

CSERJÉS KATALIN

Mireille és Lautrec egy műteremben

Maurice Guibert *Toulouse-Lautrec a műtermében*
című fotográfiája¹

Végre írhatok e fényképről. Felhagyva rövid időre kötelező penzumaimmal, hozzáláthatok e talált tárggyal való foglalatalkodáshoz, mert számomra *objet trouvé* Guibert fotója. Azóta látom, hogy nem az én felfedezésem, Hans-Michael Koetzle teljes nyolc oldal szentel elemző bemutatásának *Fotóikonok* című könyvében², kár. Elvette tőlem a képet. Nem veheti el, mert én másként gondolkodom e képről, s más érdekel e képben, mint őt. E képekben, mert nem egyetlen kép van itt, hanem mindjárt hét, netán nyolc... Minden porcikája érdekel e képnek, rétegzettség a legremekebb elemzőt is magához vonzhatná, én csak jegyzetelni szeretném, befejezetlenül hagyva.

Valóságos tűzijáték: hová néztek az átfogó, izgatott első tekintet után? A nőt nézzem, aki meztelen, és nem is olyan szép. Miért lenne szép attól valaki, hogy fiatal és meztelen? Vagy attól, hogy prostituált? Nem is olyan fiatal, viszont teljesen meztelen, hacsak a félrefordított, hajtól takart láthatatlan arc s a kezében lévő lándzsa nem öltöztet. Vagy nézzem Lautrecet, a kedves kis bohócot: jó érzéstől áthatva nézelődik zsebre dugott kézzel, s mind neki, mind Mireille-nek annyira természetes, ami itt történik, hogy nekünk is azzá válik. Lautrec is lehetne meztelen. Az meghökkentőbb lenne. Vagy oly erős a kép természetessége, hogy ha ő maga jól érezné magát pucéran, hát mi se firtatnánk?³

A nő az egyik oldalon, kedvünkre szokatlan és megszokott, ismeretlen és ismerős egyszerre, úgy provokál, hogy prúd kell legyen, akit ez provokál, olyan finom és pikánsan intelligens az egész. Az *arisztokratikus regiszterből*⁴. A másik oldalon a másik jóleső momentum: egy tükör mint megtámasztott, hátratolt mellékalakzat, félig megdőntve. És lehet, hogy nem is tükör. Hanem festmény, szépruhás, félreforduló, a képből kifelé tartó nőt ábrázol, de homályosan látszik ez a nő, a kép üvegezve van, és ebben az üvegben tükröződik valami: egy szék; egy szék árnyéka. Egy szék támlájának árnyéka... *Egy szék és három szék*⁵. A tükör-üveg kerete olyasfélén csillog, mint a *Las Meninas*⁶ hátsó falán a képek közé zárkózó tükör a király s királyné kettős portréjával: ott világít így a belső szegőléc, mutatva, hogy amit látsz: tükör, és nem bekeretezett festmény.

Tobzódok a képekben, van itt épp elég!

Toulouse-Lautrec elődje és tisztelt példája Edgar Degas volt, műtermet is abban a házban bérelt a Montmartre-on, ahol ő lakott. Hódolata Degas iránt meglehetősen egyoldalú volt: a mizantróp Degas-tól legfeljebb néhány kegyes megjegyzésre futotta. Degas, a fotó módjára vagy éppen a fotózás hatására, illetve a *japán leleménytől* megbűvölten – ki mondhatja ezt meg most már, ki kérdezhet Degas-tól – levágja

képeinek széleit, kivágásai esetlegesek, nézőpontjai dimenzióváltók és szokatlanok. Véletlenszerűnek, dekomponálnak tűnik, ami a festményre kerül. Ugyanez történik Lautrec képein is, és ezt látjuk Guibert fotóján: legalább három kép széle le van vágva, a fő kép az állványon pedig annyira föl van tolvá, hogy szinte fojtogat a térhiány. A nagy kép széles keretben, a keret felső széle levágva, holott alul a csillogó padló tág és betöltetlen, üres, motívum nélküli sávban látszódik.

