrund: et vandfald styrter fra klippen og rammer strømmende, katastrofesvangert hvirvlende vand, der synes at tage fart, som handlede det om randen af endnu et vandfald på vej til at forsvinde i en slugt under venstre sides klipper.

Som billede betragtet kommer landskabet ligesom slentrende ind fra den lette venstre sides nærhed, sættes derpå i hvirvlende bevægelse indad, nedad og fremad, for endelig at klinge ud, afsluttet og bremset mod højre ved forbjergets spring tilbage i rummet, bort mod de fjerne bjerge. Her fortøner bevægelsen sig, som den begyndte, i dis.

Til allersidst noterede unge Leonardo i øverste højre hjørne: *di di sta*

Om at se rigtigt på Leonardo



Fig. 2: Leonardo da Vinci: Udsigt over floden Arno. *Retvendt gengivelse.*

maria della neve addi 5 daghossto 1473, hvilket er udlagt: på kirkefest-dagen Maria i Sne den 5. august 1473. Tegnearbejdet var overstået, dagen værd at huske.

Det er den første daterede tegning, vi har bevaret fra Leonardos hånd, måske endda den tidligste, vi kender. Den synes ikke skabt for at besnære og behage andre, næppe heller går det an at betragte den som en målrettet forstudie til en detalje i et maleri.

Anskuet ud fra den norm for harmonisk, afklaret landskabsskildring, som Tizian og Giorgione fik fastlagt bare få årtier senere med århundereder varende levedygtighed, er tegningen ejendommelig, dels på grund af vildskaben i de rumlige bevægelers forløb, dels fordi Leonardos opmærksomhed er blevet hængende så intenst udforskende, snart ved enkeltformerne i de massive geologiske strukturer, snart ved konturer og vandstrømme i det righoldige sceneri, mens andre elementer tydelig-

vis kun er behandlet summarisk og antydningvis. Kender man i forvejen Leonardos værk, fornemmer man overalt den rentud faustiske forskertrang, der i så høj grad skal komme til at præge manden. Tegningen er unik i kraft af sin overvældende rigdom på anhobede enkelt-elementer og hele komplekse rumlige dynamik. Alligevel bæres dens helhed af et stort og fuldt åndedrag, sagte suget ind fra venstre side mod forgrunden og bredt bøjet af mod fjernheden, lige inden højre sides grænselinje overskrides. Kompositionen udfylder sin tildelte flade, men respekterer dens grænser.

Meget af det hidtil sagte er i bedste fald kun halve sandheder, for tegningen ser i virkeligheden aldeles ikke sådan ud, som den netop blev forklaret. Fig. 1 gengiver nemlig tegningen spejlvendt. Hvilket sker ud fra ønsket om at antyde, at vi måske overser noget væsentligt hos Leonardo, når vi indskrænker os til at forholde os umiddelbart til hans billeder og tegninger, sådan som de nu engang møder øjet på museernes vægge og i bøgernes billeder.

Leonardo var nemlig venstrehåndet i ekstrem grad, hvilket er let at se, bare man forsøger at læse påskriften om den 5. august på den korrekte gengivelse af tegningen (fig.2), for så vil man opdage, at ordene står spejlvendt og er skrevet med den gale hånd, fra højre mod venstre. Med det i tankerne bliver det nærliggende at spørge, om Leonardo da også formede sine billeder spejlvendt – altså ud fra en grundlæggende drift mod, at billedkompositionen, som helhed og i alle sine styrende, dynamiske strukturer, ubevidst formes i forløb fra højre mod venstre, og altså ikke fra venstre mod højre, sådan som det er normen i hovedparten af vesterlandsk kunst.

Vendt rigtigt, således som Leonardo faktisk udformede tegningen, tager den sig naturligvis helt anderledes ud. Hvor den spejlvendte tegnings komposition tydeligt forløber blidt fra venstre, i nærhed, gennem trængsel, dunkelhed og kaos, og videre mod lethed, lys og åbenhed, går det hele den modsatte vej i den retvendte tegning: her er det fjernheden, der ligesom suges brat ind mod det nære og hvirvler ned i forgrundens sorte hul. Straks indenfor i tegningens overfyldte venstre side går alt så hastigt til, at man knap får tid til at ænse det borgkronede

Om at se rigtigt på Leonardo

forbjerg. I den ligesom tilstykket virkende højre side synes tid og bevægelse til gengæld pludselig bragt til ophør i æterisk dvælen: rumløst lys og træers svæven. Alt i dette højre parti virker så mærkeligt, at kræsne kunstkere som Bernhard Berenson har overvejet, om Leonardo kan have lært noget af at se kinesiske billeder, hvilket næppe nogen ville finde på at grunde over, når man ser den spejlvendte tegning. Retvendt virker rummet forkrampet og stakåndet, spejlvendt er det derimod så helstøbt, at man forudaner den fremtidige landskabskunsts brede, frie åndedræt.

Kan man som betragter overhovedet tillade sig en så bastant manipulation med et kunstværk? Svaret må i dette tilfælde være ja, for det er Leonardo selv, der indbyder til eksperimentet. Invitationen gemmer sig i hans egen, vitterlig spejlvendte påskrift. Samt i at tegningen, som den faktisk foreligger fra hans hånd, forekommer endda mere mærkværdig, end den egentlig burde være, selv i betragtning af, at just Leonardo – en af historiens allermærkværdigste kunstnere – er ophavsmanden. Hvilket sikkert først for alvor går op for den, der har gjort sig lidt fortrolig både med Leonardo selv, og med potentialet i hans samtids kunst.

