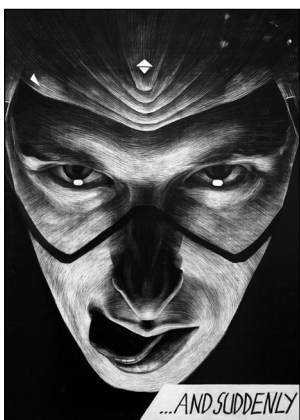


UNGVÁRI ZRÍNYI ILDIKÓ

AZ ARCKÉP BENNÜNK VAN



Habár a színész testének legexpresszívabb és legnagyobb jelsűrűségű felülete az arc, a teatralizációt képviselő rendezőegéniségek munkájában nagyobb szerepet kapott a testmozgás, a test tárgyakhoz és környezethez való viszonya, mint az arcjáték.

Fél szemmel a képen

■ Conti, a festő két festményt hoz a Hercegnek Lessing *Emilia Galottijában*. Az egyik a megunt szerető, Orsina grófnő arcképe, a másik pedig Emilia Galotti, a gyönyörű polgárlány portréja. Az arcképnézés nem előzmény nélküli a drámairodalomban: a reneszánsz korban, a portréfestés széles körű elterjedésének idején az arckép annak az egyénnek az identitását segít kifejezni, aki ezáltal fel akarja mutatni időben és térben, valamint a közösségben elfoglalt helyét. Ebben az időben több drámában találkozunk ekphrasztikus¹ leírással: a szépség híre részletező módon (gyakran erénnyel társulva), akár egy festmény tárul a hallgatók elé, és nem hagyja nyugodni a hőst. Ilyen egyszerűbb esetekkel találkozunk Ben Jonson *Volponéjában*, Machiavelli *Mandagórájában* – az utóbbi esetben az arcmás a szóbeszéd által messze kerül az eredetitől, és ez az idegenség titokzatosságát és izgalmát is megteremti.² Ennél azonban bonyolultabb Shakespeare *Hamletjében* az a jelenet – bár nem női szépségről van szó, hanem az apa ideális képéről –, amikor Hamlet anyja hálószobájában összehasonlítja az öreg Hamlet és Claudius, a mostohaapa arcképét.³ Hasonlóképpen Lessingnél, egy bonyolultabb dramaturgiai helyzet elemeként is összevetésre kerül a két arckép: Conti előbb a grófnő arcmását mutatja, amelynek kissé cinikus leírását maga a Herceg végzi el, kettésben kommentálva a képet, majd Emilia portréját mutatja a festő, teljesen meglepve vele a Herceget, aki nemrég találkozott a lánnyal.

A reneszánsz képnézés a maga korában együtt jár egy látványgyakorlattal, amelynek alapja a

camera obscura modell, és amelynek a festészetben, de a való életben is a perspektíva fókuszáló látásmódja felel meg: betekinteni a világ bonyolult szövédékébe és a kép által meglátni a valóság eszményi képét.⁴ A világ e feltárulkozásával járó elragadtatás még ott van a 18. századi Lessing-szövegben: a festő, Conti ráérős összetett mondatokkal teremt fókuszáló szerkezetet, amelyet a két szemlélő látszólag zavartalanul használ. A valóságban azonban, míg a második portré a festőből az eszményi szépség iránti elragadtatást csalja ki (még mindig szépen kanyargó mondatokban) – „Ó, hogy nem festhetünk közvetlenül a szemünkkel! A hosszú úton a szemből a karon át az ecsetig mi minden megy veszendőbe!” –, addig a Hercegből olyan szavakat és a szerzői instrukciók szerint is olyan reakciókat, amelyek azt sejtetik: titka van, saját bensejében sejtethetően olyan eseményt és érzelmeket őriz, amelyeket nem akar megosztani („Igyekszik összeszedni magát, de fél szemét nem tudja a képről elfordítani”, vagy: „Még mindig a képre tapad szeme”).

