

Orosz István

Rinó-napló

■ Május huszadika van. Ki ne unná az évfordulókat, de ez most más. Ráadásul úgy látszik, nem is vette észre senki. Ma ötszáz éves a *Rinó*. Úgy értem, hogy éppen ötszáz éve, 1515. május 20-án lépett Európa földjére az a híres rinocérosz, amelyet Dürer metszete révén mindenki ismer. De legalább a képzőművészek. Pláne a grafikusok. Pláne-pláne a fametszők. Nekik – nekünk – az orrszarvú olyan, mint egy címer. A szívünk fölött viseljük.

Szóval május 20. Kellemes vasárnap délelőtt volt (ma szerda van), a világban a rinocérosz partra szállásán kívül semmi különös nem történt, hacsak nem tekintjük annak, hogy Pozsonyban szerződést kötöttek két királyi gyermek frigyéről. A fiúcskát Lajosnak hívták – 11 év múlva országával együtt odavész a mohácsi csatában –, a kislányról pedig, aki felnőve Magyarországi Mária néven híres művészetpártoló lesz, talán még szó kerül ebben a jegyzetben is – ráadásul épp a rinocéroszunkkal kapcsolatban.

Kezdjük is vele, mármint a rinóval, jöjjön először az életrajz. Alighanem az északnyugat-indiai Gudzsarátból származott, legalábbis 1514-ben az ott uralkodó II. Muzafar szultán ajándékozta az akkor már kifejlett bikát (saját nyelvén gandának nevezte) Diego Fernandes de Beja portugál hadvezérnek – ahogy fogalmazta – a kölcsönösen előnyös diplomáciai kapcsolatfelvétel emlékére, amit a politika nyelvén a portugál gyarmatosítási szándék udvarias visszautasításaként kellett értelmezni. Az adományt május 18-án vette át Beja, és szeptember 15-én már Goában volt az állat, a hadvezér ugyanis, hogy szabaduljon a sikertelen küldetésre emlékeztető bizonyítéktól, elküldte azt Afonso de Albuquerque hercegnek, az indiai portugál területek alkirályának. Minthogy a herceg is értett a jelképek nyelvén, nem igazán kedvelte meg a gandát, és az első adandó alkalommal továbbajándékozta királyának, I. vagy Nagy Emánuelnek. Az alkalom a következő év január 19-én adódott, ekkor indult Goa kikötőjéből hajó az anyaországba. A részletek is pontosan tudhatók: Francisco Pereira Coutinho kapitány *Irgalmas Miasszonyunk* nevű karavellája átszelte az Indiai óceánt, megállt Mozambikban, megkerülte a Jóréménység fokát, majd Szent Ilonán és az Azori szigeteken is megabakoltatva s megsétáltatva a királyi ajándékot, gyors, mindössze 120 napos vitorlázás után befutott a liszszaboni kikötőbe, s lehorgonyzott a *Belém torony* mellett, pontosabban ott, ahol éppen azokban a napokban kezdődött meg a *Belém torony* alapozása. Jubileumokra kiéleltt elménkkkel nehezen hihető, hogy ne időzítették volna a megérkezést épp május huszadikára. Az volt a hajózás napja Portugáliában, 17 évvel korábban ugyanis ezen a napon érte el Indiát Vasco da Gama, akinek épp az épülő toronnyal kívántak tisztelni. A párkányzatot tartó faragványok közt ma is láthatók díszes orrszarvú fejek.

Kivételes pontossággal tudjuk tehát a pillanatot, mikor lépett Európa földjére az első, legalábbis hosszú idő után az első orrszarvú. Ókori auktorokat olvasva és római

érmeket forgatva ugyanis gyanítható, hogy járt már itt rinó korábban is, de erről majd később. 1515 koranyarán gyorsan szertefutott a különleges állat híre. Alighanem szerepe volt a hírnévben annak is, hogy egy titokzatos egyszarvú lényt, más néven unikornist óriási kultusz övezett a keresztény középkorban. Ő volt az a fékezhetetlenek, ugyanakkor félneknek is ábrázolt lény, aki csak úgy szelídül meg, ha egy szeplőtelen szűzzel találkozik. Ekkor hirtelen megjuhászodik, a szűz megszoptatja, s aztán az ölében szépen el is szunnyad. Ilyenkor már játszva elfogható vagy elejthető. A népek, könnyedén túltéve magukat a miniatúrák kecses címerállata és a böszme jövevény közti nyilvánvaló különbségen, azonosították őket egymással. Igaz, a tudomány sem segített a pontos elkülönítésben, mert a leghitelesebbnek tartott szerző, idősebb Plinius leírása alapján sem volt könnyű dönteni, vajon orrszarvút vagy unikornist látott-e a bölcs: „...a teste lóra emlékeztet, a feje szarvasra, a lába elefántra, a farka pedig vaddisznóra... Mély hangon bög; egyetlen hosszú, fekete szarv nyúlik ki a homloka közepéből.” Emánuel király, aki hitt is meg nem is a tudósoknak, úgy döntött, maga jár a dolog végére, és bár olyan szeplőtelen szüzet, aki a rinocérosz szoptatására vállalkozott volna, egyelőre nem talált, a *Naturalis Historia* egy másik passzusát, azt, amelyik a rinocérosz és az elefánt ősi, kibékíthetetlen gyűlölködéséről szól, könnyedén ellenőrizhette, mivel több elefántot is nevelt az udvarában.

Június 3-án, Szentháromság ünnepén került sor a kísérletre, amikor az uralkodó a *Ribeira* palota és az *Indiai Kereskedelmi Társaság* épülete közé épített arénában összeeresztette az orrszarvút elefántistállójának egy fiatal egyedével. A vérfürdő szerencsére elmaradt, a tömegtől megrettent két állatnak esze ágában sem volt megoldani a „tudományos” problémát, egymástól tisztes távolságban álldogáltak, a fogdmegek nógatasára legföljebb némi fújtatást és trombitálást produkáltak, majd miután az orrszarvú toporzékolt is egy keveset, az elefánt menekülésként fogta a dolgot, így aztán az előbbit hirdették ki győztesnek.