Leonardo efterlod sig bindstærke håndskrifter, indeholdende hans overvejelser og iagttagelser vedrørende i bogstaveligste forstand alt mellem himmel og jord, alle skrevet spejlvendt, fra højre mod venstre, og med venstre hånd. At skelne autentiske tegninger af Leonardo fra efterligninger og forfalskninger hører til kunstvidenskabens lettere opgaver, eftersom de autentiske er tegnet med venstre hånd, og alle skraveringer derfor forløber skråt nedad, fra venstre mod højre, og ikke omvendt, som det er normalt for højrehåndede tegnere. Det er den slags forhold, der gør det tillokkende at se lidt nærmere på, om den så intenst kejhåndedes billeder også løber den gale vej.

Det er vist mange billedbetragteres erfaring, at der i mangfoldige billeder findes indbygget et mere eller mindre tydeligt direktiv, gående ud på, at de bør aflæses med særlig følsomhed for de ofte sarte og anelsesagtige, dynamiske forløb fra venstre mod højre. Grundlæggende kan det hænge sammen med de vestlige kulturers naturlige eller tillærte forkærlighed

for at skrive – og følgelig også at læse – i vandrette forløb fra venstre mod højre. Med andre ord: en kulturel, og inderst inde sikkert også biologisk betinget, prægning, tæt forbunden med det faktum, at hovedparten af menneskeheden nu engang handler med højre hånd og ikke med den »forkerte« venstre, der på mange sprog betegnes med ord for overflodighed, akavethed eller ligefrem noget dystert, uheldssvangert (f.eks. latin: *sinister*). Når en betragter derfor mener at finde mærkværdigheder i den kejthåndede Leonardos billede, forudsætter iagttagelsen eksistensen af en slags norm, der dels udsiger, at kompositionen egentlig burde se anderledes ud end den gør, og dels udløser en slags beroligelse ved opdagelsen af, at den faktisk ser mindre mærkværdig ud i spejlvendt tilstand. Altså en norm, der omfatter noget alment i vesterlandsk kunst siden renaissance, hvor spontant observeret natur i stigende omfang bliver bestemmende for kunstværkers form, hvor billeder i stigende omfang bliver flytbare og derfor konciperes uafhængigt af et på forhånd givet rums arkitektoniske struktur, og som derfor rækker ud over giganten Leonardo.

I sine mange notater kommer Leonardo aldrig ind på, at kejthåndetheden skulle have lagt hindringer i vejen for hans arbejde som maler. I en række tilfælde har han imidlertid opgivet at fuldføre allerede påbegyndte store opgaver. Man har forgæves gættet på hvorfor: langsommelighed? uhørt selvkritik?

2.

Det tidligste maleri, man med dokumenter i hånden kan tillægge Leonardo, er den store kvadratiske altertavle med *Kongernes Tilbedelse*, bestilt i marts 1481 af munkene i det længst forsvundne kloster San Donato di Scopeto udenfor Firenzes Porta Romana. Leonardo var da blevet 28. Den ufuldendte altertavle (fig.3) hænger i dag i Uffizierne. I gætterierne om, hvorfor han ikke blev færdig med den, har man først og fremmest heftet sig ved, at han 1482 – måske i oktober – flyttede fra Firenze til Milano, og derfor bare ikke nåede det.

Altertavlen henstår nu som en bredt og summarisk gennemført undermaling i brun farve, som her og der er eftergætet med lidt gråt.



Fig. 3: Leonardo da Vinci: Kongernes Tilbedelse. 1481-82. Brunlig undermaling på træ, 246 x 243 cm. Firenze, Uffizierne. *Retvendt gengivelse.*

Midtgruppens vigtige figurer – Maria og kongerne – er derimod i alt væsentligt kun tegnet op med tynd pensel og farve, som om de i arbejdets slutfase har skullet behandles med særlig omhu.

Billedet er som et ukendt kontinent, anskuet en smule fra oven, som befandt betragteren sig under indflyvning. Rummet er sløret af tåger, befolket af væsener i henført, uudgrundelig grublen og ekstase – et sted mellem 60 og 70 mener man at kunne optælle. Som rovdyr på spring eller i underkastelse indrammer kongerne trekantagtigt den siddende

Madonna, der med sin rankhed forvandler den skrånende trekants flade til en pyramide i rummet. Andre – mange andre – springer til i alle stadier af henrykt undren. En olding flankerer venstre forgrund, en ung hofmand i det modsatte hjørne ser spørgende ud over billedrummets højre kant, pegende tilbage mod tilbedelsen.

Stedet er en lav høj med to træer. Bagude stejler gigantiske heste med deres indbyrdes kæmpende ryttere – kongernes urolige følge – inden rummet fortoner sig som luftigt landskab. I venstre side starter billedet brat med den fornemme ruins piller, hvis lodrette impulser synes at forplante sig durk igennem fladen, helt ned til billedets forgrund, hvor impulsen ligefrem slår den ene konge omkuld. To trapper raser stejlt og parallelt nedad fra ruinen og rammer lynagtigt træet, hvis krone hvælver sig over Madonnas hoved. Ruin og trapper er befolkede, der ses ryttere under de brudte buer.

Trapperuinens perspektiv har ingen rigtig sammenhæng med forgrundens menneskemylder, og de fjerneste figurer forekommer overdimensionerede – men det er slet ikke så afgørende for billedets helhedsvirkning, der for store deles vedkommende synes skabt som en i hast skitseret improvisation.

