

DARIDA VERONIKA

ARCOK OLVASÁSA



**...a homokbuckába
süllyedő nő arcán
azonban egyre
nehezebben
fenntartható a mosoly,
arcáról egyre többször
törlődik le a boldog
arckifejezés, azonban
nem adja fel, hihetetlen
erőfeszítéssel újra és
újra mosolyogni kezd.**

Szenvedélyelméletek

■ A 17. században komoly filozófiai problémát jelentett a szenvedélyek meghatározásának és ábrázolásának kérdése. Descartes szenvedélyelméletét (*A lélek szenvedélyei*, 1649) Charles Le Brun alkalmazta a festészet terén. XIV. Lajos udvari festője, a Királyi Festészeti és Szobrászati Akadémia megalapítója *Értekezés a szenvedélyekről* címmel 1668-ban megtartott (csak 1698-ban publikált) előadásában elsősorban azt kutatta, hogy az emberi arc kifejezőereje hogyan lehet képes a különböző szenvedélyek pontos leképezésére. Le Brun szerint – itt még híven követi a descartes-i tant – az első szenvedély a csodálkozás, mely „egyfajta meglepetés, amelynek eredményeképpen a lélek figyelmesen szemügyre veszi a számára ritkának és rendkívülinek látszó tárgyakat”. A csodálkozás azonnali megbecsüléssel vagy megvetéssel párosul. Azt mondhatnánk, hogy a csodálkozás leginkább egy kifejező arccal szemben álló néző alapozíciójaként értelmezhető, akiből ez az arc egyszerre válthat ki elismerést (hódolatot) vagy elutasítást (lenézést).

A csodálkozás, mint egyszerű szenvedély, tehát nyomban átalakul összetett szenvedélyekké. Le Brun a hat egyszerű szenvedély közé még a szeretetet és a gyűlöletet, a vágyat, az örömet és a szomorúságot sorolja. Minden más szenvedély már összetett, habár ezek felsorolásában a festő nem követi pontosan a descartes-i (jóval részletesebb és gazdagabb) mintát, de mindkét listában megjelenik pl. az elragadtatás, a remény, a féltékenység, a félelem, a harag, a kétségbeesés. Már most je-

gyezzük meg, hogy ugyanezek a szenvedélyek adták a 17. századi francia klasszikus színház (Molière, Corneille, Racine) legfontosabb témáit.

Le Brun rövid szövege annyiban is nagyon érzékletes, hogy képek kísérik – sőt voltaképp az egész értekezés felfogható a portrérajzok kommentárjaként. Ugyanakkor fontos megjegyeznünk, hogy a későbbi korokban együttesen közölt illusztrációk két különböző időpontban születtek: az első sorozatot a festő az Akadémián elhangzó előadásával egy időben (1668) készítette; ezek egyazon (kopasz, középkorú) férfi arcát ábrázoló, sematikus rajzok, melyek egy hálórácsba illeszkedve pontosan megmutatják, hogyan „rajzolják át” a szenvedélyek az arcot, megmozgatók az arc vonásait. Ezt az ábraszorozatot a későbbi kiadásokban kidolgozottabb (férfi és női) portrék kísérték: Le Brun festményeihez készült vázlatai. A teória így nem csupán illusztrációt kapott, hanem a gyakorlat (az elkészült festmények sora) is visszaigazolta.

Érdeemes felfigyelnünk a szöveg néhány érdekességére. Közhelyeszerű fordulat, hogy „a szem a lélek tükré”; ám ezzel szemben Le Brun azt állítja, hogy a szemöldök fejezi ki a legpontosabban a lélek szenvedélyeit. A szemöldök központi szerepét alátámasztja az elhelyezkedése is: a homlok alján található, legközelebb ahhoz az agy közepén elhelyezkedő mirigyhez (a híres descartes-i tobozmirigyhez), mely a lélek székhelye. Le Brun idézve, ez az a hely, ahol „a lélek befogadja a szenvedélyek képét”.

A szem fontosságát ugyan ez a teória is elismeri, mivel a szembogár (mozgása és tüze által) jól tükrözi a lélek izgalmi állapotait, azonban – és ebben áll Le Brun kritikájának lényege – nem tud számot adni ezen izgalmi állapotok jellegéről.