A nézők közt volt egy Valentim Fernandes nevű, Morvországából való, ám már húsz éve Lisszabonban élő fordító, nyomdász és könyvkiadó, akit igencsak lázba hozott az új állat, lévén ő fordította, nyomtatta és adta ki Marco Polo ázsiai útirajzát, amelyben említés tétetik egy furcsa „oroszlánszarvúnak” nevezett lényről, amelyről azt gyanította, hogy azonos lehetett a királyi rinocérosszal. Marco Polo biztos nem unikornist látott, mert az iszapban

dagonyázó, vastagbőrű, disznófejű rondaságot maga sem tudta elképzelni egy szűz kebelére hajolva, de azért sem lehetett unikornis az illető, mert két szarva volt. A bölcs utókor persze megfejtette a dolgot: nem indiai, hanem szumátrai rinocérosszal találkozott a velencei utazó, nekik tudniillik van egy második tülkük is, nekünk viszont okoz még némi galibát ez a második szarv, vissza is térünk még rá. A morva, akinek sok német levelezőpartnere volt, meg is írta mindjárt, milyennek látta az állatot, talán még egy vázlatos rajzocskát is tett a borítékba, ami aztán – az írás és a vázlat – eljutott Nürnbergbe, ahol Albrecht Dürer kezébe került. Egy hasonló üzenet talált meg egy másik jeles német művészt, Hans Burgkmairt is Augsburgban. Neki is láttak mindketten, hogy megcsinálják a maguk rinocérosszát. Lelkesíthette őket a kihívás, hogy elsők lehetnek, akik megörökítik az ismeretlen lényt, és persze üzletet is láthattak a dologban, ezért aztán nem az elegánsabb közönséget megcélzó rézbe metszett vagy karcolt ábrázolatot választották, hanem fametszetet terveztek, vagyis sokkal nagyobb példányszámban előállít-

ható, igaz olcsóbban árulható nyomtatott grafikát. Jócskán megelőzte azonban a németeket egy firenzei orvos, bizonyos Giovanni Giacomo Penni, aki 40 nappal a liszaboni „csata” (és 54-gyel a partraszállás) után már versben írott „tudományos” könyvet adott ki a rinocérosszról *A portugál királyi flotta kapitánya által hozott rinocérosz alakja, természete és szokásai, valamint az új szigetektől származó egyéb gyönyörűségek* címmel. Ne csak a kiadás sebességén ámuljunk, a példányszám is hatalmas lehetett. Erre az egyetlen fennmaradt és 2260-as sorszámot viselő kötet alapján következtetünk, amelybe történetesen az egykori tulajdonos a nevét is beírta: Fernando Columbo, azaz Kolumbusz Kristóf kisebbik fia.

Van a címlapon egy fametszet, amely rinocéroszunk első „hiteles” ábrázolatának tekinthető. A nem túl részletgazdag metszetről nehéz elhinni, hogy alkotója hasonló vázlat alapján dolgozott, mint a két német, van azonban egy apró (és a későbbiekben fontossá váló) részlet, amely miatt mégis gyanakodnunk kell. Az állat mellső lábai össze vannak kötve, ugyanúgy, ahogyan Burgkmair képén is. Ilyesmit magától nem talál ki az ember. Ha ezek ketten összebéklyózt lábbal rajzolták meg a rinót, akkor az a nekik küldött vázlaton is úgy volt; összekötözött lábbal viszont nem lehet harcba szállni egy elefánttal, ezért kettejüknek aligha Valentim Fernandes volt az informátora, aki Manuel király arénájában látta a rinocéroszt, hanem olyasvalaki, aki korábban, például a megérkezésekor tekinthette azt meg. De kanyarodjunk vissza Dürerhez, elvégre az ő mun-

kezű rézmetszetekkel ellentétben a fametszetet – bár a mester rajza alapján és az ő monogramjával fölékesítve – mégiscsak egy fametsző iparos véglegesítette.

„Az állat pontos mása”, olvassuk a metszet fölötti szövegben, de ajánlom, fogadjuk erős fenntartással a kijelentést. A többszörös áttétel során, még ha nem is feltételeznénk szándékos átalakítást, igencsak meg kellett változzon a lény. Valentim Fernandes objektív megfigyelésre nem épp alkalmas szituációban, harc közben vagy legalábbis harcra készülvén látta az állatot, vagyis a szöveggé (levél) és képpé (vázlatrajz) formált látványon a militáns jegyek fölerősödhetnek. Minthogy a kép fölé szedett szövegre is a harciasság a legjellemzőbb, ne csodálkozzunk, hogy Dürer eleve egy tank vagy egy csatagép idejával ült le rajzolni. A rajzot aztán a fametszet nehezkesebb

technikájához némileg átalakítva vagy talán a fadúrca átkopírozva átadta a metszőnek, aki bármennyire is igyekezett követni a mester vonalait, mégis elváltoztatta azt némileg. Mondhatni elandreásította, az illető „formschneyder” ugyanis Hieronymus Andreä lehe-tett, akivel Dürer folyama-tosan dolgozott, hiszen akkoriban készült legnagyobb közös munkájuk, *Miksa császár diadalkapuja* is. „Egy hatalmas szarv Andreának” –

az 1521-es holland útról hozza az egyszerre jelképes és praktikus ajándékot, ami emlékeztetheti a kollégát az időközben sikerdarabbá vált közös metszetre, a Rinocéroszra, és évődve utalhat a terjedőben lévő hiedelemre is: a rinótülöknél nincs jobb afrodisziákum. Jegyezzük meg a hatalmas szarvat, el fogjuk venni azt is hamarosan.

Egyelőre azonban még csak készül a híres metszet, s hogy jobban ismerjük és értsük, olvassuk végig a fölé szedett szöveget, azt, amelybe az imént csak belekaptunk: „Krisztus után 1513-ban, május elsején (sic!) Lisszaboni Mánuel, Portugália hatalmas királya egy élő állatot hozatott Indiából, amelyet rinocérosznak neveznek. Ez az ábrázolat az állat pontos mása. Színe a foltos teknőcé, és testét majdnem teljességgel lépcsős vastag lapok fedik. Akkorra akár egy elefánt, de lábai rövidebbek, és majdnem teljesen sérthetetlen. Erős és hegyes szarv van az orra hegyén, melyet

kája révén híresült el a rinocéroszunk. Az ő rajza és főképp az ő metszete jóvoltából lett a Rinocérosz az, ami, és írásunkban is elsősorban a dűneri rinó-ikonnal akarunk foglalkozni. A barna tollrajz a *British Museum*ban van, ahol a metszet több, különböző kiadásokból származó levonatát is őrzik. Oly sok nyomat megmaradt, hogy otthoni studiózásra akár vásárolhatnánk is egyet, igaz nem túl olcsón. 2013 januárjában New Yorkban 865 500 dollárért – hozzávetőleg 190 millió forintnak megfelelő összegért – kelt el egy első kiadásból származó példány (ezen kívül legalább hét posztumusz kiadás volt) a *Christie's* árverésén, ami az életművön belüli radikális átrendeződést jelezi, hiszen megelőzött sokkal „munkásabb” és filozofikusabb (igaz, kisebb méretű, na de hát ez mégse lehet szempont!) rézmetszeteket, köztük a *Melankóliát* (530 500) és az *Ádám és Évát* (662 500). Azért is meglepő ez az átrendeződés, mert a saját

köveken élesít. Az elefánt halálos ellensége. Az elefánt féli a rinocéroszt, mivel ha találkoznak, az fejével beront az elefánt lábai közé, felhasítja annak hasát, ami ellen az elefánt képtelen védekezni. A rinocérosz oly tökéletesen védett és feljegyzett, hogy az elefánt nem bír kárt tenni benne. Úgy hírlik, a rinocérosz gyors, zabolátlan és galád.”