Dersom den foreslåede analyse af landskabstegningen fra 1473 i retvendt tilstand (fig. 2) kan godtages, vil det næppe volde vanskeligheder at finde beslægtede kompositionelle træk i Kongernes Tilbedelse: den hastige, kompakte indgang i kompositionernes venstre side, præget af stærke lodrette forløb mod forgrunden (forbjerget \neq ruinens venstre side); de to lodrette forløb i og til højre for midtaksen (klippeside og vandfald \neq Madonna og de to træer), den lette udtoning mod højre billedkant (den træklædte bjergside \neq baggrundslandskabet og forgrundsmanden, der ser ud over billedkanten). I begge billeder manifesterer sig uhyre rumlige energier, der brydes mod hinanden og afstedkommer visuelt kaos – som i Kongernes Tilbedelse dog i nogen grad dæmpes af trekantpyramidens stabiliserende form i forgrundens midte.

Retvendt (fig. 3) iler en diagonalbevægelse i spring ned ad trapperne, for derpå ligesom at hakke sig frem i sit videre forløb gennem de mange modsatrettede bevægelser – som den løftede, lysende hånd – i højre



Fig. 4: Leonardo da Vinci: Kongernes Tilbedelse. *Spejlvendt gengivelse.*

sides figurgrupper, og bliver endelig vist helt ud af kompositionen med forgrundsfigurens bortvendte blik.

Spejlvender man billedet (fig. 4), får man en væsentligt ændret komposition: den strømmer nu roligt stigende, i et klart forløb fra den knælende konge i venstre hjørne, gennem barnets hånd, opfanges en stund af altings centrum: Maria, for derpå ganske blidt og ekkoagtigt at fortsætte ad trapperne, opad mod ruinens tårnagtige søjle, og standser endelig i ruinens hvælvbærende piller og den grublende olding forrest i højre side. Venstre sides indgang bliver så de fjerne bjerge og den unge

hofmand i forgrunden, som nu snarest synes at byde udenforstående ind i billedets verden for at slutte sig til de tilbedende. Aner man i det spejlvendte billedes helhed af figurer mon ikke tillige antydningen af et stemningsskift fra exaltation til hengivelse?

Der findes bevaret to kompositionsudkast til Kongernes Tilbedelse. Det ene (fig. 5) ligner et indledende forsøg med temaet, der synes at være fantaseret frem gennem mindst tre faser.

Først selve hovedhandlingen, som udspiller sig på en terrasse, hævet 3-4 lave trin over jorden. Den koncentrerer sig om Madonna og de tilbedende, som tydeligvis er kommet til i kompositionen én efter én, i en rækkefølge og på steder i det groende billede, som Leonardo næppe synes på forhånd at have planlagt i detaljer.

Altså et improviserende forsøg på at få hold på figureernes komposition, der lige så vel kunne have lagt op til at skulle ende som en Hyrdernes og ikke en Kongernes Tilbedelse, hvis ikke netop den forreste af de knælende mænd under arbejdets forløb, som ved en indskydelse, havde fået forandret sine armes stilling fra at støtte mod jorden, til at skulle overrække barnet en prægtig pokal.

I en næste fase må den luftige staldbygning være kommet til, og i en endnu senere endelig det ejendommelige trappeanlæg, hvis dimensioner og hele perspektiviske rumlighed forholder sig alt andet end lydefrit til staldbygningen. Ingen af disse tilføjelser hænger rigtigt sammen med forgrundens brede figurfrise, skønt Leonardo har forsøgt at sløre og mildne en noget tom og brat overgang mellem staldens mur og den foroverbøjede forgrundsfigur ved at tilføje et par oldinge helt ude til venstre. Tilsvarende sent i processen må han have tilføjet forgrundens oldingefigur i den modsatte side.

Velsagtens til allersidst har han så befolket trappeanlæggets rum med det kongelige følge. Ingen tvivl om, at det nu drejer sig om Kongernes Tilbedelse. Tegningen fastholder indre forestillinger og ideers tilbliven, som hastigt er søgt indfanget i det levende nu, i deres frit strømmende vælde.



Fig. 5: Leonardo da Vinci: Kongernes Tilbedelse, kompositionsudkast. Sølvstift trukket op med pen og blæk, 285 x 215 mm. Paris, Louvre. *Retvendt gengivelse.*

En spejlvending af tegningen (fig. 6) synes nok at bringe lidt større sammenhæng i den langt fra helstøbte komposition, ved at hovedenergien ændres fra at være et strømmende fald inde fra baggrunden, ned mod højre hjørne, til i højere grad at blive en roligere stigning fra venstre forgrund, skråt opad og indad forbi trappernes fod. Madonna, som i den retvendte kompositions uro fortøner sig en smule, bliver her orkanens rolige øje, og det korte, dvælende tomrum mellem hendes nakke og æslets blik bliver nu pludselig fuldt af betydning. I selve den ufuldførte altertavle forvandler æslet iøvrigt både rang og gestalt og bliver til en betaget tilbedende konge.

Den anden tegning (fig. 7) antyder Leonardos behov for at betvinge ideernes kaos ved hjælp af det nylig opfundne linearperspektivs formalisme. I tegningen bliver det grundlæggende, endnu ubefolkede billedrum nu klart defineret som et scenisk rum af uendelig dybde. Det er ikke noget helt frontalt rum, eftersom perspektivlinjernes (ortogonallernes) tydeligt markerede forsvindingspunkt er forskudt mod højre, så de opdeler billedbredden i det Gyldne Snits harmoniske proportionsforhold, 1,6 : 1.