Betöltetlen? Motívum nélküli sáv? A kép, a szöveg, a festmény, a fotó *minden pontja* arkhimédészi pont. Miért ne lenne az, még ha nem tudatos rendezőelv alakította is ki ilyenre? Így látjuk immár, végérvényesen. Dekomponáltság, a véletlenül elkattintott fénykép üdesége Mireille természetes mozdulatán, Lautrec arcvonásain. Másfelől viszont nagyon is sok, nagyon is zsúfolt és fontos a képek ottléte és nagy száma. Engedi, sőt szorgalmazza, hogy gondolkodjam róla... Miért ne lehetne ott egy lándzsa is, történetesen épp Mireille kezében? Jó volna tudni, ki Mireille, aki most, lándzsával a kezében, nagyon úgy fest, hogy épp önmagát nézi a fölállványozott nagy képen.⁸ És ki Lautrec, aki Koetzle információi szerint a sok közül egyik testi hibáját rejtendő mutatkozik mindig, belső térben is, kalapban. Magam kedvesnek, szeretetre- és kíváncsiságra méltónak találom, nem rúttnak. Afféle csodabogár, utánozhatatlan tehetségű jóbarát, kinek társasága mindig megtisztelő: lándzsával, Mireille-lel, a valóságban s a fotón egyaránt.

Hol van egyáltalán, s van-e a képi világnak határa? Amit látunk: lezártnak szánt, de lezárhatatlan s eleve nyitottként befejezett képek. Képstrukturálási problémák a „klasszikus” és „modern” festményeken, a fotón. Látszólagos pongyolaság mögé rejtett virtuozitás a struktúra-alkotásban; titkos mélyszerkezet és kitakarva hagyott „gojzervarrás” (Mészöly Miklós kifejezése). Keretezettség, ismétlődés, átölelő, spirális és *da capo al fine* szerkezetek a Lautrec-kép világában, s az ő nyomán, nyomában, hozzá híven, szeretetteljes, baráti kongerialításban készült guibert-i fotón. Kimetszés, kiemelés, elszigetelés mint narratív formák. Ismétlésalakzatok, kérdésalakzatok, nyitottságok. Mindettől oly vonzó, olyan mai, üde, nem fáradó, könnyűkező mélység mindaz, ami Lautrecket kapcsolatos.

Ezen felül: a szerző metalepsziséről („alászálló határátlépésről”) beszélhetünk, Genette nyomán vonatkoztatva e „trópusból lett” figurát a képzőművészetre. A szerző, íme, választott fotónkon is „beavatkozik saját fikciójába”. Fikció-e a Guibert-kép elénk tárta világ; konstruált, megszervezett pillanat, vagy spontán társulás – szükséges-e faggatnunk? Velázquez híres, már említett *Las Meninas*-án is (legalább) két helyzetértelmezést azonosítanak a művészettörténészek: a kis infánsnő és csapata *modellt áll* a vászon előtt figyelő festőnek, vagy a kis infánsnő és csapata épp most torpant meg udvarias meghökkenéssel a *modellt álló* királyi szülők előtt. Melyik értelmezés fedi a valóságot? Mindkettő mellé érvek sora állítható. E bizonytalanságok által megvalósul a néző bevonása társként az értelmező aktusba: metakommunikáció, transzgresszió, cinkosul hívás, „ki-beszélés” a *képszöveg*-ből. További metalepszisek is érzékelhetőek a képvilág szintjei között: a festmény, a fotó szinteződő építmény, amelyben alagutak, átjárók, függőhidak biztosítják (vagy épp nehezítik) a közlekedést. Önmegjelenítés: a szerző belép saját alkotásába; a fikción belül *diegézis* és *metadiegézis* képződik (engedtesse meg, hogy segítségül hívjam az irodalomelmélet e helyt is operatív kategóriáit!). Az életre kelő kép/a kép történeté válása a funkciót, netán személyt váltó narrátor (a mindentudó festő)

közreműködésével. Egy metaleptikus, interaktív szerző/alkotó-fogalom jön így létre, s el kell fogadnom, hogy a festő/fotográfus, fokalizátor, kép-hős és szereplő, illetve kép-olvasó kérdéskörei (azaz a leosztott szerepek) módosulnak.

A kép kerete, de maga a néző világa, melyből kipillant, s a képre tekint: az ablak metaforája. Beágyazott és külső elem egyszerre, egyfajta *mise en abyme* (kicsinyítő tükör; rezümé), Dällenbach nyomán, „amikor egy elliptikus narratíva kitöröl egy központi jelenetet, s a *mise en abyme* helyreállítja azt”⁹. E fotó képekkel van teli, mikro-világok, festmények tükörcserepein bomlik ki a látvány. Mi lehet a *központi jelenet*¹⁰, melyet az *elliptikus narratíva kitöröl*?