Az első mondat, igaz, elhibázott dátummal, ugyan még utal a lisszaboni egyedre, aztán viszont általánosságban mutatja be az állatot, sokkal inkább kötődve a Pliniusnál olvasottakhoz, semmint ahhoz az orrszarvúhoz, amelynek ürügyén a metszet készült.

Bár a szöveg a *Naturalis Historiát* idézi, a képen a természettudomány hűvös tárgyilagossága mellett a fölfűtött képzelet jegyei is fölsejlenek. Vagy önkéntelenül keressük őket, hisz oly jellemzők a korra, a német nyelvterületekre meg pláne? Vajon a teuton lélek borzongásra való hajlama lenne erősebb, mint más nációké, talán jobban hittek abban, hogy az üdvözülés felé a borzalmak bugyrain át vezet az út, s a bűnbocsánat ostyájának édessége a rettenet keserűje után ízlik igazán, vagy egyszerűen csak jobban dokumentált a szörnyekhez való viszonyuk? Arra az apokaliptikus réminvázzióra, hagymázás démonseregzésre, amely a XV. század második felétől özönlött el a német festő- és grafikai műhelyeket, mindenesetre sehol másutt nem volt példa. Schongauer és Wolgemut, Hopfer és Baldung, Bosch és Brueghel. Jusson eszünkbe, hogy a látványos képzőművészeti karrierjét épp akkoriban kezdő Szent Antal állandó megkísértői közt is ott volt az unikornis, aki – mint például a német szörnyspecialista, Niklaus Manuel Deutsch oltárképén – olykor a homloka helyett az orrán hordta a szarvát, vagy mint Grünwaldén, rinocéroszbőrt öltött magára.

Hiába szeretnénk rinocéroszunkat szépnek látni vagy legalább észrevenni a jó oldalait, az ártatlan állat valahogy mindig a sötét oldalra került, és a terror jelképe lett. Már Cesare Ripa az *Iconológiában* (1593) orrszarvút ajánlott a harag ábrázolásához (vak nő, rinocérosz fejjel), Hitler *Nashorn*nak hívatta tankelhárító óriáspáncélosát, mert az eredeti *Hornisse*-t (Lódarázs) nem tartotta elég fenyegetőnek, és Ionescu is őt választotta a XX. századi fasiszta rendszerek leleplezéséhez (*A rinocérosz*, 1959). Miközben gépelem ezt a hosszúra nyúló naplójegyzetet, jön egy e-mail K. A.-tól, akinek persze fogalma sincs, miről híres a mai nap, kéri, hadd használhassa új könyve címlapján – *Politikai rendszerek* – valamelyik rinót ábrázoló grafikámat.

Noha Burgkmair és Dürer is képzett szörnyspecialistának számítottak, esetükben a természetrajz iránti vonzalom is közismert volt. Burgkmair nem sokkal a boríték kézhez vétele előtt végzett egy indiai elefánt fába metszésével, amely *Miksa császár diadalmenetében* lépkedett, és alighanem már készült arra a nagy szárnyasoltárra – *Szent János Patmosz szigetén* –, amely majd a trópusi flóra és fauna első hiteles ábrázolásaként vonul be a művészettörténetbe. Burgkmair egyébként valódi „indianokkal” is találkozott, azaz indiai bennszülöttekkel, sőt le is rajzolta őket. Egy Balthasar Springer nevű augsburgi kereskedő ugyanis, aki vademberekkel tért haza afrikai és kelet-indiai utazásáról, vele illusztráltatta útirajzát. Ami azt illeti, Dürer is rajzolt indiánt, ő ráadásul „igazit”, egy braziliai *tupit*, aki *Miksa császár imádságoskönyvének* egyik margójára került. Dürer „natúráit” is sokan ismerhették (nyuszi, szarvasbogár,

denevér, bagoly, özfej, kékmadár, pirók, rák), de inkább az egzotikus lények iránti érdeklődése, olykor gyermeki túlzásba vitt vonzalma okozta, hogy őt is megcélozta a levél. Metszett „szíami vaddisznót”, rajzolt partra vetett óriásbálnát, festett bajszos rozsmárfejet, és begyűjtött mindent, amiről azt hitte, hogy az idegen világokból érkezett. Goethe is felrója neki: minő felelőtlenség volt, hogy nagyszerű alkotásait olykor papagájokra cserélte.

Németalföldi útinaplóját olvasva egyre-másra kerülnek elő az újonnan felfedezett tájakat és az ottani különös lényeket idéző dolgok; elképzelhető, hogy a Leonardo-féle kollázs technika járt a fejében, az, amellyel (Vasaritól tudjuk, mert nem maradt meg) egy rettentő medúzafejet készített az olasz mester, úgy, hogy egy kerek pajzsra kígyókat, békákat, gyíkokat, bőregereket s hasonló bizarr lényeket illesztett, s mindezek egy bizonyos távolságból nézve egy rémpofává álltak össze. A módszert, amelyet majd

Arcimboldo nevével fog összekapcsolni a művészettörténet, maga is kipróbálta néhányszor. Arco városát ábrázoló tájképén például egyszerre több arcot is fölfedezhetünk, ha hosszan és persze ha elegendő empátiával nézzük. Az *Útinapló* nyomán hosszadalmas listát kerekíthetünk a megvásárolt, cserébe vagy ajándékba kapott természeti tárgyakból, ritka állatokból, egzotikumokból: a már emlegetett hatalmas szarv mellett óriási halcsont, kókuszdió, ökör- és bivalyszarv, elefántcsont koponya, kis majom, óriás halpikkely, teknősbékapáncél, csigaház, fehér korall, kagylóhéj, pézsmapocokból kivágott pézsmagolyó, kandírozott halbőr pajzs, citromhéj, jávorszarvasköröm, cirbolyafenyő-toboz, haluszony, bambusznád, papagájtoll, szárított hal és kapribogyó. A drága gyűjteményt, amelyet egy idő után már cipelni sem bírt a minden más téren kifejezetten garaszkodó művész (fuvarost kellett fogadnia, hogy 32 vámhatáron át hazajuttassa Nürnbergbe), alighanem példatárnak szánta, amelyből alkalomadtán előhúzoghatja azokat a precízen katalogizált elemeket, amelyekkel egy-egy eladdig ismeretlen lény részletei megoldhatók lesznek.