Et stykke vej inde tværdeler to trappetrin rummet. Et tredje trin, allerforrest i tegningen, markerer en grænse mod et andet rum, endnu nærmere beskueren, måske endda det virkelighedens rum, hvor beskueren selv befinder sig.

Ind i billedrummet konstrueres derpå arkitekturelementerne, i præcis overensstemmelse med perspektivet: den smalle stald i højre side, det brede trappeanlæg i venstre. Leonardo har her forsøgt sig med at gøre en helhed ud af kompositionsskitsens to adskilte bygninger, stalden og trappeanlægget, ved at forbinde dem med et uhyre bredt favnende tag, men resultatet er åbenbart blevet en bygning så umulig og aparte, at han opgav tanken igen, da selve altertavlen skulle organiseres.

I kompositionsudkastet (fig. 5) havde Leonardo anbragt trappeanlægget i kompositionens højre side, efter alt at dømme simpelthen fordi



Fig. 6: Leonardo da Vinci: Kongernes Tilbedelse, kompositionsudkast. *Spejlvendt gengivelse.*

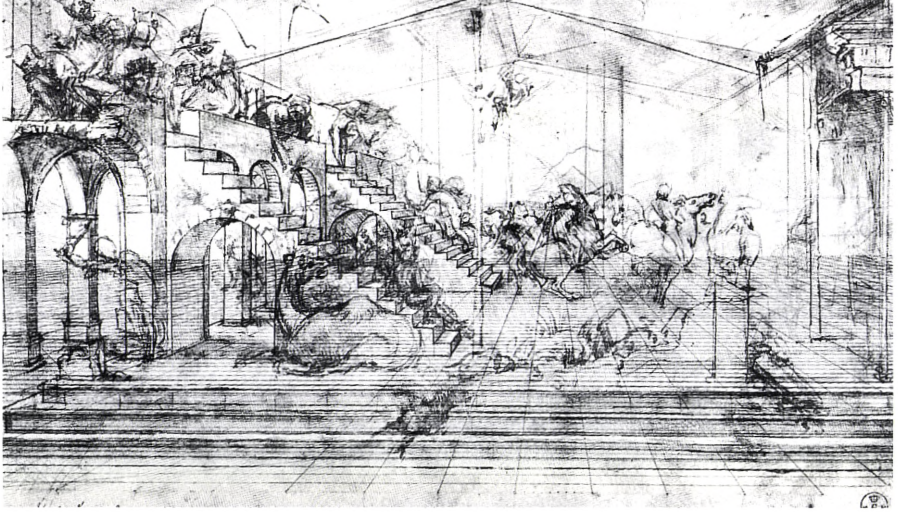


Fig. 7: Leonardo da Vinci: Kongernes Tilbedelse, perspektivstudie. Sølvstift trukket op med pen, pensel og blæk, 165 x 290 mm. Firenze, Uffizierne. *Retvendt gengivelse.*

den venstre i forvejen var beslaglagt af staldbygningens flanke med de to rundbuer. I perspektivtegningen flyttede han trappeanlægget over i venstre side, hvor det altså fik lov at blive stående i den ufuldførte altertavle.

Opfatter man som højrehåndet, at perspektivtegningen begynder i venstre side, så starter den brat og tumultagtigt, med heftigt sammehobede begivenheder straks indenfor i rummets venstre side. Derpå et fald ned mod billedmidten. Rummet afsluttes nærmest begivenhedsløst i den halvtomme højre side. Altså igen på en måde, der genkalder landskabstegningens princip.

I spejlvendingeksperimentet (fig. 8) begynder tegningen derimod blidt i venstre side, med ro og plads til Madonna selv og alle de tilbedende, der er undervejs. Omkring dybdeaksens midte starter en stigning op ad trapperne, og hvor stigningen har nået sin kulmination, ledes forløbet langs murværkets top, ind i rumdybden, tilbage mod det fjerne forsvindingspunkt.

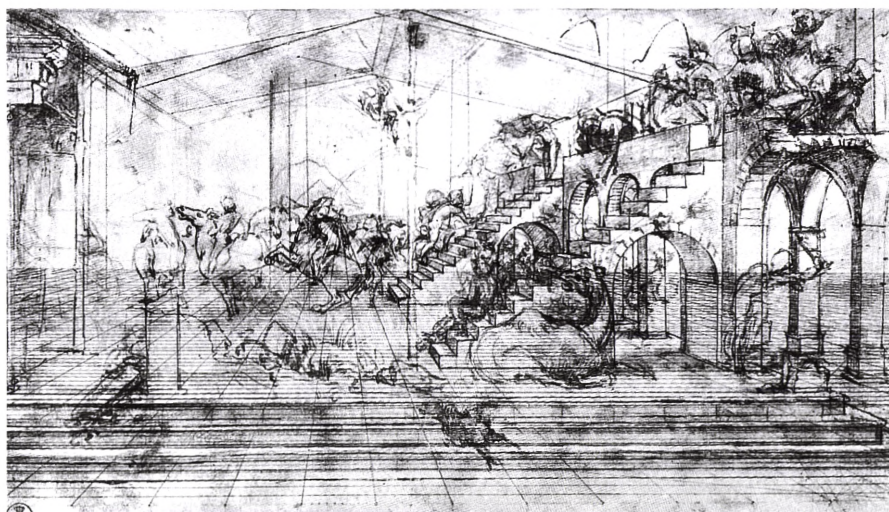


Fig. 8: Leonardo da Vinci: Kongernes Tilbedelse, perspektivstudie. Spejlvendt gengivelse.