Herder afölött polemizál Lessinggel, hogy a műben a hangsúlyt nem pusztán a pillanatra kell helyezni, hiszen ez azzal a veszéllyel jár, hogy az intranzitorikus helyett a tranzitorikus, a pillanatban megörökített válik művé.⁵ Lessing azonban a *Laokoón*-ban amellet érvel, hogy a látás és az elgondolás át kell hassa egymást, és a pillanat pregnáns jellege abban áll, hogy nem enged nyugvópontot, örök mozgásban van az, ami látható vagy ábrázolásra méltó.⁶ Látás és gondolkodás itt a térbeli-időbeli, illetve festészet-költészet ellentétére utal. Az *Emilia Galotti*-ban a helyzet logikája szerint is a mulandóságot, a pillanatnyiságot Orsina grófnő portréjához kapcsolhatjuk, mint ahogy mulékony pillanatnak bizonyult az iránta való szerelem is. Ehhez képest Emilia a tiszta emberi lény szoborszerű szépségében, érinthetlenségében jelenik meg. Természetesen látnunk kell a két portré egymás mellé rendelésének ideológiai háttérét is – egy lecsúszó és egy feltörekvő társadalmi egzisztenciát helyezett egymás mellé Lessing. A jelenet különleges dialógustechnikájából az első, kezdetől szemrevételezett, „kitűnőnek” mondott képről szinte semmit nem tudunk meg; a legtöbbet abból a mondatból, mely szerint Conti a grófnő képén „a döllyföt méltóság-gá, a gúnyt mosollyá, a komor képzelődésre való hajlamot édes mélabúra változtatta”.⁷ A mondat azonban értesít a portré eredetijének, a grófnőnek a Hercegen élő mentális képéről. Az elmondásból kivehető kép mint fizikai tárgy fölött tehát a dialógusban egy ellenportré lebeg, amelyről amellet, hogy döllyfös, gúnyos, komor, azt is megtudjuk, hogy „nagy, kiálló, kancsal és merev medúza-szeme” van.⁸ Ezt az ekphrasztikus képet a Herceg szubjektív világa teremti meg. De ugyancsak az ő világában – pontosabban elméjében és szívében – él egy eszménykép is: erre akkor derül fény, amikor először látatlanul elutasítja a második portrét, „mert az eszményt itt (*ujjával a homlokára mutat*) – vagy még inkább itt (*ujjával a szívére*) – úgysem közelíti meg”. Ez arra való utalás, hogy a Herceg korábban már látta Emiliát a templomban, ahogy később beszámol róla, és azóta őrzí a képét. A jelenetben, miközben két kép részleges leírása történik, valójában két emlékkép rajzolódik ki a dialógusban: az első ellenkép, a második pedig, az Emiliáé, eszményi, és úgy tűnik, mintha meglepetésszerűen éppen egybeesne a festő által megalkotott képpel. „Istenemre, mint ha a tükörből lopta volna ki!” – mondja a Herceg. A tükör pedig hely nélküli hely Foucault szerint, ellen-szerkezeti hely, és egyszerre reális meg irreális – az eszmény érinthetetlen marad a látás megsokszorozódásában.

Szemmel festeni

■ Lessing idézett jelenetét Frank Wedekind újrahazsnoítja a *Pandora szelencéje* – *Egy szörnnytragédia* című, később *Lulu* címmel átirrt drámájának nyitójelenetében. Míg Lessingnél a képnézés a Herceg dolgozószobájában történik, itt a 19. század

végi művészvilág divatos helyszíne, a festő műterme a történet helyszíne. Az indítás is a technicizálódó századhoz méltó, hiszen már kezdetben két kép tárulkozik fel, egy festmény és egy fénykép. Egy dialógus kellős közepébe csöppen az olvasó, ahol a megrendelő, Schöning fotóval a kezében bizonygatja a festőnek, hogy a festmény nem hű az eredetihez, a meghalt feleséghez. Az elmarasztalt festmény a fotó halvány másolatának bizonyul, de Schwartz, a festő szerint maga a fotó után festés módszere sem elégséges az élethű festmény megalkotásához. Itt az első fotó eredetije tűnik eszményinek, nem eviláginak: „lehet, hogy az emléke túl eleven bennem” – mondja Schöning.⁹ Három kép szerepel kezdettől fogva: a fénykép, amelynek részleteit pontosan leírja Schöning, a festett kép, amely csak halványan rajzolódik ki a dialógusból, és az eszményi, amely összeolvadni látszik a fényképpel: „Schöning (*a fényképre mutat*): Nézze ezt a tekintetet – ezt a homlokot. – Képzelve, hogy szól magához – a szemöldöke felszalad – a feje előrehajlik – két csillagszeme kitérül: ez valami érzékfeletti, nem is e világi – olyan lény, akihez semmi alacsony, triviális dolog nem férhet közel. Nem lehet fölérni ésszel. – A fénytel telt szempár, a meghatározatlan nyugalommal összezárt ajak teszi.” A leírt arc lassan átsiklik a képzeletbelibe – a fotó mint ekphraszisz itt nem emlékképként, hanem fantáziaképként jelenik meg.