Bizonyára sokszor eszébe jutott Horatius *Ars poeticája*, olykor tán idézte is – hisz jól tudott latinul – a vers maró gúnnal írt kezdő sorait, amellyel a költő épp az ilyen testrészeket összedobáló művészet fölött élcelődött:

*Hogyha egy asszonyi főt lónyakra helyezne a piktor
és rikitó színű tollakkal díszitené az
összedobált testrészeket, úgy hogy a fönt takaros nő
halfarkat kapjon, csúfat, feketét, legalulra;
látva barátaim ezt, tudnátok-e nem kinevetni?*

(Bede Anna fordítása)

Az a sok különösség azonban, ami a földrajzi felfedezések révén oly hirtelen és váratlan zuhant rá Európára, fölülírta a klasszikusok által megszabott kánont. Nem volt kétség senkiben, benne sem, hogy csóstül jönnek ezután is a zoológiai csodák. Születése óta megkétszereződött a Föld ismert állatainak száma, és úgy képzelte, haláláig ez a mennyiség újra megduplázódik majd. Ha egy természet tudósnak lehetnek is fenntartásai a teremtmények korlátlan kombinációit illetően, egy hívőben ilyesmi föl sem merülhetett, hiszen aki a fajok végtelen változatosságát kétségbe vonná, az a Teremtő hatalmának végtelenségében kételkedne. A *négy lábú teremtmények históriája* című munkájában egy angol tudós, a természetrajz és a teológia határvidékéről érkező Edward Topsell közkinccsá tette a hibridekkel kapcsolatos elméletét (a zsiráfok például a tevék és a párdúcok leszármazottai), amiből magától értetődő természetességgel következett, hogy a kombinatorika megfektezhetetlen, a kimérák száma végtelen, párzik mindenki mindenkivel, a határ a csillagos ég.

A *Rinocérosz*-metszeten könnyen leleplezhető a technika, nem kell mást tennünk, mint újra elolvasni a Pliniustól kölcsönzött szöveget. *Színe a foltos teknőcé, és testét majdnem teljességgel lépcsős vastag lapok fedik.* Teknősbékapáncél többféle is volt raktáron, elő kellett húzni a megfelelő fiókot és kiválasztani egy foltosat. *Akkora akár egy elefánt, de lábai rövidebbek, és majdnem teljesen sértethetetlen.* Az elefántok nem voltak ritkák az akkori Európában. Emánuel udvarában, mint láttuk, több is élt, és Hanóról, a fehér elefántról is szót kerítünk még. Most legyen annyi elég, hogy Nürnbergbe is eljuthatott néhány elefántról készült rajz vagy metszet. Ha megrövidített lábaira halpikkely kerül (akad az egyik rekeszben), máris a távoli Indiákon érezzük magunkat. *Erős és hegyes szarv van az orra hegyén, melyet köveken élesít.* Ökör, bölény és bivalyszarv is van a katalógusban, de ha valami dekoratívabb kell, van ott narválagyar és hegyes fenyőtoboz is. Lehet kísérletezni, mi mutat jobban. *Az elefánt retteg a rinocérosztól, mivel az beront a lábai közé, felhasítja a hasát, ami ellen az elefánt képtelen védekezni. A rinocérosz viszont tökéletesen védett és felfegyverzett.* A teknőspáncélok ügyes összeillesztésével robusztus, tankszerű lényt lehet kreálni, amelynek különös hadviseléséhez – hogy tudniillik az elefánt hasa alatt szaladgál – praktikus lenne egy éles szarv, ami a hátából nő ki. Ilyen megfontolásból kerülhetett a rinocéroszra az a bizonyos második szarv, ami aztán védjegye lett a düreri ábrázolatnak. Egy hegyes csigaházhoz hasonlít leginkább (szakszerűbben orsócsigának hívják, hivatalosabban meg *Clausiliidae*-nek), ami ráadásul feltűnően hasonlít az unikornis ábrák csavaros egyszarvához.

Ígértem, hogy a második szarv kapcsán visszatérek még Valentim Fernandeshez. A derék fordító biztos volt benne, hogy ugyanazt az állatot látta a Ribeira palota udvarán, mint amelyről Marco Polo könyvében olvasott. Az apró eltérés, hogy tudniillik a velencei két tülköt említett, a lisszaboni egyeden viszont csak egy látszott, egyáltalán nem ingatta meg. Az a másik akár le is törhetett valami csetepatéban. Lehet, hogy lelki szemeivel újra „odalátta” a pótszarvat az állatra, de az is elképzelhető, hogy tudatosan egészítette ki a Nürnbergbe küldött vázlatot a polói ismerettel, elvégre így fejlődik a tudomány. A fura pótszarv a metszet legtöbbször emlegetett különösége, de korántsem az egyetlen meglepő rekvizituma, és

Ígértem, hogy a második szarv kapcsán visszatérek még Valentim Fernandeshez. A derék fordító biztos volt benne, hogy ugyanazt az állatot látta a Ribeira palota udvarán, mint amelyről Marco Polo könyvében olvasott. Az apró eltérés, hogy tudniillik a velencei két tülköt említett, a lisszaboni egyeden viszont csak egy látszott, egyáltalán nem ingatta meg. Az a másik akár le is törhetett valami csetepatéban. Lehet, hogy lelki szemeivel újra „odalátta” a pótszarvat az állatra, de az is elképzelhető, hogy tudatosan egészítette ki a Nürnbergbe küldött vázlatot a polói ismerettel, elvégre így fejlődik a tudomány. A fura pótszarv a metszet legtöbbször emlegetett különösége, de korántsem az egyetlen meglepő rekvizituma, és

mint látjuk, nem is biztos, hogy Dürer kreatív kiegészítéseként kell számon tartanunk. A különös páncélpardeli, a vértetzel különálló lemezeinek lezárását jelző varratok és sorminták, a bordákat hangsúlyozó díszítő motívum, a lábak páncélpikkelyekre emlékeztető fedése, a szabályosan széthintett páncélszegecsraszter, valamint az egész ábrázolat dekorativitása alapján egyáltalán nem kizárt, hogy ahhoz a bizonyos lisszaboni csatához bizony fölpancélozták az értékes állatot. Annak a későbbi, Portugália majdani felvirágoztatását célzó feladatnak az ismeretében, amelyet szántak neki, s amely miatt hamarosan újabb kitérőt kell beiktatnom, furcsa is lett volna, ha valami óvintézkedéssel nem igyekeztek volna az állat biztonságát fokozni. Mert az ugyebár egy dolog, hogy Plinius szerint a rinocérosznak kell győzni, az meg egy másik, hogy az elefánt is így tudja-e.

Minél tovább nézem a metszetet, annál valószínűbbnek tartom, hogy egy „felöltöztetett” rinocéroszt látok. Nem állítom persze, hogy Dürer is ezt gondolta. A vázlaton, amelyet kapott, semmi nem jelezte, hogy azon nem a meztelen állat látszik, és nyilván a hozzá tartozó levélben sem történt utalás ilyesmire. Jóhiszeműen látott munkához, és magától értetődő természetességgel vélte elszarusodott bórdudornak a páncélszőgecsket, pikkelynek a lábvert lamelláit és második szarvnak azt a bizonyos szuronyt az állat nyakára applikálva. Dürer, ha Portugáliában nem is, Itáliában otthonosan mozgott, vagyis lehetett némi fogalma a latinos ceremóniákról, ahol a felöltöztetett állatok nem hogy ritkák nem voltak, hanem alapelemnek számítottak. Ám ő mégiscsak a higgadtabb észak gyermeke volt, sőt a magyar vérvonal okán a puritán Keleté, így aztán meg sem fordult a fejében, hogy a vázlaton jelmezt lát. Ha a fenti következtetés megállna, vagyis ha a metszeten nem egy pőre, hanem egy díszesen felpancélozott rinocérosz látszana, az azt jelentené, hogy a kép a június 3-i rendezvényre, az állatok közönség előtti mérkőzésére utal – az ormány kontra orrszarv meccsre. Ebben az esetben viszont egy műfaji problémával is szembesülnénk. A *Rinocérosz* a bestiárium-metszetek, szebben mondva, a természetrajzi illusztrációk kategóriájából átkerül az efemerák műfajába, amelyet akár a modern értelemben vett plakát előszobájának is nevezhetünk. A két elemből, a korabeli *emblemata* lapok szokása szerint *lemmából* és *imágóból* (szövegből és képből) szerkesztett kompozíció egy konkrét esemény, a lisszaboni palotajáték hirdetése volt (igaz, *post factum* hirdetmény), és ugyanez a kettős szerkezet működött majd a XIX. században megjelenő utcai plakátokat is.