Hans-Michael Koetzle írása, melyet kiválóan használhatunk képleírásunk háttereként, elbűvöl, elragad tényeivel¹¹. Megtudjuk például, hogy Lautrec buzdítói és barátai közt ott volt Émile Bernard és Aristide Bruant, bár én úgy vélem, a két személyiség szerepe egymástól egészen elkülönöződő lehetett Lautrec életében. És azt sem hiszem el *egészen*, hogy Van Gogh is „fontos buzdítója” volt. Ugyanitt tudom meg, hogy Lautrec 1886-ban a Montmartre-on bérelt műtermet a rue Tourlaque 7. alatt, ami tkp. a rue Coulaincourt 27., ami ma ugyanezen út 21., s Koetzlénél megszámláltatnak festményei, akvarelljei és grafikái is, sőt rajzai száma is megállapíttatik 5084-ben. Olvasóim ámulhatnak mástól (de biztos forrásból) szerzett tájékozottságomon s anekdotakincsemen, és forrásom, Koetzle maga is ironizál mindezen, így nincs semmi baj, mert nem én gúnyolódok felőle, hanem ő látja görbe tükörben önmagát. De hol marad a képből Lautrec; megidézhető-e összetett emberségében? Aligha. Legjobb, ha elfogulatlanul nézzük tovább Guibert pompásra szabott fotóját! Így elfogadjuk az ikonikus stádiumban¹² való létet a preikonografikus, ikonografikus és ikonologikus helyett. Nézz, és láss!

1893-ban Lautrec megrendelést kapott a Rue d’Amboise-i nyilvánosháztól, hogy dekorálná annak egyik szalonját. A művésznek az a pimasz ötlete támadt, hogy a prostituáltakat ábrázoló XVIII. Lajos kori arcképmedalionokkal díszítse a falakat. És ekkor említi a legenda *ama Mireille*-t (vezetékeve eltűnt, talán még saját életében, nemcsak idő által elhomályosodván), aki annyira hálás lett volna a festőnek a megörökítéséért, hogy virágot vitt néki műtermébe. Talán épp az imént tette vázába a csokrot, s emelte fel helyette a festő-kellékek közül a lándzsát, miután (esetleg a merész fantáziájú fotós kérésére) ledobta kokott-gönceit, hogy a tisztább, egyértelműbb meztelenségre cserélje.

A fénykép háttérében a festmény, melyet mindkét szereplő oly figyelmesen vizsgálgat, *A Rue des Moulins szalonja*. 1894-ben készült¹³, s ez a fotó keletkezési idejét is jegyzi. Netán Mireille is e ház lakója (nem az előbbié); netán őt magát látjuk láb- s farnézetben, félpalról, merész és korántsem előnyös beállításban a képen? Ez itt egy fakóvörös nő ugyan, divatos hajviselettel, de miért ne lehetne ő a fotón szemlélődő barna Mireille: egy kokott nézi otthonosan kokott-önmagát a kokottok otthonos szállásán. Miért volna ez pikáns? Még Mireille meztelen képe sem a testről szól, s e szalon is fáradt, megtaposott félvilág, kívánság, vágy nélkül. Az élet egyik lehetősége; a másik a Lautrecé, a harmadik a miénk, s melyik a legvonzóbb, legkalandosabb, vagy éppen legfakóbb? Indifferens minden Lautrec képeim, akár az *Eros vanné* címűn: nem az erotika, a csábítás, s nem a csillogó bűn dominál.

A kortársak azt hitték, Lautrec különös, befejezetlennek tűnő képei klasszikus előd nélkül valók, holott festőnk csodálta például a kora-reneszánsz mesterek közül

Piero della Francescát és Domenico Venezianót, akik kiváló profilképeket festettek. A most vizsgált képünkön e hagyományhoz nyúl vissza Lautrec Mireille (?) profilportréjában. Matthias Arnold egy tanulmányában¹⁴ még Rembrandt-előképet is feltételez, de Vittore Carpaccio egy 1500 táján festett bordély-festményét (*Kurtizánok állatokkal*, Museo Correr, Velence) biztosan. S további festmények azonosíthatók, további adatokkal, ha ismét Koetzléhez fordulok: „A fotó bal oldalán Georges-Henri Manuel (ma Zürichben a Bühle gyűjteményben) 1891-re dátumozott egészalakos portréjának a széle látható. Kissé odébb jobbra, a ruhátlan nő lábai által félig eltakarva, egy vázlat látható, a címe *Monsieur, Madame és a kutyus*. A *Harisnyát húzó nő* című, ma a Musée d’Orsay birtokában található, bordélyjelenetet ábrázoló, 1894-ben készült kép a földre állított munkák középpontja. Végül jobbra, utolsó az azonosítható képek közül, az *Alfred la Guigne* 1891-ben készült, s ma a washingtoni National Gallery of Art tulajdonában van.”