A második kép teljesen véletlenszerűen kerül elő: Schöning hátrál, és felborítja a festőállványnak témasztott, befelé fordított képet. Lessingnél a dolgozószoba a vizsgálódás, az elmélyült tanulmányozás helyszíne, és Conti is tanulmányozás céljából hozza a képet. Wedekindnél azonban az időközben megváltozott látási gyakorlatnak megfelelően a megfigyeléshez mozgás társul: a helyzet ettől is dinamikus.¹⁰ A képnézők itt nemcsak Lulu Pierrot-jelmezes alakját nézik elragadtatással és erotikus izgalmal, hanem a Schwartz által előhozott fehér atlaszruhát is, tapogatják, csodálják a pomponokat, fehér atlaszcipőket, fekete átlátszó selyemharisnyát. Lulu testét idézik meg a ruha által, és a megidézettet maskulin tekintetükkel eltárgyasítják. Közben vissza-visszatérnek a képhez, és így látási észleleteik összekeverednek a tárgyak tapasztalásával.

„Schwartz (*a ruhát a vállszalagnál fogva magasra tartja*): Még fűzőt sem visel alatta!

Schöning: Egy darabból van az egész!

Schwartz: Válltól bokáig!

Schöning: És sehol egy szalag.

Schwartz: Nincs rá szüksége.

Schöning: Akkor hogy bújik bele?

Schwartz: Földről!

Schöning: Persze.

Schwartz: Mást nem is visel a testén.

Schöning: Ha egyszer lecsúszna a válláról...

Schwartz: Legyen eszénél!”

A képet itt nem egy benső kép kettőzi – hiszen itt semmi sem marad elrejtve, a töredezett szövegből érzelmek, attitűdök szakadnak ki –, hanem egy virtuális test, amit az öltözék kapcsán alakítanak ki, kiegészítve az egész alakos portré részleteit: karon a „hupikék erecskék”, a szőr stb. Sem az ekphrasztikus test, sem pedig a kép nem eszményi: eleinte úgy tűnik, hogy lenyűgözi őket, azonban később ők tárgyiasítják el tekintetükkel, lerántják az erotikus tárgyak és fantáziaképek közé. Különleges kóruszerű dialógusuk nem igazi drámai replikákból áll: mintha együttesen a képről, tárgyról, illetve közös helyzetükről lamentálnának, és nem fogalmak vitáznak egymással, mint a Lessing-szövegben, hanem két olyan beszélőt látunk, aki nem ura saját magának, beszédének, mert lenyűgözte a látvány.¹¹ Lessing festőjének álma, a „szemmel festeni” ott csak ábránd volt, mert a szemlélő és a kép közé esztétikai tá-

volság ékelődik. Wedekindnél azonban lehetségessé válik, hiszen a fantáziaképek és a tapintási érzetek, valamint a lázas szemlélődés, ide-oda mozdulatok révén a tekintet felépíti azt, amit a festő ecsetje még nem alkotott meg.

A képek egymás közti játéka, a festmény felfedezésének véletlenszerűsége, kép és virtuális test egymásra hatása a pillanat, a tűnékenység és esetlegesség esztétikáját rajzolja elénk, ahol az ekphrasztikus részletek a látás és a mozgás köré szerveződnek. Bár a Lessing-jelenetben csupán a látás, pontosabban a megfigyelés és az arra (az instrukciók szerint) adott testi hatások működtetik a jelenetet, a két szövegben közös az, hogy az arckép valamilyen testi dimenziót hoz a helyzetbe, amelyben az arcképet vagy állóképet értelmezik (még ha a Lessing-szövegben ez nagyon rendszabályozottan történik is).¹² Úgy tűnik, a drámai helyzetben a lélektani dimenzió vagy az azt helyettesítő érzelmi-érzéki dimenzió bonyolultabb helyzetet teremt, mint az epikus szövegben. A lélektani dimenzió egyébként a Shakespeare-szövegben is jelen van, még akkor is, ha az ő színháza nem lélektani színház.