Et mennesketomt, nærmest abstrakt rum står nu til rådighed for kommende operationer og ideer.

I næste omgang har Leonardo befolket tegningens konstruerede rum med det kongelige følges virvar, i detaljer uden ret megen overensstemmelse med det, han havde antydnet i kompositionsskitserne – en dromedar er der endda kommet til, men den forsvinder igen. Bjerge er skitseret ind hinsides forsvindingspunktet, hvor alt logisk rum ellers har nået grænselinjen mod uendeligheden, og på forgrundens fliser har han markeret lidt jordsmon med sten og græstotter, som en antydning af at alting er undervejs og i forvandling. Men forvandling til hvad? Operationsfeltet står på vid gab.

Perspektivtegningen må forstås som et forarbejde til et parti tværs gennem altertavlens fulde bredde, men den omfatter dog ikke den allerøverste syvendedel af den ufuldførte altertavles højde. Midten af

det tværgående trin helt fremme i tegningens forgrund svarer nogenlunde til det sted i albertavlen, hvor den siddende Madonna vil blive placeret. I rumlig henseende er det altså kun et relativt smalt stykke forgrund – svarende til det nærmeste par meter eller så i albertavlens verden – der »mangler« i perspektivtegningen. Når den i litteraturen sædvanligvis betegnes som et udkast til albertavlens baggrund, er det altså ikke ganske korrekt, for faktisk har Leonardo brugt den til at fastlægge og definere langt den største del af det billedrum, han får brug for at arbejde videre i.

Leonardo benyttede imidlertid ikke selve denne perspektivtegning (fig. 7) som arbejdsgrundlag for sin ufuldførte albertavle, men må have udført en let ændret version, hvor trappearkitekturens dimensioner reduceres, ses mindre bredt udfoldet og dermed får et hastigere forløb mod dybden. Hovedtrækkene i trappeanlæggets arkitektoniske struktur fastholdt han imidlertid, men strukturen bliver vanskeligere at forstå i selve albertavlen, hvis man ikke på forhånd kendte til perspektivtegningen, der jo ganske klart viser, hvilken art bygning han havde forestillet sig.

Da Leonardo i 1481 sagde ja tak til munkenes bestilling, havde han efter alt at dømme aldrig før prøvet selv at skulle tilrettelægge en figurrig billedkomposition. Kompositionstegningen (fig. 5) viser, at hans hoved var så fuldt af ideer til handlinger og samvær mellem mange figurer, at hånden knapt har kunnet følge med. Motiv efter motiv ser ud til at have meldt sig i en ustyrligt strømmende vækst. Med perspektivtegningen (fig. 7) er han derpå nærmest begyndt forfra, med basis i en logisk-stringent struktur, som burde skulle kunne holde styr på ideernes vælde, og han begynder at befolke det tomme, strenge rum, først med arkitekturideer, der efterhånden bliver vildtvoksende (tagkonstruktionen!), og siden med figurmotiver (rytterne) så livskraftige, at de i sig selv ville kunne udvikle sig til et verdensdrama. Endelig forfra igen, med selve albertavlen (fig. 3), på grundlag af en ny, lidt ændret perspektivkonstruktion, der gradvis fyldes til bristepunktet, med bibeholdelse af et fåtal ældre ideer, til gengæld med ankomst af et utal nye.

Om at se rigtigt på Leonardo

Hvad vi ser i den ufuldførte altertavle, kan kun forstås som et stadium i en tilblivelsesproces, improviseret ud fra forgrundens figurpyramide, indrammet af de to gådefulde figurer i forgrundens hjørner og næsten umærkeligt styret af et diagonalforløb ned fra (fig. 3) eller op imod (fig. 4) trappearkitekturen.

Improviseret tilblivelse er alt andet end på forhånd planlagt addition af enkeltmotiv på enkeltmotiv, af form ved siden af form. Hvad der måtte have været af indledende planlægning (et perspektivisk rum), bryder sammen under ideernes pres. Handling, holdning og karakter hos én ankommen figur kræver svar i tilkommende figurers handlinger, holdninger og karakterer. Et blik retning eller en gestus hos én genererer svar og spørgsmål i andre figurer og i atter andre, de træder efterhånden i karakter og lærer hinanden at kende i kraft af hinandens nærvær. Et eksistentielt netværk opstår i billedets verden som et tæt synaptisk nervesystem, der under gradvis tilbliven forbinder alt med alt andet, i samspil eller modspil med billedets formelle strukturer – eksempelvis med kompositionens diagonal, der hele tiden ligger på lur som en slags ulmende direktiv for billedets aflæsning og afkodning. Fejltolker man diagonalens diskrete direktiv, for eksempel ved at »opad« aflæses som »nedad«, bliver slutresultatet, at man overser eller fejltolker subtiliteterne i personernes eksistentielle netværk.

Betragter man for eksempel handlingen mellem barnet og den knælende konge i de retvendte gengivelser af altertavlen (fig. 3) og kompositionstegningen (fig. 5), vil man – fordi diagonalen ubevidst tolkes som et fald fra øverste venstre hjørnes baggrund mod nederste højre hjørnes forgrund – være fristet til at aflæse situationen, som var barnet i færd med at overrække den knælende konge en guldsmedet pokal, mens de spejlvendte gengivelser (fig. 4 og 6) viser handlingens »korrekte« forløb, fordi diagonalen nu tolkes som stigende opad og indad fra venstre mod højre og det derved bliver helt klart, at det er barnet, der modtager hvad kongen overrækker. Går man den ufuldførte altertavle efter i sømmene, vil man mange steder finde tilsvarende let forvanskende sløringer af forholdet mellem årsag og virkning, mellem først og sidst i figurerens samspil, netop fordi billedets medfødt »anormale«, venstrehandsbe-

tingede retningsforløb indbyder til, at man ubevidst aflæser virkning før årsag.