Így jóformán végignéztük (kifejtetlen) ekphrasziszban a fotográfiát. Jöhet – jöhetne – az értelmezés, s ezt szeretném elkerülni; kényelmességből szívesebben hagynám nyitva az utakat, *lezáratlanul a horizontot*, ahogy ma szeretik mondani. Felkínálnék azonban, mondjuk, négy útvonalat a további gondolkodáshoz, kinek-kinek kedve szerint. A műelemzés játék, de a legnemesebbek közül való:

1. *Egy meglöpött pillanat, impresszió a műteremben*: a barát és fotós mint voyeur – bennfentesként van jelen, s láthat mindent, részese mindannak, ami történik. Kétes, mi lesz a következő pillanat: Mireille csacsin szakértő szavai, vagy eldobja a tréfából felvett lándzsát, s szitkozódni kezd, amiért a felállványozott nagyképen nem elég vonzónak ábrázolja őt cimborája, a művész.

2. *A fotón látható festmények egymást értelmezik*: rendetlenségük, hanyag odavettségük látszat, valójában értő és beavatott kép-olvasóra vár, ki az alig látható, félig elvágott képeket is felismeri, s tudja e képek történetét, alakjait képes azonosítani, s így rakja ki majd puzzle-ként az értelmezés lapjait, kártyáit, pasziánszát – kinek melyik metafora tetszik legjobban. Ezután kezdődhet a gadameri kép(össze)olvasás.

3. A keretek sora s az általuk generált eleven metalepszisek *művészetelméleti alapképpé, meta-képpé* teszik fotónkat: önidézetek, külső átvételek hálója fogja a jelentést a képek közti párbeszédbe. És Mireille is átlépi ama határokat, szabadon jár-kél egyik képből a másikba, végül meztelenül bár, de élőként is jelen van Lautrec oldalán (nem az oldalán, épp szemben vele: mást néz, mást lát, mint a művész); csak a képből nem tud szemünk láttára kilépni, Guibert lencséjének foglya marad mindörökké.

4. Hagyjuk utolsónak végül azt az olvasat-kezdeményt, mely a kép nyilvánvalóan legfélejthetlenebb, legsajátabb eleme: Mireille nyugodt, természetes, magától értetődő meztelensége, plusz az értelmezhetetlen lándzsa. Legyenek ezek a kép arkhimédeszi pontjai, s e kettősbe kapaszkodva gondolkodjunk el polgárpukkasztásról, a *prúd polgárnak szánt fricskáról*. Olvassunk árnyalt kortörténetet, hogy meg tudjuk ítélni, változott-e a világ Manet kép-botránya, a *Reggeli a szabadban* óta, ahol a két felöltözött férfi közt (a párizsi társaság számára jólismert arcok: Manet fivére, Eugéne és Ferdinand Leenhoff, utóbb a festő sógora) ugyancsak ismert arc Victorine Meurend keresett modellé (1862 és 1874 közt Manet foglalkoztatja), aki higgadt derűvel üldögél a tisztáson állig begombolt férfitársai közt. És változott-e a világ Baudelaire akciója óta, mikor az Ötfrankos Marie-t kalauzolta a vágyott, sosem látott Louvre-ba, s ott az ismert kokott égő arccal csapta kezét szeme elé, látva

az antik osztály meztelen szoborhölgyeit: „Ez illelen! Ez szeméremsértő!” Már a századfordulót írjuk, de lehet, Mireille-t fenti összefüggésekben hagyja meztelenül Lautrec, mert a szemléletre kitett képek modelljei korántsem ruhátlanok, így hát a lepellel épp hogy takart modell festmény-típusának aligha tarthatjuk Guibert fényképét... Mireille meztelensége és értelmezésre szoruló, bizarr lándzsája lázadó tett volna így, szerény szó-emelés a viselkedési szabadság mellett, a megítéltetés ellen.

