

hasadtságot, amely bárki életében ott lappanghat. S amely tönkre is teheti, újjá is formálhatja az egzisztenciát. Dreffnél ez utóbbira van szövegszerű bizonyíték.

Nem örülünk felhőtlenül a kötet minden elemének, de ízlés szerint megítélhető apróságok ezek mind. A verses mottótól szívesen eltekintettünk volna (bár a Kosztolányinak címzett, „levarázsoltam az égből a bálod” fordulat pimasz intellektualizmusa hatásosan vezeti föl a főszöveget); a nyitómondat („Ma nem mentem iskolába”) vendégszövegező poénját némiképp nyeglének és hatásvadásznak véljük (hacsak nem poén-*paródiaként* fogjuk föl); egy-egy helyen a szójátékos ambíció esik – igaz, tervszerűen – túlzásba („Ma kiidegeltem a szájszobrász lányát” – 260.); s az intertextuális és tipografikus játékokból is megelégednénk kevesebbrel (jóllehet kétségtelenül hiteles ez a gúnyoros rájátszás a bölcsész-észjárásra).

Összességében elismerésre méltó, kedélyesen nagyszabású munka *Az utolsó magyartanár feljegyzései*. Magyartanároknak talán nem ajánlanánk, hátha csapattostul kapnának kedvet a példa követésére. Diákokra sem tukmálnánk szívesen, legalább töredék illúzióik maradjanak meg. Szülőket s általában a szárnyas szellemű irodalombarátokat is óva intenénk elolvasásától. Végző soron mindenki úgy jár a legjobban, ha messzire elkerüli Dreff művét. Túl erős szöveg ahhoz, hogy hatásának kitegyünk egy gyanútlan és védtelen olvasót. Szórakoztatóan csüggesztő olvasmány. Soha rosszabb első kötetet. (*Kalligram*)

HALMAI TAMÁS

A nyúlön túl

DANIEL ARASSE: FESTMÉNYTALÁNYOK

A festmények értelmezési tevékenységét talán még az irodalmi szövegek megértésénél is több közhely övezi, ami vélhetően nem független médiumának vizualitásától. A szemlélődés során nyilvánvalóan szöveggé alakítjuk a festményen látottakat, ami a narratív jellegű képek esetében még inkább jellemző, ahogyan az is, hogy végtelenül lusták vagyunk, esetleg félünk új interpretációk lehetőségeitől. Ezért jellemzően nem gondoljuk tovább a kanonikusan rögzített értelmezések közhelyeit, hanem egyfajta kulturális teljesítménytúráként lépünk tovább egy-egy festmény megtekintésén. A narratív képértelmezések és képleírások azonban az utóbbi évtizedekben arra figyelmeztetnek, hogy a festmények interpretációja a szélesebb kulturális kontextusba történő beleillesztéssel izgalmas lehetőséget kínál akár gondolkodói problémák, akár egyes korszakok eszmétörténeti megértéséhez s nem csak speciális művészettörténeti kérdések megválaszolásához. (Ilyen szempontból vált például megkerülhetetlenné Foucault *Udvarhölgyek*-értelmezése, Belting Bellini-elemzése vagy Kristeva *Halott Krisztus*-leírása.) Festményeket nézegetni a populáris kultúra részévé is vált a Dan Brown által megeremtet Leonardo-mitológiának köszönhetően, ami persze azt példázza többek között, hogy a festmények narratív értelmezésében erőteljesen benne rejlik a jelentésrögzítés kényszerítő hatalma. A festmények leírásának módszertana és használhatósága természete-

sen a kultúratudományos és a médiatudományi diskurzusbba illeszkedik Magyarországon is, párhuzamosan Foucault, Belting vagy Kittler alapszövegeinek lefordításával és nem utolsósorban a *Narratívák*-sorozat *Képelemzés* című kötetének megjelenésével. (Éppen ezért sajnálatos, hogy Georges Didi-Huberman *Ouvrir Vénus-a* vagy *Devant l' image*-a még nem olvasható magyarul.)