Az arcon állandó helyet elfoglaló szemmel ellentétben a szemöldök sokkal szabadabb mozgásra képes. A szemöldök felfelé vagy lefelé mozgatása utal a szenvedélyek magasztosabb (felfelé, az agy felé irányuló) vagy alantasabb (lefelé irányuló) jellegére. A felemelt szemöldök a szelíd és mérsékelt szenvedélyek jele, míg a leereszkedő szemöldök a vad és kegyetlen szenvedélyeké. Le Brun ugyanakkor azt is hozzáteszi, hogy a szemöldökmozgatás is lehet egyszerű vagy összetett, attól függően, hogy egyszerű vagy összetett szenvedélyeket fejez ki.

A szemöldökön kívül nem pusztán a szem, de az orr és a száj is fontos szerepet kap a szenvedélyek kifejezésében. Különösen a száj íve (felfelé vagy lefelé görbülése) utalhat a szív heves izgalmára vagy levertségére.

Térjünk azonban vissza a szenvedélyek „origo pontjára”, a legsemlegesebb szenvedélyre: a csodálkozásra. Le Brun hangsúlyozza, hogy ez a legvisszafogottabb szenvedély, ennek során tükrözi az arc a legkevesebb változást: csupán a szemöldök íve emelkedik meg egy kissé, a szem nyílik tágabbra, és a száj válik egy cseppet nyitottabbá. A csodálkozás nem a lélek mozgását fejezi ki, hanem épp ellenkezőleg: a szenvedélyek mozgásának megállítását, felfüggesztését. A csodálkozásban a lélek többé nem túlhajszolt (agitált); időt kap arra, hogy alaposan és figyelmesen szemügyre vegye azt a tárgyat, amely csodálkozásra készítette.

Le Brun ábrái kapcsán még érdemes megjegyezni, hogy a sematikus rajzokon egy-egy érzelemről három „portrét” is ad: az elsőt szemben látjuk a kopasz férfi arcát, a középsőt balprofilból, a harmadikon pedig ismét szemből, de még közelebből (mintegy levágva a homlokát). Ahogy már említettük, ezek a sematikus „szenvedélyképletek” kidolgozottan is megjelentek Le Brun festményein és a klasszikus francia festészet más művészeinek (Poussin, Champagne) képein. A korszak alapkövetelménye ugyanis, hogy a festmények pontosan olvashatók legyenek, elsősorban az érzelmek kifejezésének tekintetében. Ezeket a szenvedélykódokat átvette a színház (mely részben ihlette is azokat). A 17. század során a képi alak és a színészi test egyaránt olyan összetett jelzetszisztemet alkot, melyet a vele szemben elhelyezkedő, figyelmesen (csodálkozással) viszonyuló néző pontosan értelmezni tud. A később szü-

letett diderot-i *Színészparadoxont* olvasva még mindig nyilvánvaló az az elképzelés, hogy a nagy színész nem átéli, hanem csupán pontosan megjeleníti az érzelmeket. Ahogy a festmények beállításai, úgy a színpadi jelenetek is az ideális szenvedélyek képét festik meg. Továbbá nemcsak a színész arca válik olvashatóvá, de ugyanígy minden gesztusa és mozdulata. Még ha (ad absurdum) nem hallanánk a színész deklamációját, arckifejezéséből és mozdulatából akkor is pontosan érthetnénk, milyen szenvedélyektől vezérelve beszél.

A festészet színházra gyakorolt erős hatását mi sem igazolja jobban, mint a 18. században elterjedt felvonásvégi tabló. Különösen a (Diderot által is művelt) polgári és középfajú drámák, szomorújátékok felvonásainak végén volt bevett szokás, hogy egy utolsó színpadkép mintegy összegezze a jelenet lényegét.

Joggal állíthatjuk tehát, hogy a 17–18. század során mindvégig megfigyelhető színház és festészet szoros összekapcsolódása: a festmények úgy épülnek fel, mint a színpadképek, csak egyetlen, szimultán pillanatba sűrítik a színpadi jelenetek legfontosabb eseményeit; a színpadi jelenetek pedig időnként megdermednek, és mozdulatlan zsánerképeket formáznak.

A 19. század történelmi (historicista) előadásai folytatják ezt a tendenciát, a naturalista drámára pedig úgy tekinthetünk mint egyfajta kukucskaszínpadra, megközelíthetetlen képtérre.