Bennünk a kép

■ Michael Thalheimer, a 21. század egyik kultuszrendezője kimozdítja a Lessing-szöveget muzeális méltóságából. Szövegkezelése posztdramatikusnak mondható, ilyen az első kép logikája is, amelyben Emilia tűz és jégeső közt sétál ki a kifutón. Az ezután következő kép is a hideg-meleg (lehmanni) sarkítással színre vitt találkozó Emilia és a Herceg között. A jelenet tulajdonképpen két drámabeli találkozás egymásba olvasztása: az előtörténetbeli, amely a dráma idejében nem vesz részt – ez a Herceg és Emilia találkozása a vegghián, a templomban és az arcképnézés jelene, amelyben itt a Herceg szerepel, Emilia pedig mint arckép. Emilia megjelenése, hetvenes évekbeli ruhája, a forma által fegyelmezett (catwalk) járása, hűvös arca szinte hideg, rajzolt arcnak tűnik – ívelt szemöldöke, grafikusan elrendezett haja, sminkje ezt a hatás keltik. Így pedig az arc, akárcsak egy képmás, titokzatos, mindent elrejtő.

A Herceg jelenléte azonban forró: kissé viseltes öltönyében elmegy Emilia mellett, döbbsenten bámulja, visszafordul hozzá, bal kezével meg akarja érinteni, és tenyerével mintha letapogatná Emilia arcát, anélkül azonban, hogy hozzáérne. A látás a majdnem-mozdulattal keveredik össze, és a Herceg bővölten nézi tenyerét, amelybe belegyűjtötte Emilia arcát, majd szemét dörzsöli, mint aki látomást lát, arca verejtékezik (működik, dolgozik, kivétel a formájából), és szétpattintja mellén a gombokat, kitárja meztelen mellkasát. Emilia titokzatos arca nem tárulkozik fel, azonban a Herceg megnyilvánítja az arc istenítését. Az arckép testébe, tenyerébe íródik, és most saját arca is ezzel a megjelölt, részben felszabadított testtel összhangban működik. Itt nem a szem fest és alkot újra, hanem a gesztus, a test egésze: a gesztust az erős színészi állapot hajtja végre; nem a tekintet teremti az arcot, mert a Herceg kezével, testével lát, és ahogy tenyerét az arcához érinti, beszívja tenyere illatát – húzában érzi az arcot.

Lévinas szerint az arc titokzatossága a másik másságát sejteti.¹³ A Herceg találkozása az arcképpel olyan helyzet, amelyben meg kell elégednie a felülettel, amit az arc kínál. De titokzatosságával megszólít, ahogy Lévinas mondja, úgy, hogy felelni kell rá: a Herceg saját testiségének megnyilvánulásával felel rá. A testébe íródott arcot most már saját teherként cipeli, sajgó jelenlétként: lévinasi felelősségként és ficinói kölcsönösségként. Emilia által elvakított szeme őrzi a másikat, és a test felelete olyan intenzív pillanatot, amelybe a köznapi valóságok nagy találkozásai is beleférnek.