A fenti fejtegetésből ugyan – abból tudniillik, hogy Dürer nem volt tudatában annak, hogy egy jelmezes rinót örökített meg – az következne, hogy nem efemerának szánta a lapot, és az, hogy később bizonyára árulta is, eleve másfelé kanyarítja a grafika utóéletét. Időzzünk el mégis egy kicsit a kérdésnél. „Alkalmazott grafikát” az ember akkor csinál, ha megrendelik tőle. Vajon megbízásból dolgozott-e Dürer, vagy saját örömeire készítette a lapot? Az előző év főműve, a *Melankólia* igazi autonóm mű, Panofski szerint szellemi önarckép, nyilvánvaló, hogy nem bízta meg vele senki. Az 1515-ös év zöme viszont rendelt munkával telt, mint ahogy volt már szó róla: *Miksa császár diadalkapuján* dolgozott. Nincs tudomásunk arról, hogy aki a lisszaboni levelet és vázlatot átadta Dürernek, egyúttal felszólította volna a munkára, kizárni azonban nem lehet. Van a Dürer környezetében felbukkanó pénzemberek közt valaki, aki hamarosan sajátjaként fog dicsekedni a metszettel. Rabelais a *Pantagruel* ötödik könyvében említ egy Harry Clerberg nevű férfit, aki mutatott neki egy rinocéroszt. A szövegből ugyan nem világos, valódi rinóról vagy csak a képéről volt-e szó, mi azért sejtjük, hogy aligha lehetett valódi. Sőt, mivel Harry Clerberg azonos volt azzal a nürnbergi illetőségű Hans Kleebergerrel, aki mielőtt áttelepült volna Lyonba, Dürer szomszédja volt, modellje, sőt legjobb barátjának, Pircheimernek a veje, biztosak lehetünk tehát benne, hogy csakis a mi metszetünket emlegethetik Rabelais könyvében. A szinte folyton úton lévő Kleebergerről elképzelhető, hogy ő hozta a rinocérosz hírért annak idején Nürnbergbe, és róla, minthogy Európa egyik leggazdagabb bankárjának számított (jótékonykodásai miatt a franciák „jó németnek” is hívták), azt is el lehet hinni, hogy komissziót adott egy grafika elkészítésére.

Autonóm grafika-e, vagy természettudományos szakillusztráció? Megbízásból készült, vagy saját elhatározásból, az állatot magát látjuk, vagy épp az állatot elfedő harci páncélszert? Bárhogy próbáljuk csoportosítani a műalkotások vizsgálatához ajánlott szempontokat – az alkotói invenciót, a felkutatható történeti tényeket, a korra jellemző filozófiai attitűdöt, a befogadói szokásokat, illetve a megrendelői elvárásokat –, eredőjük valahogy sosem akar egy irányba mutatni: azt sem tudjuk, mit ábrázol ez az elsőre oly szimplának tűnő kép, továbbá a műfaját sem vagyunk képesek tisztázni, ráadásul az alkotó sem segíthet, nemcsak azért, mert már nem él (ami egyébként nem is jön rosszul a műelemzéseknél), hanem mert bizony könnyen lehet, hogy maga sem tudta pontosan, hogy mit is rajzolt le.

Bár olykor szívesen hangoztattam – volt, hogy le is írtam –, egy műalkotás életéhez hozzátartozik minden vélemény – beleértve az egymásnak ellentmondó állí-

tásokat, önkényes félremagyarázásokat és torzító egyoldalúságokat is –, amelyek az idők során hozzátapadtak, most mégsem bánám, ha egyfelé tudnám kanyarítani sokcsápú fogalmazványomat.

Talán jobban járunk, ha megpróbálunk leválasztani a műről minden járulékos tudást és hozzáadott ismeretanyagot – ha csak a póre képet nézzük.

23.5 cm × 29.8 cm, vagyis nagyjából A4-es méretű papírlap magasnyomó fadúcról fekete nyomdafestékekkel nyomtatva. Három jól elkülöníthető részből áll, az állat jobb oldali profilból ábrázolt képe, az állat neve: RHINOCERVS és egy magyarázó szöveg, amely az állatot lexikonszerű tömörséggel mutatja be. A három rész ugyanannak a dolognak három, egymástól határozottan elkülönülő megközelítését jelenti, igencsak elgon-

dolkodtató módon – vajon a három közelítés megfelel-e egymásnak? Vajon reprezentálja-e egyik a másikat, vagy azért jelennek meg együtt, hogy közösen reprezentáljanak valami mást, egy megfoghatatlan ideát, ami csak bennünk jelenik meg a rinocéroszságról hallva, szemlélve azt, olvasva felőle és töprengve róla ...? Hadd kockáztassam meg: Dürer a kivitelezés esztétikuma helyett a megjelenítés fogalmát próbálja megragadni. Az ábrázolás tárgyán felülemelkedve az ábrázolás nyelvének definiálására tesz kísérletet – úgy is mondhatnánk, hogy a művészet helyett a művészetfilozófia területére téved.

De valóban téved-e: véletlenül gabalyodik-e a tautológia hálójába, vagy tényleg érdekelni kezdi a dolog, és szántszándékkal követi el a határsértést? Mielőtt válaszolni próbálok, emlékeztetnék rá, hogy a „daedalusi mester” (Karel van Mander nevezte így) a vizuális és a verbális nyelvnek egyaránt mestere volt, nagyon is foglalkoztatta a két médium megfeleltetése, illetve egymásba folyatása. Szóba is hozza *A festészet dicséretében* (1512), majd *A festőinasok tápláléka* (1513) című írásában is elismétli: „Az, amit látsz, az mindig hihetőbb számodra, mint amit hallasz. De amit hallunk is meg látunk is, azt annál jobban megértjük és annál tovább megtartjuk. Ezért egyesítem a szót a képpel, hogy jobban meg lehessen jegyezni.”