A legfontosabb változást a 19. század végén a színészi attitűd átalakulásában találjuk. Egyre nyilvánvalóbbá válik, hogy az elterjedt mimika- és gesztuskézikönyvek már nem segítik egyértelműen az előadást. A könyvek nyomán pontosan ábrázolt szenvedély ugyanis – épp sematikus, szabályzott jellege miatt – kifejezéstelenné, lélektelenné válik. Az illusztrált szenvedély hű másolása nem lehet több, mint halott képmása a mozgó és heves, mindig változó szenvedélynek. A színészi játék és alakítás számára tehát a 20. század elején új utak nyílnak. Az egyik elképzelés szerint (mely egy mindig is jelen levő színészi attitűd, amelyet Diderot hevesen ellenzett) a színésznek át kell élnie a szerepét. A színésznek így nem egy elképzelt, ideális érzelmet, hanem saját, egykor megtapasztalt érzelmeit kell tükröznie (gondoljunk itt Sztanyiszlavszkij híres elméletére).

Egy másik – sokkal radikálisabb, bár még ősbibb, szakrálisabb színházfelképzelések-re visszavezethető – teória szerint a színésznek a teljes kifejezéstelenségre kell törekednie. Edward Gordon Craig szerint a színész arca akkor lehet a legkifejezőbb, ha egy mozdulatlan maszkhhoz hasonló. Az érzelemmentes tekintetbe (akár egy középkori faszobor faragott és merev arcába) ugyanis a néző végtelen sok érzelmet beeláthat.

A látszólag kifejezéstelen (szoborszerű, maszkyszerű, bábyszerű) arcban így mutatkozhat meg a kifejezés teljes jelentésgazdagsága. Továbbá így juthat újra fontos – többé már nem mechanikus, begyakorolt, automatikus – szerephez a nézői tekintet.

A szenvedélymentesség etikája

■ Hogyan hozható a nézőhöz közelebb a színész arca? Hogyan válhat a néző számára a színész tekintete őt megszólító, kérdőre vonó, saját felelősségére ráébresztő tekintetté?

A 20. század drámaírói közül kevesen szenteltek olyan kivételes figyelmet a színész arcának, mint Samuel Beckett. Beckett színházában mindig kitüntetett szerepet játszik az arc; sőt előfordul az is, hogy a színész minden játéklehetősége csupán az arcára korlátozódik. Ennek érdekében Beckett előszeretettel fosztja meg színészeit a mozgás lehetőségétől. Gondoljunk *A játszma* végében Hamm tolószékes alakjára, akinek első gesztusa a darab elején, hogy leveszi arcáról nagy és vérfoltos zsebkenődjét, melyet majd a darab végén, szintén utolsó gesztusként, visszahelyez az arcára. Ebben a drámában az előző generáció képviselői szintén mozgásképtelenek:

Hamm szülei (Negg és Nell) láb nélküli nyomorékok, akik egy-egy szemetesládában élnek, melyből csak a fejük emelkedik ki. Beckett színpadán nem ők az egyedüli bezárt szereplők: az *Ó, azok a szép napok* női főszereplője egy homokbuckában él, melyből az első felvonásban még derékig kiemelkedik, a második felvonásban viszont már nyakig belesüllyed, a *Játék* három szereplője pedig három egymás mellé felállított (kb. egy méter magas) szürke urnában áll. Az urnákból a szereplőknek csak a feje emelkedik ki, és minden egyes alkalommal, amikor megszólalnak, arcukra éles, szűrő hatású fény vetül. Olyan ez a megvilágítás, mint egy fájdalmas kínvallatás. Ha a szereplő arcára ráirányul a fény, nem hallgathat tovább, beszélnie kell; még akkor is, ha Beckett színpadán már rég nincs értelme semmilyen beszédnek. A beckett-i szereplők így változnak át látszólag összefüggéstelenül és értelmetlenül beszélő fejekké. Ugyanakkor ez a folytonos, fenntartott beszéd lesz a létezésük egyetlen biztos tanújele.