Arc az arckép után

■ Ahogy Sven Lehmann, a Herceget játszó színész feltépi mellén az inget, az nem csupán egy expresszionista gesztus, hanem nagyon is kéznél levő megoldás. A kortárs, többnyire nem realista színházban az arc a test egészével együtt értelmeződik, különösen mert a mai színház, akárcsak a mindennapi látványvilág, erőteljesen vizuális, és ekkor a felszabadított test látványa sokkal nagyobb közlési lehetőséget nyújt. Ellenben korábban, a realista színház formanyelvében a test kifejezésbeli korlátozottsága (ruha-, illetve testviselési etikettje) nagyobb jelentőséghez juttatta az arcot. A nagyobb hangsúly a lélektani logikát támogatta, és éppen ennek ellenében születtek a teatralizáció kísérletei, amelyek közül jó néhány el is tüntette az arcot. Habár a színész testének legexpresszívabb és legnagyobb jelsűrűségű felülete az arc, a teatralizációt képviselő rendezőegyeniségek munkájában nagyobb szerepet kapott a testmozgás, a test tárgyakkhoz és környezethez való viszonya, mint az arcjáték. Nézzünk néhány példát: Gordon Craig a 19–20. század fordulóján színészei arcát maszkkal, testüket köpennyel takarta el, így mozgásuk is felnagyított, elvont lett, Craig azon elvével egybehangzóan, miszerint a színésznek a Mozcás láthatatlan erőt kell megnyilvánítania. Vsevolod Mejerhold az 1910–1930-as években Craighoz hasonlóan nagyon pontosan koreografálta a színészei mozgását, és nagy tömegeket, látványosan mozgatott a színpadon, amitől óhatatlanul csökkent az arc kifejezési lehetősége. Bertolt Brecht, aki 1920 és 1930 között alkotott, szintén fontosnak tartotta a mozgást, gyakran használtatott maszkot a színészeivel, vagy fehérre mázoltatta arcukat. Jóval későbbre tevődik a különutas Jerzy Grotowski rendezői munkássága: az 1950-es évektől rendező művész szerint a színésznek egy szent, totális aktusban kell feláldoznia testét: a test munkaeszköz, és az arc mimikájának is mozgékonyan kell engedelmeskednie. Az arcon ekképpen teremtetett grimaszok torz karaktervonásokat rögzítettek, amelyek folytán az arc maszkká vált.

Ennek az arc képét visszaszorító vagy stilizáló tendenciának a különleges és markáns példáját látni Robert Wilson kortárs színházában, ahol köztudottan nem az arcok dominálnak a színészi kifejezésmódban, hanem a vizuálisan erősen megtervezett környezet, illetve a látványfragmentumok egymáshoz való viszonya. Ebben a környezetben dekonstruálódnak a szokványosan egységes elemek, így a test is, és a mimikai jelek sem jutnak nagy szerephez. Korábban is szenttelen arcokat láttunk rendezéseiben, nem utolsósorban azért, mert színészei erős sminket használnak, az ajak és szem festése túlzó, karikírozó. Egyik legutóbbi rendezésében, a *Shakespeare-sonettek*ben az arcokat úgy alakítja maszkká a smink segítségével, hogy egy-egy faragott bábarcra hasonlítsanak. Az arc így egy nagy összképbe beleilleszkedő rajzolat, és szintén nem individualizált.

A 20. század végén, a 21. század elején az arc képe egyrészt másodlagossá vált a kommunikációban és így a színházban is, nagyrészt az új médiaszközök elterjedésének köszönhetően, de például a színházban annak az újexpresszionista fényhasználatnak is az eredményeképpen, amely a színpadon fontosabbnak tartja a hol fénybe, hol árnyékba vont alakok látványát és ezeknek más tárgyakkal, látványokkal való interakcióját, mint az arcon végbemenő történéseket. Ha ezek az új színházi jelenségek nem is veszik át az új média technikáit, azok rejtett módon mégis irányítják mind az alkotók, mind a nagyközönség látási gyakorlatát, a látvány iránti igényét. Ezzel elmentéses folyamatként azonban a színház sietősen visszahozza egyrészt a stúdióelőadásokat, ahol intenzív kapcsolat létesíthető a közönséggel, ez pedig a testek közelségét, az arcok szembefordulását is jelenti. Másrészt pedig, ahogy a mindennapokat előntik a mobiltelefonon készült digitális portrék vagy a Facebook változatos és gyakran nem szokványos portréi, úgy a színház is használja a nagymére-

tű portrékat, többnyire vetített formában. Nagyközeli arcokat látunk legtöbb esetben a hátsó függönyre kivetítve vagy pedig hatalmas monitorokon Mănuțiu *Woyzeck*jében, Tompa *III. Richárd*jában, Bocsfárdi *Bánk bán*jában (vagy óriásplakát méretben kifüggesztve Frunză *Liliom*jában). Ezek a képek, azon túl, hogy az arc normál színházi körülmények közt nem jól látható részleteit mutatják a nézőnek, mindig valamilyen többletet is hoznak, például új látószöveget, az arc magányát, egy titkolt pillanatot.