A képi és a nyelvi megjelenítés *paragone* vitájában kétségkívül a képi győzne, ha aszerint kellene döntenünk, hogy

egy állatkertben Dürer képe vagy Plinius szövege alapján tudjuk-e könnyebben kiválasztani a kerítés mögött sétáló lények közül az orrszarvút. Másként alakulna persze a verseny, ha annak alapján ítélnénk, hogy melyik reprezentáció, a képi vagy a nyelvi informál-e hasznosabban, ha történetesen a kerítés túloldalára kerülve kapcsolatba kell lépniünk az állattal.

A „vizuális képmás” elentétéként értelmezett és Gombrich által „konceptuális képmásnak” nevezett fogalom, az tudniillik, hogy az alkotó nem azt rajzolja, amit lát, hanem azt, amit

tud, esetünkben evidens, hiszen Dürer tényleg nem látott rinocéroszt, sőt arról, hogy egy róla rajzolt vázlatot látott volna, sincs más bizonyítékunk, csak az, hogy a nyilvánvaló pontatlanságok ellenére is meglehetősen szabatos reprezentációját készítette el. A sosem látott, ám nyilvánvalóan létező állat lerajzolása során szembesülnie kellett a ténnyel, hogy a műalkotás és valóság között éppúgy ellentét feszül, mint ahogy a valóság és a szavak között. Tudatosult benne, hogy a nyelvi megjelenítés és a képi ábrázolás ugyanannak a dolognak a vetülete, úgy is mondhatná, a valóság vetülete, a valóság, amiről némely

görög auktor azt írta, hogy csupán ilyen vetületek révén közelíthetjük meg. Sőt így sem igazán, inkább csak a különféle árnyékok és tükröképek közt tapogatózhatunk. A „kézre álló” valóság, a szarvasbogarak, a denevérek, a tapsifüles nyuszik könnyedén megjelenített valósága egyszerre megkérdőjeleződött, illetve biztosabbnak tűnt az a több irányból történő „konceptiózus” bemutatás, amelyre az új *Rinocérosszal* most első ízben vállalkozott. Protokoceptuális munka, juthat eszébe azoknak, akik jártasak a huszadik század második felének művészetében, és képesek felidézni mondjuk a Joseph Kosuth-féle székügyet. Arról az elhíresült, már-már kultikusnak számító munkáról van szó, amely egy valódi szék mellé kitett székfényképből és székszóciákból áll, s amelyet a konceptuálisnak nevezett művészeti mozgalom alapműveként tartanak számon. A Kosuth – Dürer-összevetés kapcsán persze föltehető a kezét bárki, hol itt az „igazi szék”, szóvá tehető, hogy a düreri hármastautológia voltaképp csak két és feles, a vizuális megjelenítéssel két szöveges áll szemben, a referencia tárgya pedig hibádzik, tudniillik a kézzelfogható lény nem része az együttesnek. De hát hogyan is lehetne az egy igazi rinocérossz? Ugye emlékszünk még arra a hatalmasnak mondott szarvra, amelyet *formschneyderének*, Hieronymus Andreának hozott Hollandiából Dürer. Ha hús-vér rinók nem is, rinocérosszarvak már el-eljutottak Európába, s díszei lettek a korabeli *Wonderkammereknek*, vagy drága vágyfokozó afrodisziákumként próbálták közvetíteni egykori gazdájuk gerjedelmét. Arról ugyan nincs adat, hogy a rinószarvat valamelyikük – a metsző vagy a rajzoló – odaállította volna az ábra mellé, de képzeletben, a gondolatkísérlet szintjén (ami ugyebár konceptuáliséknál fontosabb a bevezített műnél) kétségkívül megtörtént a dolog.

Talán nem érdektelen megemlíteni egy másik, nehezebben észrevehető, ha tetszik, „titkos jelet” is, ami ugyanúgy része a mű egészét jelentő komplexitásnak, mint az

előbb említett elemek: ez a vízjel. Dürer és Andreä olyan papírost választott a nyomtatáshoz, amelyen, ha a fény felé tartjuk, egy körbe foglalt horgony rajza látszik. A korabeli papírmolnár szimbólumát (biztonság, hűség, hit) felülírja a felhasználás tematikája, esetünkben a tengeről érkező állatot jelképezi a vízjel horgonya. A rinószarv – rinóábra – rinószóciá – rinószóciák – rinóvízjel-együttesben pedig már a legkényesebb konceptnyelvek sem lehetnek kivetnivalót.

A művészet új kontextusba kerül, érvényessé válik a majd fél évezred múlva Kosuth nevével fémjelzett megközelítés, mely szerint a művészetről szóló kinyilatkoztatások és a művészettel kapcsolatos analízisek azonosak magával a művészettel, vagy egyszerűbben szólva a művészeti problémák alapvetően nyelvi természetűek. Kosuth há-

rom elemből álló munkája a negyedikkel, a csak látszólag banális címmel – *Egy és három szék* (1965) – válik teljessé, amit nyilván úgy kell érteni, hogy az egy széket mint fogalmat a három megjelenési forma hitelesíti. Ha csak egyikük jelenne meg, nem érdemelné meg a széktitlust, ahogy Magritte 1929-es *A képek árulása* című festményén megjelenő pipa sem viselheti a pipa nevet, bármily kíváncsi is meg a pipaboltok cégtábláinak legpipább pipáját, ha egy valódi pipát tennénk a kép elé, rögtön egyetértenénk a festmény feliratával: „*Ceci n'est pas une pipe.*”, vagyis bizony ez nem egy pipa. Ha komplikálni

szeretném a képi és nyelvi megjelenítés közti különbségtételt, hadd emlékeztessenek arra, hogy a képi ábrázolat (például Dürer metszete) és a nyelvi (például Plinius írása) sokkal jobban hasonlít egymásra (fehér papíron megjelenő fekete vonalak és foltok szisztematikusan rendezett halmaza mindkettő) annál, ahogyan bármelyikük hasonlít arra a nagyon különböző kiterjedésű, súlyú, színű, illatú, hőmérsékletű, tapintású és dinamikájú valamire, amire szintén azt mondjuk, rinocérosz.

Dürer nemcsak odaírja a címet: RHINOCERVS, de jól is áll érte; odailleszti a cím alá a védjegyet, a nagy A betűbe pászított D-ből álló monogramot, amely még az ő öntudatos képsználkozó szokásához képest is hivalkodóan nagy. Hiteles a rinocérosz – nem más állítja ezt: Albrecht Dürer. Mintha a kapitális „A” ajtófélfái közt állna a