Hvad man kunne kalde for Leonardos »fejlorientering«, afstedkommer i denne hans tidlige, impulsive livsfase endnu visse formalæstetiske ejendommeligheder, simpelt hen fordi figurerne efterhånden på nærmest ustyrlig vis kommer til og ender med at fylde billedrummet til bristepunktet. Det problem kommer han snart langt på vej med at overvinde, eftersom selve den formskabende handling langthen lader sig styre af intellektuel erkendelse og erfaring. Vigtigere er hans billeders mennesker og deres handlinger, som umærkeligt styres af – og selv er med til at generere – billedernes formelle strukturer. »Fejlorienteringens« dybeste konsekvens bliver derfor visse lette, sært foruroligende interferenser i selve den eksistentielle kerne i billedernes ikonografi. Og den ejendommelighed kommer til at bestå – man kunne måske sige: fordi Leonardo instinktivt og tvetydigt byder sine billeders mennesker indenfor med fremstrakt venstre hånd, og bliver ved med at gøre det. Hvilket mennesker sjældent glemmer.

Som nævnt var det i marts 1481, at Leonardo modtog bestillingen på altertavlen. 28. september samme år optræder hans navn for sidste gang i klosterets regnskaber. Og formentlig i oktober 1482 finder man ham ved hoffet i Milano, hvor han bliver til 1499. Havde han overhovedet kunnet overkomme at gøre altertavlen færdig inden afrejsen? Eller kan munkene have betakket sig efter at have set dette mærkelige, der var undervejs? Vi har ingen anelse, men da Leonardo altid arbejdede langsomt og i øvrigt har efterladt sig meget ufuldført, er det naturligvis nærliggende at forestille sig, at han simpelt hen opgav ævret og kastede sig ud i nye opgaver.

Det gjorde i hvert fald munkene, som måske trods alt havde håbet at Leonardo ville komme tilbage og fuldføre hvad han havde begyndt og hvad de allerede havde investeret en hel del penge i. De bestilte i stedet en altertavle hos den fem år yngre Filippino Lippi, elev af Botticelli.

Filippinos altertavle (fig. 9) er dateret 1496, dens dimensioner er praktisk talt identiske med Leonardos ufuldendte, og dens tema er ligeledes Kongernes Tilbedelse. Filippino må have kendt Leonardos



Fig. 9: Filippino Lippi: Kongernes Tilbedelse. 1496. Olie på træ, 258 x 343 cm, Firenze, Uffizierne. *Retvendt gengivelse.*

ufuldførte altertavle, for han har ikke bare overtaget en hel del enkelte figurmotiver i let varieret skikkelse, men også den store diagonalbevægelse, hvis forløb strukturerer Leonardos komposition. Filippino har imidlertid spejlvendt de fleste af sine lån hos Leonardo, hvilket bliver tydeligt, hvis man sammenligner hans altertavle med den spejlvendte gengivelse af Leonardos (fig. 4). Det er et forhold, som enkelte andre har

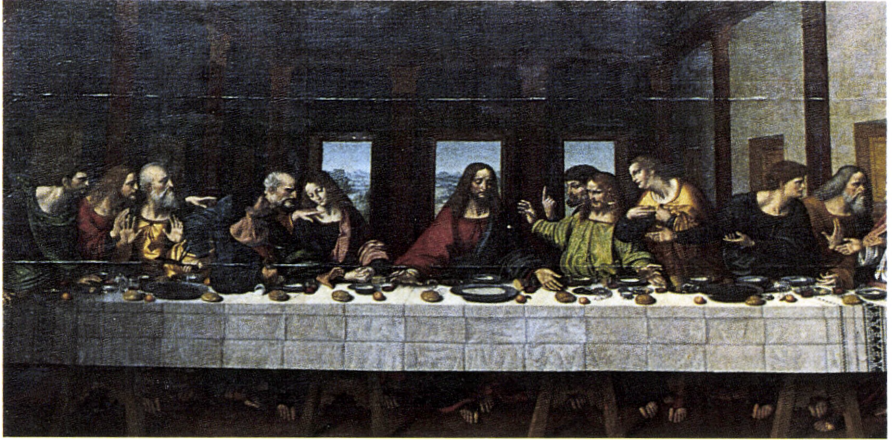


Fig. 10: Leonardo da Vinci: Den sidste Nadver. ca. 1497. Vægmaleri, 420 x 910 cm. Milano, Santa Maria delle Grazie. *Retvendt gengivelse.*



Fig. 11: Peter Paul Rubens: Kopi af midterste del af Leonardos Anghiari-slag. ca. 1615. Sortkridt, pen, pensel og blæk, 435 x 565 mm. Hendes Majestæt Dronningen af Holland. *Retvendt gengivelse.*

Om at se rigtigt på Leonardo

opdaget, uden dog at drage de her foreslåede konsekvenser af iagttagelsen.

