

NAGY CSILLA

Stúdium az „interbestiálisról”

Narratív és mediális játékterek Bródy Rembrandt-novelláiban¹

1 Elhangzott az Egri Esterházy Károly Főiskolán, a 150 éve született Gárdonyi Géza és Bródy Sándor tiszteletére 2013. szeptember 26–28-án rendezett konferencián.

2 Jean-Luc NANCY, *A portré tekintete*, ford. Seregi Tamás, Műcsarnok, Budapest, 2010, 7.

3 Jonathan CRARY, *A megfigyelő módszerei*, ford. Lukács Ágnes, Osiris, Budapest, 1999, 14.

4 BRÓDY Sándor, *Rembrandt*, Szépirodalmi, Budapest, 1970, 7.

„A portré tárgya szigorú értelemben véve az abszolút szubjektum: elválasztva mindentől, ami nem ő, visszavonva mindenfajta külsődlegességből.”²

(Jean-Luc Nancy: *A portré tekintete*)

A megfigyelés aktusa nem teszi lehetővé a kívülállást: olyan eseményről van szó, amelynek alapvető feltétele a dolgokhoz való viszonyulás, az integritás felfüggesztése, a szubjektivitás valamely formája. A megfigyelő ugyanis (ahogy Jonathan Crary megfogalmazza) különbözik az elhatárolódását megőrző nézőtől. Nem kívülállóként regisztrálja az eseményeket, jelenségeket, személyeket, tárgyakat, hanem „teljesít”, „alkalmazkodik”, „figyelembe vesz” és „megtart”. Továbbá, Crary szerint „bár a megfigyelő kétségtelenül »valaki, aki lát«, még inkább olyasvalaki, aki lehetőségek előre meghatározott halmazán belül lát: konvenciók és korlátozások rendszerébe van beágyazva.”³ Amelyek, tehetjük hozzá, befolyásolják a megfigyelés irányultságát, kijelölik a lehetséges fókuszait, és ezzel együtt az esetleges vakfoltjait is. Ebből következik, hogy ha megfigyelünk egy megfigyelőt – tehát, Luhmann nyomán megfigyelőrendszerben gondolkodunk – számolnunk kell azzal, hogy a megfigyelés nemcsak rámutat valamire, hanem egyúttal el is fed valamit.

Bródy Sándor Rembrandt-novellaciklusa alkalmat ad arra, hogy az irodalmi nyelvet, a szöveget, a befogadás folyamatát egy többszörös megfigyelőrendszer lenyomataként azonosítsuk. Az elsődleges megfigyelő ebben a rendszerben maga Rembrandt, a 17. századi művész, portréfestő, akinek R. monogrammal azonosított alteregója a Bródy-novellafüzér főszereplője. A mű 1922-es előszava utal arra, hogy a szövegszerveződés tétje Rembrandt portréjának megformálása: „Stúdium e munka egy öreg fejről, és szeretném, ha Rembrandt-hoz hasonlítana.”⁴ A szöveg tehát másodlagos megfigyelőként működik, a Bródy Rembrandtját olvasó befogadónak pedig (harmadlagos megfigyelőként) feladata tetten érni azokat a sajátosságokat, korlátozásokat és konvenciókat, amelyek a Bródy-féle szövegalkotást mint megfigyelést meghatározzák.

A megfigyelőrendszer szintjeinek egymásba kapcsolódása képek metonimikus füzéréként, helyettesítések láncolataként gondolható



el. Voltaképp már Rembrandt figuratív festészete is magában hordozza a helyettesítés mozzanatát, pusztán azáltal, hogy képein embereket ábrázol. Danto *A közhely színevéltetésében* fogalmazza meg, hogy a modellek „önálló reprezentációs eszközök, és pusztán azt képviselik, aminek a modelljei; a modell azonossága beleolvad jelöltjének az identitásába. A modellt átlátszónak szánják, és a befogadó feltételezetten nem annyira a modellt fogja észlelni, mint inkább azt, aminek a modellje [...]”⁵ A Bródy-kötet azonban felülírja a modell átlátszóságának a törvényét, amikor Rembrandt képeinek szereplőit kelti életre: a novellákban a céhmesterné, a cselédek, a szolgák, a kereskedők előlépnek a képekről, leválnak arról a jelentésről, amit a kép keretei között reprezentáltak, és identikussá, láthatóvá, a megváltozott mediális közegben, a szöveg szintjén elbeszélhetővé válnak. Az egyes novellák úgy tárnak elénk élőképeket Rembrandtról és modelljeiről, ahogy a camera obscura ablaka mögött az egymást követő fázisképek megmutatkoznak – ha lassan következnek egymásra, képsorozatot érzékelünk, de ha elég gyorsan mozgatjuk, összefüggő történet bontakozik ki.