„D”, vagy onnan lépne elénk. És valóban ajtót is jelent az A betű, a magyarországi Ajtós települést, ahonnan apja származott, németül Tür, ami a kiejtés során változott Dürré, majd Dürerré. Hogy a szignó egyúttal piktogram is, az az ajtót felismerhetőbben ábrázoló családi címerre pillantva válik világossá, s így már talán nem is tűnik annyira önteltnek a képlet szavakra fordított jelentése: én Albrecht Dürer ajtót tárok neked, hogy az általam rajzolt világba léphess. Ötszáz év múltán persze átértékelődnek a képnézési szokások. Az akkoriban nagyon újnak, sőt modernnek számító magasnyomású technika, a fametszés és a hozzá tartozó ropogós, kontrasztos formanyelv kiment a divatból. Archaikus kordokumentumnak számít, ahogyan az akkor fölfedezett újvilági csodaszörnyet, az orrszarvút is ma már egy kipusztulás szélére jutott őslénynek látjuk. Ha sokáig nézzük, ha megismerkedünk a részleteivel, a történetével, a sorsával, egyszerre észrevesszük benne a szimbolikust. Ugye nem kell magyarázni a komolykodó szemlélődés közben elősejlelő finom öniróniát sem. Ez a nehézkes, döccenve mozduló, kiha-

lófélben lévő teremtmény, igen, ez maga a fametszet, a grafika, a kézműves illusztráció, egyszóval a szakmánk. A kézi munka szép esetlenségében, az elrajzolásokban, a megcsúszó kés nyomában, a kitért vonalperemben, az elkent festékfoltban egy kicsit ott van Ő is. Hírlik, hogy a legújabb komputerprogramokba már beépítenek apró döccenéseket, véletlen „zajokat”, hogy előbb hatásuk legyen, hogy természetesebbé váljanak azok is. Hogy egy kicsit rinocéroszosabbak legyenek. Amit az egyszerűség kedvéért esendőségnek hívtam (nevezhetem akár hibának is), az voltaképpen maga a személyiség, az a megfoghatatlan spirituális semmi, aminek nyugalmi állapotban állítólag 21,3 gramm a tömege, de amúgy a súlytalan és a böhöm (értsd: rinocérosz) nehéz közt váltakozik. Talán épp az önirónia része, mosolygó, hamiskás felmutatása a monogram a cím alatt. Tessék csak összeolvasni: RHINOCERVS – AD, vagyis Albrecht Dürer, a rinocérosz. A *Melankólia* mélabús önarcképét követően megcsinálta a játékos-gunyoros hasonmást is, ez vagyok én, ismerjete fel, lássatok meg így is. A kérkedőnek, a gögősenek, a rátartinak vélt monogram szép csöndesen az ellentétébe fordul, az alkotó mosolyog magán, közszemlére teszi, mintegy kiszolgáltatta önnön *rinocéroszságát*, és aligha bánja, ha mások is megmosolyogják. A *Rinocérosz* évében már érett férfi, 44 éves, egyre kevésbé emlékeztet ifjonti idealizált önarcképeihez, és egyre jobban hasonlít ahhoz a portréhoz, amelyet a tanítvány-kolléga, Erhard Schön metsz majd róla halála évében. Nehézsúlyú, busa birkózóprofil, konok rinocérosztekitet és grandiózus orr. Inkább orrozat. Egymás mellé téve a késői arcképet és a *Rinocérosz*-lapot, bizonyítottan tűnik a tétel, amivel minden kutyaagazdi tisztában van, hogy az állatok és emberek közt kialakuló kapcsolat előbb-utóbb fizikai hasonlóságban is megnyilvánul. Ki tudja, hányan tudták követni Dürer szándékát, volt-e egyáltalán valaki, aki észrevette a rejtjeles önreflektáló attitűd bármely vonatkozását? Maga a mű, a *Rinocérosz* azonban gyorsan elhíresült.

„Szolgál-é néked az orrszarvú? Avagy meghál-é a te jászolodnál? Pányvát vethetsz-é az orrszarvú nyakába? Vajon boronálja-é a barázdát utánad? Bízhatol-é nagy erejében, és munkádat reátestálhatod-é? Hiszed-é róla, hogy szérűd betakarítja és vetésed rendben behordja?” Az idézetet a *Jób* könyvéből másoltam ide, Luther Márton 1534-ben megjelent német *Őszövség*-fordítását tettem át magyarra. Luther ugyan *Einhornt* ír, ám aligha a légies egyszarvúra, azaz az unikornisra gondolt (aki a késő-középkori festményeken gyakran az angyalok társaként jelent meg), hanem az egyszarvú orrszarvúra, a *Nashorn*-ra. Hiszen az többé-kevésbé

világos, hogy a héber eredetiben *reym* néven szereplő lény valami szarvval rendelkező állatot jelent, a szövegösszefüggésből pedig nyilvánvaló, hogy ennek az állatnak nagynak, erősnek és vadnak kell lennie. Ennek megfelelően általában bikát, tulkot vagy bivalyt írnak a fordítók. A magyarok közül Károli bölényt, Káldi vadmarhát ír, a *Magyar Bibliatársulat* fordításában is bivaly szerepel, a *Szent István Társulat*ban pedig vadbölény. Luther fordítói leleményét, az orrszarvút, biztosra veszem, hogy Dürer metszete inspirálta, akivel 1518 óta ismerték egymást. Valóban telitalálat, hiszen a szöveg üzenetét, hogy tudniillik mekkora képtelenség lenne, ha az Úr vad és független teremtményei úgy szolgálnák az embert, mint valami háziasított napszámos, sokkal szemléletesebben jeleníti meg a rinocérosz, mint bármi más. Ahhoz azonban, hogy Luther a német fordításba nyugodt szívvel beírhatta, az kellett, hogy a németek ismerjék az orrszarvút. 1515 előtt senki sem ismerte, úgy látszik azonban, hogy két évtized múltán már mindenki pontosan tudta, miféle állatról van szó. Azért tudták, mert látták Dürer metszetét. A piacokon árult nyomatok általában is jót tettek a művészet demokratizálásának, Dürer *Rinója* azonban túltett mindenben. A művész maga is kereskedett a metszetekkel, árulta, ajándékozta, cserélgette azokat (akkor még nem igazán limitálták a nyomatok számát, határt tulajdonképpen csak a szilfadúc teherbíró képessége jelentett), ám ahelyett, hogy fogyni kezdtek volna a képek, exponenciális növekedésnek indult a számuk – hatalmas mennyiségben kezdtek ugyanis másolni Dürer *Orrszarvúját*. Újra és újra kimetszték, könyvekbe, albumokba, enciklopédiákba illesztették, és a XVI. század közepén már csak az nem látott rinót, aki nem akart látni. Egy kicsit akadunk csak fönn a copyright kérdésén! Noha tényleg bosszantó utána gondolni, mekkora summa került el Dürer és örökösének zsebébe, a szabályok azonban oly kezdetlegesek voltak, hogy képtelenség volt betartatni őket. Hadakozott egy darabig, de legfőlőbb azt sikerült elérnie, hogy néhány lemásolt dúcra kikapartatta a monogramját. Az igazsághoz tartozik, hogy ökelme sem volt rest lemásolni és saját néven forgalomba hozni mások munkáit. Jussanak eszünkbe például a *Leonardo Akadémia* cirkalmas logólabirintusai, amelyeken csupán annyit módosított, hogy az eredeti szöveg helyére saját AD monogramját illesztette be. Na, legközelebb majd ezekről naplózok.