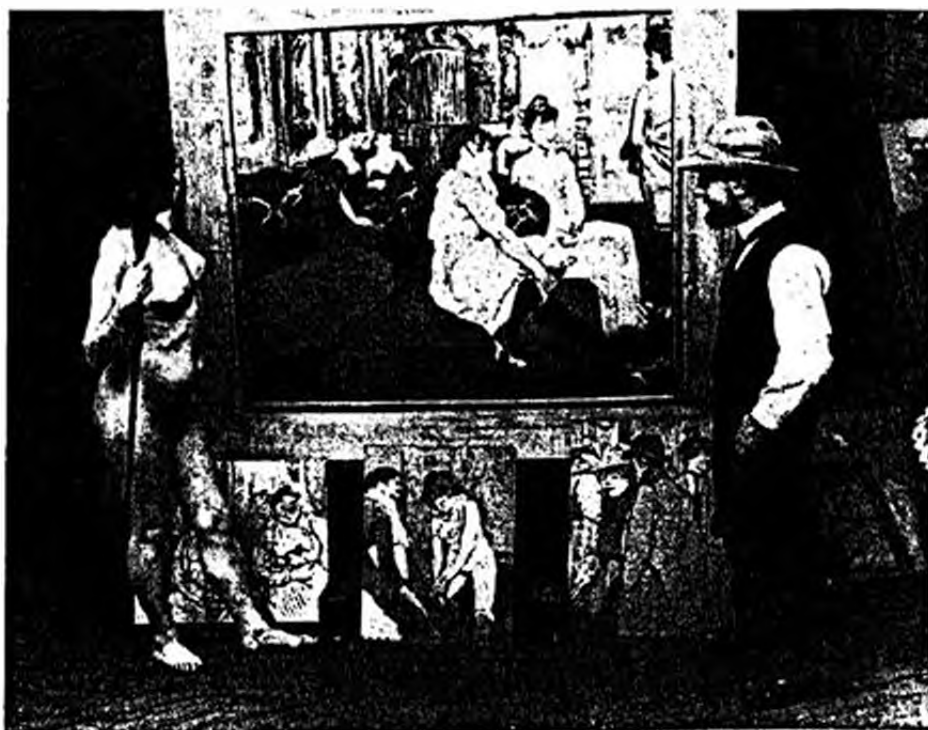
Sosem fogjuk megismerni a helyes választ, *még akkor sem*, ha szöveges kommentár találatnék valahol e fotóhoz. A műalkotás keletkezése után leválik alkotójáról és kontextusáról, s élni kezd mindannyiunk gyönyörűségére, kezébe törékeny lándzsát ragadva...

Jegyzetek

- ¹ Utólagos jegyzetek Toulouse-Lautrec litográfiáinak szegedi kiállítása ürügyén. A REÖK Palota tárlatán szereplő litográfiákat huszonöt évvel Toulouse-Lautrec halála után adták ki Párizsban, az életművet gondozó Albi Museum jóváhagyásával.
- ² Hans-Michael KOETZLE: *Fotóikonok 1. Képek és történetük 1827–1926*. Ford.: Kézdy Beatrix. Köln–Budapest: Taschen–Vince Kiadó, 2003., 98–107.
- ³ Koetzlénél olvashatjuk, hogy Guibert, a hű kísérő egy ízben levette barátját Ádámkosztümös fürdőzés közben...
- ⁴ Szigeti Csabától veszem a kifejezést egy kiváló Hajnóczy-tanulmányából, melyet *A kopt nők*hez fűzött: „Ha Jolles hármás megközelítésében gondolkodunk, amely különválaszt *forme simple*-t, *forme simple actualisée*-t és *forme savante*-t, akkor Hajnóczy szövege tudós forma a javából. [...] A. Jolles egy helyütt utal az egyszerű és a tudós formák közötti viszonyra: »A Tudós forma sajátos törvényei révén lerombolja azt az Egyszerű formát, amelyből megszületett.« Azt mondhatjuk tehát, hogy az irodalom *arisztokratikus regiszteréből* vett művek esetében az egyszerű forma mint műfaj eltüntetett, szétrombolt karaktere, jó esetben a szétrombolás folyamata vizsgálható csak, ekkor azonban bizonytalan területekre tévedünk.” SZIGETI Csaba: *Hajnóczy Péter találós kérdése: Hol léteznek a kopt nők?* In: BERNÁTH Árpád és CSÜRI Károly (szerk.): *Az egyszerű formák szemiotikája*. (Studia Poetica 7.) Szeged: Szegedi Egyetem–Germán Filológiai Intézet, 1985., 119–127.
- ⁵ Joseph KOSUTH híres munkájára gondolok: *Egy és három szék*. 1965.
- ⁶ Diego VELÁZQUEZ: *Las Meninas (Az udvarhölgyek)*. 1656, olaj, 318x276, Madrid, Prado.
- ⁷ Koetzle ír is erről, s feltételezése újabb képhez vezet. William Adolphe Bouguereau 1879-ben készült *Venus és Amor* című képét parodizálná Lautrec, mikor lándzsát enged fogni Mireille-nek, ki nem Vénusz, ellenben prostituált.
- ⁸ Danilo KIŠ könyve kívánczik ide: *Enciklopedija mrtvih* (novellák; magyarul: *Holtak enciklopédiája*, 1983) vagy sokkal régebből VILLON Nagy *Testamentuma* (1461–62). Mindkettőben a névtelen, számolhatatlan és megjegyezhetetlen kisember van jelen a történelem s a hétköznapok sodrában, majd a fikcionált világú (az *Enciklopédia*), illetve való-világú műben (a *Testamentum*), melyek mégis feljegyzik, rögzítik, megörökítik ezt az áradatot. Mireille is egy ilyen festői, illetve fotós rögzítésnek köszönheti halhatatlanságát, vezetéknev nélkül, fegyverrel a kézben.
- ⁹ Lucien DÄLLENBACH: *Intertextus és autotextus*. Ford. Bónus Tibor. In: *Intertextualitás I-II*. Bp.: Helikon, 1996., 51–67.
- ¹⁰ Dällenbach idézi Flaubert-t a műalkotás középpontjáról s a valóság középpont-nélkülisége kapcsán: „Minden műalkotásnak, írta Flaubert, rendelkeznie kell egy