Kései drámáiban Beckett nem csupán a színpadon beszélő pozícióját faggatja, hanem még radikálisabb kísérlettel él: ezekben a rövid darabokban a szerző a BESZÉLŐ mellett a HALLGATÓT is színpadra állítja. A *Nem énben* a HALLGATÓ még a színpad hátsó felén, egy pódiumon áll, hosszú csuklyás ruhában, mely teljesen eltakarja az arcát. Így fordul feszült figyelemmel a színpad túloldaláról beszélő felé, akiből csupán egy hatalmas, megvilágított SZÁJ látszik (ennek a jelenetnek az ötletét Caravaggio lefejezés-képei adták, melyeken mindig különös hangsúlyt kap a száj). Az *Akkorban* viszont a HALLGATÓ arcára (egy sápadt, öreg arcra) irányul a fény, itt a három beszélő hang mögötti alak végig láthatatlan marad, nem véletlenül, hiszen valamennyi hang a HALLGATÓ egykori hangja. A HALLGATÓ arca egyébként – újabb döbbenetes beckett-i ötlet! – mintegy három méterrel a színpad felett lebegve jelenik meg. A darab kezdete itt a HALLGATÓ szemének kinyitása, a darab vége pedig a HALLGATÓ mosolya (ahogy Beckett megjegyzi: „fogatlan, ha lehet”). Álljunk meg egy pillanatra ennél a különös beckett-i mosolynál! Hiszen Beckett szereplőinek arcán többször is feltűnik egy-egy tűnékeny mosoly. Itt elsősorban az *Ó, azok a szép napok* mosolygó Winnie-jére gondolhatunk: a homokbuckába süllyedő nő arcán azonban egyre nehezebben fenntartható a mosoly, arcáról egyre többször törlődik le a boldog arckifejezés, azonban nem adja fel, hihetetlen erőfeszítéssel újra és újra mosolyogni kezd.

Meg kell jegyeznünk, hogy Beckett szinte lehetetlen kihívás elé állítja a színészeit, amikor csaknem minden színészi eszközüktől (mozdulatuktól, gesztusuktól) megfosztja őket. A csupasz színpadról valóban meztelen arcok néznek ránk. Ezek a – gyakran maszkyszerű – tekintetek elháríthatatlanok, kikerülhetetlenek. Ugyanakkor megfogalmazhatatlan, hogy mire is szólítanak fel. Beckett mindig elkerüli a nyílt, didaktikus üzenetek csapdáját. Egyetlen politikai jellegű darabot írt, már élete vége felé, a *Katasztrófát*. Ebben a bebörtönzött Václav Havel mellett állt ki úgy, hogy a darabban leírt próbafolyamat (melyben egy diktatórikus RENDEZŐ szemügyre veszi és kínvallatás alá veti az előtte álló nyomorék és nyomorult FŐSZEREPLŐJÉT) olvasható akár egy inkvizíciós per leírásaként is. A FŐSZEREPLŐ (a bíróság elé citált rab) mindvégig lehajtja a fejét, arca a nézők számára láthatatlan. Csak csupasz koponyáját látjuk, mely „kopasztott”, „cafatokban vedlik”, és a színe „hamu”. Azonban a kihallgatás utolsó pillanatában, mikor a RENDEZŐ már az eljövendő sikert vizionálja (képzeletében és a nézők számára is hallhatóan felhangzik a taps), a FŐSZEREPLŐ váratlanul felemeli fejét, és kifelé – a közönségre – néz. A taps ekkor akadozni kezd, majd elhal. A rákövetkező hosszú, szinte kibírhatatlan csendben pedig – Beckett utolsó szerzői utasítása szerint – „a fej lassan elmerül a sötétben”.

Azt mondhatnánk, hogy Beckettet ezekben a színpadi képekben leginkább az ARC váratlan felbukkanása és eltűnése érdekli. Az a folyamat, ahogy az ARC a sem-

miből előtűnve eljut a nézőhöz, szemtől szembe fordul vele, megszólítja és egyben felszólítja végtelen és átháríthatatlan felelősségére, majd ismét elmerül a semmiben.

Az sem véletlen, hogy Beckett hamar szűkösnek érzi a színház adta lehetőségeket, és érdeklődése a film, valamint az akkor még új médiának számító televízió felé fordul.