Hos Filippino stiger diagonalen fra venstre nedre hjørne mod øverste højre, hvor den kulminerer i staldens mur og den overhængende klippe bagved, begge dele tilsammen svarende til elementer i trappearkitekturen i Leonardos spejlvendte billede. Træstammen, der hos Filippino støtter staldens tag, svarer til det forreste træ hos Leonardo. Leonardos staldbygning, som anes yderst til venstre, har Filippino erstattet med et par træer i baggrunden. Filippinos Madonna og de tilbedende konger gengiver hovedtrækkene i Leonardos tilsvarende gruppe i spejlvending. Tæt ved billedets højre kant har han anbragt en mand, der vender hovedet mod højre, mens han peger mod Madonna. Manden svarer til den unge hofmand i højre hjørne af Leonardos retvendte komposition, så Filippino har altså fastholdt denne placering og undladt at flytte ham over i venstre side, men han har rykket ham en position længere mod venstre, ind i billedrummet, så hans pegende henvendelse nu rettes mod en ung orientaler yderst ved billedkanten, og ikke – som hos Leonardo – mod nogen eller noget udenfor billedets verden. For så vidt en banalisering. Hos Filippino sætter manden et effektivt punktum nederst i kompositionens højre hjørne, hvor han i samme position hos Leonardo virkede som et kolon efterfulgt af gåder.

Der vil altså næppe kunne rejses tvivl om, at Filippinos altertavle er baseret på en spejlvending af Leonardos. Og hvorfor skulle han dog spejlvende, hvis ikke han – og måske munkene? – havde fundet, at operationen ville forbedre noget væsentligt i altertavlens komposition? At det så samtidig lykkedes Filippino at forvandle Leonardos visionært henførte kaos til en pligttopfyldende collage af enkeltmotiver, viser hvad munkene trods alt gik glip af.

3.

Næste gang Leonardo påtog sig at male en figurrig komposition, gjaldt det *Den sidste Nadver* (fig. 10) i munkenes spisesal ved Santa Maria delle Grazie i Milano. Han fuldførte opgaven, som tog ham et par år fra ca. 1495 og fremefter. Det er tankevækkende, at han denne gang til-

rettelagde en i den grad friseagtig, symmetrisk komposition, anbragt i et strengt frontalt set, symmetrisk rum, at en spejlvending af billedet næppe gør fra eller til. Havde han gjort sig erfaringer under arbejdet med Kongernes Tilbedelse, eller videreførte han bare et kompositionsprincip, der allerede var benyttet af florentinske kunstnere som Andrea del Castagno (1445/50) og Domenico Ghirlandajo (1480) i deres nadverbilleder?

Næste gang igen var, da Leonardo fik til opgave at male et mere end 7 x 18 meter stort vægmaleri i den store rådssal i Firenzes Palazzo Vecchio, forestillende en episode under *Slaget ved Anghiari* i 1440, hvor florentinerne besejrede den milanesiske hær. Han tog fat på opgaven i oktober 1503, fuldførte den gigantiske karton i maj 1506, begyndte at male, men gik så enten i stå eller fik lyst til noget andet. Kartonen er væk, man kender kun nogle kopier af en lille del af kompositionen, så det er umuligt at sige noget om helheden. Den kopi, som Rubens udførte (fig. 11), fastholder en gordisk knude af kæmpende ryttere og fodfolk, virtuost udtænkt, gennemkomponeret og tættere knyttet end noget hidtil set i kunstens historie – hans egen improvisationsprægede Kongernes Tilbedelse indbefattet. En spejlvending letter nok handlingens aflæselighed en anelse, så der skimtes en styrende lov, skabt af handling og gestus, bag dens hartad kosmologiske kaos, der tilsyneladende ikke har været indlejret i nogen form for konstrueret, perspektiv-geometrisk rumstruktur.

4.

Det turde vel efterhånden være blevet indlysende, at hele den forudgående tekst handler om, at Leonardos billeder vender den gale vej. At det skulle forholde sig sådan, må naturligvis henstå som et postulat, der er søgt sandsynliggjort med påstande om at kompositionerne vinder i klarhed og ro, når vi ser dem i et spejl – hvilket Filippino Lippi jo faktisk gjorde på sin egen måde – og at de handlinger, som genereres i og af kompositionerne, samtidig vinder sammenhæng og umisforståelighed derved.

Om at se rigtigt på Leonardo



Fig. 12: Leonardo da Vinci: Madonna i Klippegroten. 1483-85. Oliemaleri på træ, senere overført til lærred, 197 x 119,5 cm. Paris, Louvre. *Retvendt gengivelse.*

Kongernes Tilbedelse er en så dunkel og svært aflæselig sag, at det selv i Uffizierne, foran den glasdækkede original, er ganske vanskeligt at få overblik over helhedens mangfoldighed. Derfor vil det nok være lønsomt at efterprøve postulatet en sidste gang på et velkendt billede, som kun indeholder fire figurer og alene derved er noget lettere at overskue.

Kort efter at have opgivet Kongernes Tilbedelse malede Leonardo Louvres *Madonna i Klippegrotten* (fig. 12). Louvres billede er tæt forbundet med den bestilling på en altertavle til et kapel i kirken S. Francesco Grande i Milano, han som 30-årig modtog i 1483.

