

A közöny-paradoxon

Bódi Katalin

Hogyan jelenik meg az elbeszélés egy festményen? Hogyan alakítja képpé a festő a narrációt? Hogyan bonthatja ki a kép nézője a történetet a pillanatot ábrázoló festményből? Több-e a kép a szövegnél vagy a szöveg a képnél? Mi segíti az olvasót és a kép nézőjét az értelmezésben? Képleírások és történetolvasások a narratív-figuratív festészet bábeli képtárában.

Antoine Watteau *L'Indifférent* című festményéről és Diderot *Színészparadoxonj*áról

Mostanában különféle okokból sokat olvasok Watteau-ról, így sok Watteau-festményt is nézegetek – mondjuk úgy, hogy akaratom ellenére, vagy inkább, hogy így alakult. Gérard de Nerval *Sylvie*-jében – ami Umberto Eco számára, kis képzavarral, az elbeszélés idő állatorvosi lova, számomra meg például a Venus vulgaris és coelestis – a fiatalok hétvégi mulatsága a festő egyik úgynevezett fêtes galantes-képének újrajátszása térben és időben. A *Zarándoklás Cythéra szigetére* (1717) a kisregény terében a 19. században a szerelem és a szépség melankolikus öröme és vesztesége, sóvárgás és átélés az ismétlődő, valós érzelmeket is generáló játékban. Watteau (1684-1721) festményeinek ez a sajátos típusa a 18. század elején a francia udvari kultúra életmódjának, eleganciájának tematizálását jelenti a rokokó báj aprólékosságával. Ugyanakkor a commedia dell'arte, illetve egyáltalán a színház látványvilágát, jelmezeit és rekvizitumait, valamint az Árkádia-mítosz idilljét is megidézi sajátos sűrűségével, ami okot ad a művész ellentmondásos megítélésére a későbbi évtizedekben. A színház és az idilli táj kettősségére a leginkább közismert példa a *Gilles* bohócfigurája (1718–20). Watteau valóban színészeket használ modellként: a beállított jeleneteket viszi fel a festővászonra. Diderot éles kritikája éppen ezt a „manière”-t kifogásolja Watteau képein, ami szerinte elfedi és meghamisítja a valóságot, mert eltávolodik a természet természetességétől.

A mesterkéeltségből a 19. századi francia költők és írók számára varázslat lesz, az érzékek felfokozott működéséből is létrejövő alternatív világ, lásd például az idézett Nerval-szöveget, Paul Verlaine *Fêtes galantes* című kötetét vagy Baudelaire tisztelgését a festő előtt *A fűszerek* című versben *A romlás virágai* című kötetében. A mimetikus valóság-ábrázolástól eltávolító hatáshoz hozzáadódik Watteau sajátos ecsetkezelése: az elmosódó kontúrok a pasztellszínekkel összekapcsolódva fátyolos, impresszionisztikus hatást keltenek. (Az igazsághoz persze az is hozzátartozik, hogy Watteau hanyagságából ered a Diderot által éppen hogy megvetett technika: a festő nem mosta el gondosan ecsetjeit, így a szálakon felgyülemelő festékmaradékokból és a színek sokszor véletlen keveredéséből alakult ki a képfelületek különleges textúrája és vizuális hatása.)

A képek ma már közismert kulturális kontextusa, keletkezési körülményei, illetve a szélsőséges kritikai megítélés nyilvánvalóan rárakódik a festékrétegekre, ami ma is gazdagíthatja Watteau képeinek nézegetését. Diderot, Nerval, Verlaine és Baudelaire különféle szempontból izgalmas kommentárjai nyilvánvalóan gyanút keltenek, így az olvasás hamar vég nélküli képnézegetéssé, a kritikák, a versek, a leírások átélésévé alakul, ami azért különös, mert ezekkel a kontextusokkal együtt is megvan számomra (vagy meglehet mindenki számára) a képeknek az elementáris hatása. A *L'Indifférent* (1717 k.) című festményén kifejezetten megdöbbenem éppen a teoretikus és a szépirodalmi szövegek rétegeinek köszönhetően, amit megtévezett a cím józansága: „a közönyös”. A kis fatábla kép egy álló alakot – őszintén szólva: egy ficsúrt (gigerlit, uracsot) – ábrázol természeti háttérrel, a vörös, a fehér és a zöld szürkével és feketével tompított árnyalataiban, a figura határozott, de a háttér elmosódó kontúrjaival. A crux scenicába beálló alak a barokk hagyományokból építkező 18. századi színjátás egyik alaplépését és egyúttal testké-

pét idézi. Az úgynevezett „színpadi kereszt” a nézők előtt álló színész alapfigurája: ez az állás egyenes tartást és tettségűséget biztosít a testnek, ami egyszerre szoborszerű és egyszerre idézi fel a belőle való kimozdulás következő pillanatának dinamizmusát. A csípő hangsúlyossá váló íve és a megfeszülő izmok az antik szobrászat, illetve az azt továbbhagyományozó reneszánsz és barokk művészet kontrasztjait idézik. A színész teste így a crux scenicának, illetve a megidézett kontrasztnak köszönhetően kiemelkedik a hétköznapiaságból, s megközelíti az ideális test szépségét. Nem egyszerű pózolásról van tehát szó, nem olyasfajta üres „attitude”-ról, amit Diderot élesen bírál az akadémiai festészet gyakorlatában, hanem egy történeti antropológiai szempontból megérthető ember-és szépségeszményről.