Daniel Arasse francia művészettörténész sajátos hanggal bővíti a festészetről való beszéd lehetőségeit ebben a közegben, hiszen az értekező stílus helyett a társalgás kötetlenségét, a megszólaltatott regiszterek szabadságát választja, ami első sorban a szövegek kommunikatív szituációját erősíti, s nem válik kárára a tudományosságnak, a néhol nevetető, néhol erősen bizalmas szabadszájúság ellenére sem. Arasse első magyarul olvasható könyvéből (*Festménytörténetek, Typotex*, 2007, amely egyébiránt posztumusz jelent meg, vagyis eredeti, franciaországi megjelenése későbbi a *Festménytálcányok*nál, előbbi ugyanis 2004-ben, utóbbi 2000-ben látott napvilágot Franciaországban) már ismerős lehet a sajátos megszólalási pozíció, hiszen rádiós műsorának szerkesztett szövegei olvashatók a *Festménytörténetek*ben. Az egyes szám első személyű megszólalás hangsúlyozása, az értekező nyelv versenyeztetése a társalgásával, a szubjektív kiszólások jellemzően az olvasás izgalmát erősítik s teszik könnyebben befogadhatóvá a művészettörténet speciális kérdésfeltevéseit a *Festménytálcányok*ban is: „Nem állítom, hogy a műalkotásoknak csak egy jelentése van, következésképp csak egy »jó« értelmezésük volna lehetséges. Ezt Gombrich mondta, és tudod, hogy mit gondolok erről. Nem, ami engem izgat, az inkább ez a szövegekből, idézetekből, külső utalásokból szőtt szűrőféleség, amelyet, úgy látszik, olykor mindenáron magad és a mű közé akarsz tenni, egyfajta napvédőként, ami megvéd a mű ragyogásától és megőrzi azt a szokásrendszert, amelyen alapul és amiről megismerszik a mi tudományos közösségünk.” (7.)

A kötet címe azonban sajnos legalább olyan unalmas, mint a 2007-ben megjelenté, pedig míg utóbbi esetében a francia eredeti cím szó szerinti lefordítása történik meg (*Histoire des peintures*), addig a fordító a most megjelent kötet esetében inkább rímelni akart a *Festménytörténetek* címre, semmint túllépni ezen a fantáziátlanságon. Kár, ugyanis a francia cím (*On n'y voit rien* – a. m. 'nincs ott semmi' vagy 'nem látni ott semmit') ebben az esetben lehetőséget kínált volna a kötet vezérmetaforáinak megmutatására, amelyek véleményem szerint egyértelműen a dialógus (vita, disputa, eszmecsere, társalkodás stb.), illetve a látás hatalma, amely mögött nem csupán végeláthatatlan asszociációs játéklánc, hanem komoly művészettörténeti-ikonográfiai-kultúratudományos tudás rejlik: „Egyszerűen csak megpróbálom *nézni* a képet. Elfelejtani az ikonográfiát. Rájönni, hogyan működik...” (130. kiemelés az eredetiben, B. K.) „Annyit nézett képeket, annyira jól megtanult felismerni, osztályozni, elhelyezni, hogy mindent nagyon gyorsan csinált, öröm nélkül, mintegy a tudása nárcisztikus ellenőrzéseként.” (55.)

A *Festménytálcányok* esetében a megszólalás pozíciójának kiválasztása igazi játékká válik, az egyes fejezetekben ugyanis az elbeszélő különféle diszkurzív formákban, a párbeszédesség változatait felhasználva szólal meg, aminek célja természetesen a kép nézésére s a nézésből kibomló értelmezői tevékenységre való ösztönzés. Az első fejezet megszólalója levélformában vitatkozik „drága Giuliával”

Tintoretto *Vulcanus rajtakapja Marsot és Vénuszt* című festményéről, s a házasságtörés ellen állást foglaló moralizáló értelmezésre kontrázva a nevetés, a játék és a paradoxonok reneszánsz hagyományát, a *serio laude* (komolyan játszani) örömét emeli az interpretáció középpontjába. A levél a kép háttérében látható tükörré figyelmeztet, amelyben Vulcanus már az ágyra feltérdelve, felesége fölé magasodva látható. A tükörkép tehát már a tükrözött látvány előtt jár időben, a kép előtérében ugyanis az ágyra csak az egyik térdével feltámaszkodó Vulcanus látható, aki felesége ágyékkáról vonja le a leplet. A tükörkép és a tükrözött kép együtt nézése tehát már egyáltalán nem a felszarvazásról, hanem a női test meztelenségének vágykeltő hatásáról és hatalmáról képes beszélni.