For figurernes vedkommende betjente Leonardo sig af den trekant/pyramidekomposition, han på det nærmeste selv havde opfundet og introduceret i malerkunsten med den centrale figurgruppe i Kongernes Tilbedelse. I centrum knæler Maria. Ved hendes venstre side en knælende engel. Englen støtter et siddende barn, som løfter sin hånd velsignende – eller kunne det være: afvisende? – mod venstre. Med højre hånd støtter Maria et knælende barn, som rækker foldede hænder mod højre, bønfoldende, frem mod det siddende barn. Over det siddende barns hoved strækker englen hånden frem, pegende yderst demonstrativt mod det knælende barn i venstre side. Maria holder venstre hånd fremstrakt, med håndfladen vendt ned mod englens pegende hånd og det siddende barns hoved, beskyttende, signende. Et mægtigt klippelandskab hinsides al natur. Ovenover og fra grottelignende huler og sprækker i klippen trænger lavt aftenlys ind. En iskold virkende flod eller sø strømmer frem gennem grottens venstre side. Lavt, uvirkeligt lys rammer figurgruppen – og kun den – fra venstre side, i et indfald parallelt med billedets forgrund.

Kompositionen synes planlagt og gennemført så strengt, så fuldt af modsat rettede energier, at den forbinder personerne i et samvær så gådefuldt, som en besnærende og skønt udseende matematisk formel fra en fremmed verdens ukendte natur ville virke.

Man kender ikke nogen tekst, der i detaljer ville kunne forklare, hvad der egentlig foregår. Maria er Jesu moder, et af børnene må selvfølgelig være

Om at se rigtigt på Leonardo



Fig. 13: Leonardo da Vinci og medarbejdere: Madonna i Klippegrotten. Efter 1485. Oliemaleri på træ, 189,5 x 120 cm. London, National Gallery. *Retvendt gengivelse.*

hendes barn – men hvilket af dem? det knælende, hun beskytter med sin højre hånd? det siddende, hun signer med sin venstre? Det andet barn må følgelig være den unge Johannes Døberen, i overensstemmelse med en eftertids legender. Englen peger mod det knælende af de to, som var det barn det vigtigste. Det siddende barns løftede hånd er måske i færd med at gøre korsets tegn i retning mod det knælende, som derfor, alt taget i betragtning, kunne være den første i rang, altså Jesus. Men dette barn knæler jo og underlægger sig dermed velsignelsen fra det siddende barn, som endda udmærkes af Marias fremstrakte hånd. Hvert nyt møde med billedet kalder på ny på spørgsmålet om, hvem af de to børn der egentlig er hvem.

Noget tyder på, at spørgsmålet også har været rejst allerede i Leonardos samtid. I National Gallery i London findes nemlig en revideret gentagelse af billedet (fig. 13), som endda delvis synes malet af Leonardo selv. I den er det knælende barn blevet forsynet med kors, på hvilket der er fæstnet en skriftrulle med indskriften *ECCE AGNIUS^{sic} (DEI)*, altså: »Se det Guds lam (som bærer verdens synd«, Johs.1.29). Dette barn er altså Døberen. I London-billedet er yderligere englens pegende hånd blevet fjernet og dermed en alt for overvældende henvisning til det knælende barn Johannes.

De uhyre energier, Louvre-billedets komposition tilfører figurerne, deres gestus og samværsform, bevirker altså, at selve handlingen – ikonografien, om man vil – bliver gådefuld. Foretager man nu eksperimentet med en spejlvending (fig. 14), aflades ingen som helst af de energier, som forankrer figurerne i deres kraftfelt, men kraftfeltets indre strømninger synes til gengæld at skifte retninger: det velsignende Jesusbarn bliver entydigt den handlende hovedperson, hvis handlings mål og retning, Johannes, på ukompliceret vis fremhæves af englens nu langt mere diskret virkende, henvisende hånd. I det retvendte billede synes Johannesbarnets bønfoldende henvendelse at løbe ind i en sært tilbagevisende spærring i højre hjørnes figurers gestus. I spejlvendingen bliver Jesus suveræn, og ekkoer af hans blik og gestus forplanter sig skråt opad og indad i billedet, for at klinge ud i skumringslyset over vandstrømmen hinsides grottens gåder.

I en spejlvending af London-gentagelsen (fig. 15) svækkes komposi-

Om at se rigtigt på Leonardo



Fig. 14: Leonardo da Vinci: Madonna i Klippegrotten, Louvre. *Spejlvendt gengivelse.*

tionen helt klart ved det vakuum, der nu er opstået med udeladelsen af englens pegende gestus. Retvendt (fig. 13) er udeladelsen derimod en gevinst, fordi noget skurrende (som en lidt diabolisk ironi) forsvinder med den anmassende pegen-fingre.

Det er tænkeligt, at just spejlvendingsproblemerne rummer svaret på det hidtil uløste problem om, hvorfor der findes to lidt forskellige versioner af klippegrottemadonnaen.

5.

Overvejelser, som disse forsøg giver anledning til, viser sig i sidste instans at handle om det fordomsfulde menneskeøjes forunderlige dybsindighed.

Note: Enkelte andre har beskæftiget sig med »retningsproblemet« i billedkunsten, eksempelvis Heinrich Wölfflin: *Über das Rechts und Links im Bilde* (Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst, Neue Folge, V, 1928), som ikke kommer ind på Leonardo. Det gør til gengæld Mercedes Gaffron: *Right and Left in Pictures* (The Art Quarterly, 13, 1950), dog kun med disse ord: *Not only his notebook pages, but also most of his pictures, have to be reversed in order to show the composition which best fits the subject matter from the point of view of the right-handed spectator.* Mig bekendt har ingen andre fulgt problemet op. En til dansk oversat artikel om spejlvendingsproblemet er: Felix Hoffmann: *Venstre og højre i billedet* (Bogvennen 1968-70).

Om at se rigtigt på Leonardo



Fig. 15: Leonardo da Vinci og medarbejdere: Madonna i Klippegrotten, London. Spejlvendt gengivelse.