Watteau figuráján a barokk jelmez megszelídítése szintén jól tanulmányozható: a finoman kidolgozott körgallér és kézelő a fej és a karok kecsességét tesz látványossá, míg a térdnadrág és a harisnya a csípő, a comb és a lábszár vonalait hangsúlyozzák a fehér, a testszín és a rózsaszín tónusozásával. A vállról leomló köpeny sem csupán a maskara része, hanem az antik és a reneszánsz művészetből áthagyományozódó drapéria idézése, ami ráadásul a felsőtestet kettéosztva kontrasztosságot és tükröződést eredményez, de a harlekin-jelmezek színhasználatára is utal. A crux scenica és a kontraszt felől

értelmezhető a fej enyhe oldalra billentése, amit a cipőre rímelő csokros kalap tesz mégis kifejezetten színpadiassá. Az arckifejzés megítélése talán a leginkább szubjektív, sőt, spekulatív elem a befogadásban: a címet felhasználva azonnal közönytől nevezhetnénk, de jelen van a melankólia kontextusa is – ráadásul Watteau közismerten melankolikus természetű volt, ami a 19. századi francia költőkben is megerősíthette a rá való felfigyelést. A „közönyös” szükségképpen idézi fel az asszociációk egyáltalán nem szabad láncolatában Camus regényének magyar címét, *A közöny*-t is (a francia eredetiben köztudottan *L'étranger*, vagyis „idegen”), ami tehát vérszesen az egzisztencialista filozófia felé ránthathatna el a keresgélést – ebből most én csak a kulturális kontextusok és az időbeli rétegződések labirintusa fölött érzett szorongó örömet őrööm meg.

Különös módon éppen Diderot ad ötletet a *L'Indifférent* (spekulatív? szubjektív?) értelmezésének izgalmasabb lehetőségeihez, de nem a képzőművészeti, hanem éppen a színházelméleti tézisei felől. A *Színészparadoxon* párbeszédei arról győznek meg, hogy a jó színész szükségképpen kivonja érzelmeit a játékból, így téve tökéletessé a színpadon létrejövő illúziót, amelynek hatása csak a nézőre érvényes. Könnyei az igen érzéketlen képesség szerint az agyvelejéből s nem a szívből hullanak, hideg és alapos megfigyelőjévé válik az emberi természetnek, hogy tökéletesen tudja utánozni a szerep által előírt viselkedésmódokat, természetesen átéltélés nélkül, hiszen az érzelmek hiteles átélése a folyamatos ismétlődésben lehetetlen, így az imitációnak kell technikai tökéletességre emelkednie. A színpad természetesen nem a valóság tökéletes utánzásának tere, hanem finom és allegorikus felidézése, amelynek során szükségképpen nem válhat láthatóvá a színész hétköznapi személyisége sem. A hatás és a jelentés a színészi játék befogadásában jön tehát létre, ami hideg technikai precizitás a színpadon, az a nézőtérén valós érzelmi effektust hoz létre.

Ha a színészparadoxon-teória felől nézünk rá ismét Watteau festményére, akkor a címben rögzített közöny egészen egyszerűen lesújtó – nem elsősorban azért, mert úgymond lelepleződik a színészi gyakorlat technikai apparátusa vagy mert racionális magyarázatot kap a kiváltható hatás. A figura, akit ezután látunk, már nem a rokokó ficsúr, az ízlést vagy a kellemet megjelenítő szép férfialak, a crux scenicával a szobrok és festmények kontrasztjait felidéző



Hair – digitális fotó, 2015

történeti antropológiai tanulmány, hanem Diderot színésze, aki nem csupán az előírt cselekvéseket és érzelmeket, hanem magát a közönyt is performálja. A *L'Indifférent* így láthatóvá teszi saját érzékelésünk gyarlóságát, amennyiben a színpadi vagy éppen a képzőművészeti imitáció hatása alatt újra és újra bekövetkezik a naiv beleélés, az érzelmi és az érzéki odaadás, szomatikus tünetekkel súlyosbítva (lásd fentebb a szívből hulló könnyeket). A ránk pillantó közönyös tekintet így mentes marad a rokokó jelmez sugallta bájtól, a kontraszost sugallta eszményi szépségtől, a fátyolos tekintet sugallta melankóliától, annál inkább megveti érzékeink és érzelmeink fiziológiai automatizmusait. Megmenthet minket ebből a kínos helyzetből, ha Watteau eljárásában – ahogyan tehát színészeket rendez látványos és narratív jelenetekbe festményei elkészítéséhez – az imitáció imitálását, vagyis láthatóvá, reflektálttá tételét ismerjük fel. A „rokokó báj” megfestője így ettől a némiképpen pejoratív epitheton ornanstól is mentesülhet, amennyiben világosan megmutatja a jelentések gazdagságát a befogadás időbeli folyamatának hangsúlyozásával (hiszen a kontextusok megteremtése nem a pillanathoz kötődik), illetve demonstrálja a XVIII. századi művészeti gyakorlat és művészetelmélet alapfogalmát, az imitációt, ami textusban, színpadon, vásznon, márványban (stb.) egyaránt jelent van.

Diderot párbeszédének résztvevői sommásan zárják le a beszélgetést: „*De későre jár. Menjünk vacsorázni.*” Az ő közönyük a mi melankóliánk.