A második szöveg retorikai formája nem kevésbé izgalmas, hiszen ebben a fejezetben a megszólaló egy gondolatban lefolytatott párbeszéd formájában vitatkozik egy ikonográfussal Francesco del Cossa *Angyali üdvözlételéről*, s míg az előző festményen a tükör adja meg a segítséget a szem számára, ebben az esetben a kép jobb alsó szélén haladó csiga bizzar helyén nem valósága ösztönöz a szemlélődésre. A vitából kifomálódó érvelés az annuntiatio-téma végtelenül részletes ikonográfiai elemzését, illetve a reneszánsz festmények perspektíva-értelmezését adja a csiga teológiai jelentéseire való rákérdezésekkel, amivel párhuzamosan a szubjektív szemlélődés lehetőségei bomlanak ki. A belső disputa eredménye az ikonográfus számára nem feltétlenül biztató, hiszen korántsem egzak, ámde az interpretációs tevékenység annál inkább felértékelődik: „A perspektivikus szerkezet szélén, a küszöbén, a csiga anomáliája jelez a nézőnek: a tekintet átalakítására szólít fel, és azt közli, hogy nem látunk semmit abból, amit nézünk. Vagy még inkább: abban, amit látunk, nem azt látjuk, amit nézünk, nem azt, amire számítva nézzük a képet: a látványba érkezett láthatatlant. Egy utolsó kérdés: tudta, hogy a csigák rosszul látnak? [...] Cossa valószínűleg annyira sem tudta, mint Maga. De nem kellett tudnia ahhoz, hogy a vak tekintet szimbólumaként használjon egy csigát. Nem tudom, Maga mit szól hozzá, de nekem leesik tőle az állam.” (50–51.)

Az *Egy fekete szem* című fejezet id. Pieter Bruegel *Háromkirályok imádása* című festményéből kiindulva a testek és az arcok ábrázolására, illetve a tekintetek irányára figyelve arra keresi a választ, hogy a fekete, méltóságteljes, tekintélyt parancsoló pillantású Gáspár megjelenítése mi végre különbözik Menyhért és Boldizsár alakjától, akik „hosszú, koszos, rosszul fésült hajukkal inkább lerobbant öreg hippikhez, fogatlan vén alternatívokhoz hasonlítanak. Annak néznek ki, amik: elhülyült vénemberek.” (56.) Ismét az irányított tekintet jelenthet segítséget a szemlélődőnek: a képen egyedül Gáspárt kíméli meg az ironia, s erre a kép bal oldalán megbújó alak tekintete figyelmeztet, ő ugyanis a szemünkbe néz, ezzel indítva a mi tekintetünket a keresésre, méghozzá a felénk forduló fenséges fekete királyra. Az egyes szám harmadik személyben elbeszélte képtanulmányozás a kép professzionális nézőjének tudatáramlását lejegyezve a tekintetek irányát és jelentését figyelve a hitet állítja a középpontba. Boldizsár hunyorgó szemei a gyermek Jézusnak a combjai rejtekében megbújó, számunkra láthatatlan nemi szervét fürkészik, amely Isten inkarnációjának kedvelt ikonográfiai megoldása a prűdnek korántsem nevezhető reneszánszban, a félvak Menyhért pedig a felénk forduló Gáspár felé pislog. A tekintet és a hit így nem csupán a teológia, hanem a képek tanulmányozásának

is a kulcsfogalmi lesznek: „Mintha, Szent Tamás óta, látnunk kellene a hithez, és csupán abban hinnünk, amit látunk. S a festészet felmagasztosul.” (90.) „Szép paradoxon: a festészet arra szolgál, hogy bemutassa, a hitnek nincs szüksége látható vagy tapintható bizonyítékokra.” (80.)