A klasszikus portrék ideje letűnt, a pózok világa leáldozott, és vele együtt a féltve őrzött képmásoké is. A színház kiemelkedő szakírója, Erika Fischer-Lichte szerint a test is eltűnőben a mindennapi életből, és ezzel veszélyezteti a színpadot.¹⁴ De bízunk kell benne, hogy amíg az ember veszekszik, verekszik, szoptat, sír, szeret – addig a színpad is mindig megtalálja majd, hogy miként adja vissza az arc tapasztalatát.

■ JEGYZETEK

1. Az ekphraszisz az irodalmi szövegben megjelenő vizuális alkotás (kép, festmény, szobor) grafikus leírása.
2. A *Mandragóra* idézett helye nem is kimondottan ekphraszisz, csak annak a képszerű tanúsága, hogy milyen hatást gyakorolnak a hallgatókra az elbeszélő szavai: „És megnevezte madonna Lucreziát, Nicia Calfucci mester feleségét, akinek annyira feldicsérte a szépségét meg modorát, hogy mindannyiunknak távra maradt a szája. [...] most pedig vágyra gyúltam iránta, hogy a helyemet sem találom.” (Machiavelli: *Mandragóra*. Ford. Honti Rezső. Irodalmi Könyvkiadó, Buk., 1965. 15–16.) Jonson *Volponé*jában egyértelmű az ekphraszitikus portré: „Ó, uram, Olaszország / Csodája és tündöklő csillaga! / Bimbózik, mint a szív, és mégis érett / Szépség, akár az aratás! A bőre / Fehérebb a hattyúnál, színezüstnél, / A hónál, liliomnál! Édes ajka / Örökké tartó csókra csábító, / S húsa egy érintésre vérbe olvad! / Mint aranyod, oly fénylő gyönyörűség!” (Ben Jonson: *Volpone*. Ford. Vas István. Kriterion Könyvkiadó, Buk., 1976. 36.)
3. Shakespeare: *Hamlet, dán királyfi*. (Ford. Arany János) Ikon Könyvkiadó, Bp., 1993. 155.
4. Vö. Jonathan Crary: *A megfigyelő módszerei*. Osiris Kiadó, Bp., 1999.
5. Herder és Lessing álláspontját kommentálja Bacsó Béla *Az ember mint önmaga képe* című tanulmányában. In: Uő: „Az eleven szép”. *Filozófiai és művészetelméleti írások*. Kijárat Kiadó, Bp., 2006.
6. Uo. Lessing: *Laokoón*. Akadémiai Kiadó, Bp., 1963.
7. Uo. 248.
8. Uo.
9. Frank Wedekind: *Pandora szelencéje – Egy szörnytragédia*. A Színház című folyóirat 1998. novemberi számának melléklete. 3.
10. Crary szerint a 19–20. század fordulóján a látáshoz a nagy terek tapasztalata, valamint mozgás társul, hiszen a modernitás e szakaszában minden mozdíthatóvá válik, ami eddig hagyományosan helyhez kötött volt.
11. A kórusszerű beszéd a lírai megszólalás jellegzetessége: az antik kórussal eltűnik, majd újra megjelenik Maeterlincknél, később pedig pregnánsan Beckett *Godot-ra várva* című drámájában. Külön gondolatmenet tárgyát képezné tisztázni, hogy a modern kórusszerű beszédmód mennyiben tekinthető lírainak.
12. Erika Fischer-Lichte szerint az *Emilia Galott*iban a test nem az érzéki természete révén definiálódik, hanem jelek összességéeként: a testi jelek a lélek nyelvének jelei, az érzelmek „természetes” kifejeződései – a „természetes” itt a kor természetességfelfogására értendő (Erika Fischer-Lichte: *A dráma története*. Jelenkor Kiadó, Bp., 2001).
13. Emmanuel Lévinas: *Teljesség és végtelen*. Jelenkor Kiadó, Pécs, 1999.
14. A kutató szerint néhány alkotó, például Grotowski és Wilson kimondottan ellenszegül ennek a folyamatnak. Erika Fischer-Lichte: *A test megdicsőülése*. Vulgo 2003. 3. sz.