ponttal, csúcsponttal, piramist kell alkotnia, vagy pedig fénynek kell esnie a gömb egy pontjára. Márpedig az életben ebből semmi sincs. A Művészet azonban nem azonos a Természettel!” DÄLLENBACH: i.m. 60.

- ¹¹ Megint a *Las Meninas*hoz térünk, s Foucault tanulmányához e rejtelmes műről. A „szavak” és a „dolgok” különbségeiről értekezve a szerző a tények (itt: tulajdonnevek) csapdájáról ír: „E tulajdonnevek (ti. a festmény szereplőinek nevei, Cs. K.), úgy tűnik, hasznos támpontul szolgálnak, kiküszöbölve a kétértelmű megnevezéseket; mindenestre megmondják, mit néz a festő és vele együtt a kép szereplőinek többsége. Ám a nyelv viszonya a festményhez végtelen viszony. Nem mintha a beszéd tökéletlen lenne, és valami hiány volna benne a láthatóhoz képest, amelyet hasztalan igyekszik pótolni. A nyelv és a festmény egyszerűen nem redukálható egymásra: hiába mondjuk, amit látunk, amit látunk, az soha sincs abban, amit mondunk, és hiába mutatjuk képekkel, metaforákkal, hasonlatokkal, amit mondunk, a helyet, ahol e szóképek megcsillannak, nem a szem bontakoztatja ki, hanem a szintaxis egymásutánja határozza meg.” Michel FOUCAULT: *Az udvarhölgyek*. In: UÓ: *A szavak és a dolgok. A társadalomtudományok archeológiája*. Ford.: Romhányi Török Gábor. Bp.: Osiris, 2000., 27.
- ¹² Thomka Beáta magyarázza a Max Imdahl-tól eredő fogalmat (ikonikus képértelme), ajánlva azt a narratív olvasatot igénylő ábrázolások esetében: „[...] az ikonikus képértelme a kép szemlélete, reflexió magára a kép szemléletiségére, a képek által létrehozott értelemösszefüggés.” THOMKA Beáta: *Beszél egy hang. Elbeszélők, poétikák*. Bp.: Kijarat, 2001., 83. Vö. Max IMDAHL: *Ikonika*. Ford.: Hegyessy Mária. In: BACSÓ Béla (szerk.): *Kép, fenomén, valóság*. Bp.: 1997., 254–273.
- ¹³ Olaj, vászon, 111,5x132,5 cm, Musée Toulouse-Lautrec, Albi.
- ¹⁴ Matthias ARNOLD: *Henri de Toulouse-Lautrec 1864-1901. Az élet színháza*. Ford.: Bor Ambrus. Köln–Budapest: Taschen–Vince Kiadó, 1993.



Maurice Guibert: *Toulouse-Lautrec a műtermében*