Most inkább térjünk vissza a *Rinó* metszet utóéletéhez. A kialakulóban lévő művészeti piac így oszlott meg: fametszetet parasztok vettek, rézmetszetet polgárok, festményeket arisztokraták. A mi rinocéroszunk azonban átütötte a társadalmi réteghatárokat és az országhatárokat

is. A kronborgi várban – Hamlet kastélyában – egy hatalmas gobelinen tündököl, ami tudniillik a falikárpit, a legmagasabb szint – a királyok és főleg a királynék műfaja volt. 1550 körül szőtték, Flandriából került Dániába, s alighanem a mi Mária királynénk, a mohácsi özvegy volt a megrendelője, akit, ugye emlékszünk, már emlegettünk néhány lappal ezelőtt. Jól érvényesül a csavaros pótszarv, vagyis nyilvánvaló, hogy Dürer felvértezett állata van a gobelinen. Az *Arm'd rhinoceros*, a páncélos orrszarvú – ezt már a *Macbeth*-ből idézem, Banquo kísértetét szólítja fel Macbeth – inkább páncélos orrszarvú alakjában jön, az sem borzalmasabb, mint az a megfoghatatlan szellemalak, amelyben megjelenik. 1606 körül írta Shakespeare a drámát, és bár híre-hamva nem volt még

orrszarvúnak a szigeten (az első 1684-ben érkezik majd), biztos lehetett benne, hogy a londoni nézők lelki szeme előtt – hála Dürernek – megjelent a fölpáncélozott példány. A *Julius Caesar*ban ugyan unikornist említett, de alighanem ott is a rinocéroszra utalt, Vörösmarty annak is vette: „szarvorrúnak” fordította.

Időközben a politikai karrier is beindult: Firenze durva ábrázatú és erőszakos diktátora, Alessandro de' Medici – talán némi önirónia is van a dologban – a düreri rinocéroszt, a páncélos, pótszarvval ellátott, militáns fajtát választotta jelképéül, „*Nem térek vissza győzelem nélkül*” – írta fölé (1536), I. Ferenc francia király fiának, II. Henriknek pedig (talán a papa rinórandevújára is utalva, kisvártatva írok majd róla) párizsi bevonulásakor hatalmas rinocéroszszoborral kedveskednek (1549). A Jean Goujon által mintázott állat – természetesen Dürer-kópia ez is – a *Saint-Sépulcre* templom előtt állt, és egy

21 méter magas egyiptomi obeliszket hordott a hátán. Egyik esetben sem bizonyult jó ómennek a rinó: erőszakos kínhalált halt mindkét uralkodó.

Maradnunk kell a politikánál, ha orrszarvúnk életrajzát folytatni akarjuk, sajna a szomorú befejezésétől sem vagyunk már nagyon távol. Az a bizonyos portugál király, I. Emánuel, hogy a Medici pápához, X. Leóhoz való hűségét bizonyítsa, a következő év elején továbbküldte a rinocéroszt Rómába különféle egzotikus dolgok, indiai rabszolgák, perzsa lovak, papagájok, leopárdok, párdud

cok és vízpipák társaságában. Jó oka volt rá, hogy megajándékozza a pápát, hiszen tőle függött, Leótól, mekkora gyarmatokhoz jut Portugália. 1494-ben az akkori pápa, VI. Sándor szentesített egy megállapodást (*Tordesillasi szerződés*), amely felosztotta világot a két gyarmatosító, Portugália és Spanyolország között, csak hogy a rákövetkező húsz évben olyannyira megváltozott a világ, oly sok új földet fedeztek föl, hogy esedékessé vált a szerződés újratárgyalása. Emánuel tudta, hogy a rinóval korrumpálható lehet a pápa, hiszen Hanónak, a beiktatásakor küldött fehér elefántnak is örült, sőt ugrált örömeiben (pedig elsőre micsoda merészségnek tűnt elefánttal ingerelni az elefánt méretűre hízott pápát), boldog vele azóta is (kedvenc festőjével, az isteni Raffaellóval is megörökítette), de azt is tudta, hogy sietnie kell, nehogy az agyafúrt spanyolok még különlegesebb bestiával kenyerezzenek le őszentségét. A sietségnek tudható be, hogy nem várt tavaszig, a mindig kiszámíthatatlan januári tengeren in-

dította útnak a fölöttébb értékes rakományt. A hajó még kikötött Marseille-ben, If szigetén partra is szállt a rinó, hogy a hivatalos programjait megszakító és direkt ezért odautazó francia király, I. Ferenc is láthassa, majd január 24-én heves viharba került, s a Ligur-tengeren, Porto Venere közelében elsüllyedt (nota bene: januárban nem tanácsos a környéken hajózni, ugyanott borult fel 2012 januárjában a *Costa Concordia*). A zoológiai tankönyvek adatát, hogy tudniillik az orrszarvúk kiváló úszók lennének – sajnos a tények nem igazolhatták. Ott volt a szegény pára mellső lábára csomózva az a bizonyos béklyó, amelyet Burgkmair és Penni metszetéről már ismerünk, esélye sem volt a menekülésre. Az örök város kikötőjében összesereglett kíváncsiskodóknak be kellett érniük a piaci árusok rino-csecsebecséivel, a metszetboltok nyomataival és a városszerte terjedő rémtörténetek cizellált továbbgörgetésével, mely szerint a Bestia valójában láthatatlan, csak az igazán szent életű férfiak és a valóban ártatlan szüzek azok, akik látását kiérdemlik. Mi pedig érzük be a sokszor megtapasztalt tanulsággal: ajándékot továbbajándékozni szerencsétlen dolog, rinocéroszunk pedig, ha jól számoljuk, éppen ötször készült gazdát cserélni: II. Muzafar – Diego de Beja – Afonso de Albuquerque – I. Emánuel – X. Leó. Nincs tudomásunk róla, hogy a sok tulajdonos közt akadt volna valaki, aki törődött volna azzal, hogy nevet adjon neki. Talán mind-egyikük azt gondolta, hogy a keresztelő majd az új tulajdonos dolga lesz? Az alkirály úgy vélte, hogy az ilyesmi jobban illik egy királyhoz, a király meg azt, hogy csak a pápa privilégiuma lehet. A későbbiek, Abadát, Klárát, Adilát (csak nem Attiláról akarták elnevezni a Keletről jött harcias bestiát?) már név szerint ismerjük, de őt, akit oly sok híres ember látott, sőt birtokolt, egy olyan ember nevével kapcsoljuk össze, aki sohasem látta: úgy emlegetjük csak, az Albrecht Dürer rinocérosza.

Az állat porhüvelyét most valahol a tenger fenekén kerülgetik a halak. Más források tudni vélik, hogy a vízbefűlt rinocéroszt végül megtalálták, kitömték, s így juttatták el a pápának. Most a Vatikán képzőművészeti műhelyének eldugott raktárában porosodik. Talán még nem ment ki teljesen a divatból az a régi szokás, hogy az ottani grafikusok, a fametsző tanoncok leginkább egy háromlábú székre állva, lábujjhegyen pipiskedve, az állat hatalmas orrszarvát megmarkolván annak nagy, busa fülébe sutogják esküjük titkos szövegét.