A következő két fejezet a női test reprezentációjának különösen felforgató vonatkozásait tanulmányozza a reneszánszban: a *Magdolna gyapja* egészen egyszerűen a női fanszörzet ábrázolástörténetének lehetőségeiről ír Mária Magdolna képi megjelenítéseiről értekezve. A szőrös festmény szintagmája ironikusan kettős értelmet nyer, hiszen maga a festőecset is szőrből készül, s neve latinul penicillus, ami annyi, mint ‘kis pénisz’, ráadásul így a festés aktusa a nőábrázolás kontextusában egyértelműen a szexuális aktussal azonosul. Felvetése legalább annyira provokatív, mint megállapításai: „Mind csafkák. Magdolnának hála van egy szép példa előttünk, egy lehetséges példakép: a jószívű kurva, aki először kurva, azután szent lesz, mert ekkora nagy szíve volt, mert sokat sírt, és mert megváltoztatta életét.” (106.) A bibliai nőtipusokat és ikonográfiai hagyományait tanulmányozva a megszólaló az Éva és Szűz Mária között feszülő tengelyre helyezi Mária Magdolnát, hiszen alakjában látja egyesülni a szelídséget és a vadságot, a női szentséget és a felforgató női szexualitást. A *nő a ládában* című rész párbeszédese formában vitatja meg Tiziano *Urbinoi Vénuszát* a kép középpontjában elhelyezkedő kéz funkciójának elemzésével (Vénusz ujjai szeméremdombjába mélyednek), illetve a kép perspektivikus elrendezésének tanulmányozásával. A dialógus kezdő sorai egyben végkövetkeztetésként is érthetők: „– Egy pin-up? – Semmi több. Tisztán, egyszerűen, csakis egy pin-up.” (119.) Az egyik vitázó szerint Tiziano Vénusza egyértelműen a szexuális vágykeltésre szolgált a reneszánszban („A muffot hívjuk muffnak.” 153.), akárcsak azok a felrajzszögezett fotók vagy plakátok, amelyek a kamionok vezetőfülkéiben vagy az autószerelő műhelyekben gyönyörködtek a férfiszemeket a huszadik századtól. Vénusz testének és környezetének tanulmányozása lehetőséget ad olyan kultúrtörténeti kérdések körüljárására, mint a reneszánsz férfivágy, a korabeli női maszturbáció vagy a házasság gyakorlata, de arra is alkalmas, hogy Manet *Olympiájában* tanulmányozható legyen a festmény utóélete és a nőábrázolás jelentésváltozása. A párbeszéd lezárása egyben az nőábrázolások működési mechanizmusára is izgalmas választ kínál: „Pontosan ez az áthelyezés, az érintés visszalépése a nézés javára, amit az *Urbinoi Vénusz* ránk kényszerít a szcenikájával. A térdelő szolgáló megérint valamit, de nem lát semmit, mi látunk, de nem tudjuk megérinteni, miközben a nőalak lát minket és meg is érinti magát...” (164.)

A kötet záró fejezet nem kevésbé érdekfeszítő a korábbi részeknél, ám több szempontból is magányosan áll a könyv végén, hiszen itt már szó sincs meztelen, vágykeltő testekről, sokkal inkább testek elrendezéséről és felöltöztetéséről: A *mester szeme* ugyanis a barokk festészet egyik remekével, Velázquez *Udvarhölgyek* című alkotásával foglalkozik egy belső dialógus keretében. A *Las Meninas* köztudottan Foucault ekphrasziszra nyomán vált az egyik leginkább agyonértelmezett festménnyé az utóbbi évtizedekben. A *szavak és a dolgok* elején olvasható képelemzés a klasszikus kor bekövetkeztét és lezárulását, illetve a modernség kialakulását kísérő episztémaváltások kifejtéséhez szolgáló bevezetés. A *Festménytör-*

ténetek olvasói, illetve a Foucault-féle elemzés hatástörténetének ismerői már nem lepődnek meg azon, hogy Foucault ekphraszisza történelmileg téves, hiszen a hatvanas években még nem tudhatta, hogy Velázquez a festmény bal oldalára utólagosan festette fel a festő alakjában önarcképét, s tüntette el a Margaret infánsnőnek kormányzói pálcát nyújtó kisiút – hiszen időközben megszületett a királyi pár fiú utóda. Az elbeszélő önmagával folytatott vitája az *Udvarhölgyek*-értelmezések történetét áttekintve próbálja világossá tenni a kép interpretációs lehetőségeit és csapdáit – Foucault-hoz és a korábbi fejezetekhez hasonlóan a tekintetek és a perspektíva vizsgálatával.

Arasse kötetének témaválasztását nem intézhetjük el csupán annyival, hogy tekintetének játékossága s szabad szájúsága mindössze provokáció, hiszen világos, hogy a kora modern és a posztmodern, még ha nyilvánvalóan más ismeretelméleti kérdőpozícióból is, de megszállottan érdeklődik a test és a testábrázolások lehetőségei iránt. A testet fürkésző tekintet ugyanis mindig az identitás rögzíthetetlen határaitra kérdez rá, arra figyelmeztetve: akarjuk tudni, mi van a nyúlón túl. (*Typotex*)

BÓDI KATALIN