A *Film* – melynek főszereplője Beckett ideális színésze: a maszkarcú bohóc, Buster Keaton – a megfigyelt és a megfigyelő, a szereplő és a néző felcserélhető pozíciójára és végső soron lényegi azonosságára mutat rá. Az utolsó jelenetben a MEGFIGYELÉS TÁRGYA (T) felnéz az őt MEGFIGYELŐ SZEMRE (SZ), akiről ekkor láthatjuk az első közeli képet. Ekkor döbbenünk rá, hogy T és SZ arca azonos, habár mindkét arcon teljesen más az arckifejezés. SZ arckifejezése: „leírhatatlan, sem szigor, sem jóindulat, hanem leginkább feszült figyelem”.

Beckett legismertebb televíziójátékában, a *Mondd Joe*-ban a kamera lassú mozgással, kilenc alkalommal, mindig körülbelül tíz centit közelít az egyetlen – mindvégig néma – szereplő, Joe arcához. A megakadásokat az okozza, hogy a Joe által hallgatott, láthatatlan forrású – valószínűleg csak Joe fejében megszólaló – női hang időnként elhallgat, és ilyenkor a kamera megáll. A jelenetsor végén (melynek során csupán a kamera mozog, nem a szereplő) az ARCOT nagy plánban, közvetlen közletről látjuk. A darab elején olvasható szerzői utasítás pontosan leírja az arc változatlan pozícióját:

AZ ARC: mindvégig jóformán mozdulatlan, a szem még a bekezdések közt sem hunyorog. Az érzéketlen arc csak a figyelem növekvő feszültségét tükrözheti.

Itt tehát ismét eljutottunk a szenvedélyek „nulla fokához”: a figyelemként megjelenő csodálkozáshoz. Beckett minden alkotása (legyen az próza, színmű, film vagy tévéjáték) szenvedélymentes írás. Az egyetlen megjelenített szenvedély bennük a csodálkozás.

A módszeresen tematizált figyelem problémája Beckett egyik folyton visszatérő, variációkban megjelenő alaptémája. Egyre statikusabbá váló színházában (valamint minden más médiában) néző és szereplő már nem különíthető el, egyaránt – gyakran egyazon személyben – a figyelem tárgya lesz, mialatt ő maga is valamit vagy valakit feszülten figyel.

Míndeközben Beckett maga is tökéletes megfigyelő. Kérlelhetetlen tekintete pontos objektivitással, aprólékos részletességgel térképez fel mindent. Azonban mindig csak felmutatja a jelenségeket, nem ítélkezik felettük. A szenvedélymentes tekintet mögött mégis ott él a szánalom és a részvét. Beckett szereplői szinte mindannyian szomorú bohócok, akik – hasonlóan Georges Rouault magányos és „sebzett bohócaihoz” – leginkább a test és a lélek össze nem illésétől szenvednek. A descartes-i harmónia, test és lélek egysége, réges-rég a múltba vesztett elképzelés. Rouault és Beckett bohócaiban a lélek egy számára nem megfelelő, rossz testbe lett bezárva, innen ered végtelen szomorúsága.

A testnél ezért válik sokkal lényegesebbé az arc, amely a maga mélyen kétségbeesett, ám szenttelen pillantásával a dolgok lényegi megváltoztathatatlanságát fejezi ki.

Végezetül meg kell említenünk, hogy ha Beckett – bármelyik életrészszakaszban készült – portréjára nézünk, az az érzésünk támad, mintha a 20. század minden keserű tapasztalatát átélte volna ez az arc. Ugyanakkor szigorúan ránk irányul, mintha ezáltal szólítana fel arra, hogy mi is szembesüljünk mindezzel a tapasztalattal.

Beckett sziklába vajt tekintete biztos – és tévedhetetlen, mert mozdulatlan – irányt mutatott a 20. század második felének minden zavaros és tisztázatlan korszakában. Vajon korunkban feltűnhetnek még ilyen figyelmes és figyelő, őrző tekintetek?

■ IRODALOM

Beckett, Samuel: *Összes drámái*. Európa, Bp., 1998.

Descartes, René: *A lélek szenvedélyei és más írások*. (Ford. Dékány András, Boros Gábor, Gulyás Péter, Bartha-Kovács Katalin) L'Harmattan, Bp., 2012.

Haynes, John – Knowlson, James: *Beckett képei*. Európa, Bp., 2006.

Le Brun, Charles: *L'Expression des passions et autres conférences. Correspondance*. Éditions Dédale, Maisonneuve et Larose, Paris, 1994.