A szereplőknek való arc- és hangadás implicit módon megtörténik *Az arc más* című novellában, amely Rembrandt alkotásmódját egy speciális nyelv működtetéseként azonosítja: „Nem festett diplomátákat és politikusokat, hanem igaz embereket, akik kibeszélték magukat az ún. interbestiális nyelven. Tehát azzal az idiómával, amely nem egy nemzet vagy faj nyelve, hanem közös minden emlős állatével, tehát minden emberével is.” (13.) „Az emberek mindent elmondanak, ami belül van és ami kívül van. Csak lenni kell valakinek, aki bévül ugyanazt az interbestiális nyelvet beszéli, az őszinteségét. Csakhogy az már nem beszéd: minden, az emberi, azaz állati igazság.”⁶ Az idézett hely előrevetíti az ábrázolt és a róla készült kép „egymásba csúszását”: a modell megfestésének folyamatát a modell és a művész közötti viszonyrendszer függvényében értelmezi. Másrészt Bródy szövege a portréfestészet eredményességének leírásához, azaz a látvány rögzíthetőségének definiálásához a közvetítés metaforáját alkalmazza. Az „őszinteség” és az „igazság” mint a modell és művész közötti kommunikáció során felszínre (vagy vászonra) kerülő tartalmak olyan művészet-felfogásra engednek következtetni, amely feltételezi, hogy a műalkotás (a festmény) Barthes kifejezésével egyfajta „kópia”, „realista ábrázolás”, amelyben a figura a jelentés teljességét hordozza.⁷ A kép a *Rembrandt-novellák* szerint olyan tükör, amelyben az ember a maga teljességében látszik: „Térdképet nem is festett soha: csak egész alakot. Ott volt a lába, pedig nem is volt ott.”⁸ A képben látszó test azonban maga is médium, amely mögé nézve: „Messziről úgy tűnik nekem, hogy ő festés közben a lelkeket mint harisnyákat fordította ki. De előbb kívülről is jól megnézte a harisnyát, illetve a tárgyának a tökéletes – lényét.”⁹

Ez a művészetnek tulajdonított funkció – vagyis hogy a festmény a lélek lenyomata – párhuzamba állítható azzal az elképzeléssel, amit a fotográfiával kapcsolatban fogalmaztak meg, ti. hogy „ellopja” a lel-

5 Arthur C. DANTO, *A közhely színevéltetésében*, Enciklopédia, Budapest, 2003.

6 BRÓDY, *I.m.*, 13.

7 Vö.: „A portré (ebben a szövegben) nem realista ábrázolás, valamihez kapcsolódó kópia – ahogy azt a figuratív festészet szeretné velünk elhítenni –, hanem az egyszerre variált, ismétlődő és diszkontinuus (elkerített) jelentésblokkok által betöltött színtér. Roland BARTHES, *S/Z*, ford. Mahler Zoltán, Osiris – Gond, Budapest, 1997, 85.

8 BRÓDY, *I.m.*, 13.

9 BRÓDY, *I.m.*, 15.

10 Vö. Walter BENJAMIN, *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában* = Uő., *Kommentár és prófécia*, ford. Barlay László, Berczik Árpád, Bizam Lenke és Széll Jenő, Gondolat, Budapest, 1969, 305.

11 BRÓDY, *I.m.*, 28.

12 RÉNYI András, *Eredeti vagy hamis? A műértés tudományos alapjairól*, Mindentudás Egyeteme, 2006. 02. 20., <http://mindentudas.hu/elodasok-cikkek/item/128-eredeti-vagy-hamis?-a-m%C5%B1%C3%A9rt%C3%A9s-tudom%C3%A1nyos-alapjair%C3%B3l.html>

13 FORGÁCS Péter, *Rembrandt-morfok*. Installáció, 2011, <http://www.forgacs-peter.hu/magyar/install%20E1ci%20F3k/Rembrandt+morfok/51>

ket. A fotográfia esetében ez a félelem minden bizonnyal az élethűség és a sokszorosítás apropóján került előtérbe, hiszen ahogy Walter Benjaminsnál olvasható, a technikai sokszorosítás megfosztja a műalkotást az „itt és most” élményétől, és az ismételhetetlenség kritériumától.¹⁰ Az élethűség a figuratív festészetnek is sajátja, kritériuma, a sokszorosíthatóság dilemmája kapcsán pedig gondolhatunk a Rembrandt-önarcképek kultuszára, a műtárgyakkal kapcsolatos rejtélyekre, a hamisítás fogalmának értelmezhetetlenségére az életműben. Az önarcképek jelentős számát szokás azzal magyarázni, hogy a művész önvizsgálata következtében volt szükség ekkora mennyiségre. Ezt érzékelteti Bródy szövege is a következő helyen: „Mint minden művész, Narciss volt ő is, szerelmes önmagába, az örök tó – az élet – partján állott, a víz tükrében önmagát látta mindig. És a tó partjába számmal ki nem számítható gyökeret vert, erőseket, mélyeket, hajszálfinomakat, el nem múlhatókat.”¹¹ Azonban, a modell átlátszósága és a helyettesítés fogalma segítségével értelmező a Rembrandt-önarcképek ontológiája is. Rényi András fogalmazza meg, hogy a közel 100 önmagáról készített portré, ellentétben a konvencionális értelmezéssel, nem elsősorban az önvizsgálat eszköze, hanem gyakorlati céllal bír: Rembrandt egy-egy arckifejezés megfestését, valamint a fényárnyék hatások ábrázolását kísérelte ki az önarcképek segítségével, hiszen saját maga számára ő a legolcsóbb, legtürelmesebb modell.¹²

Bródy korpusza azonban nem a gyakorlati szempontrendszer, hanem a tükörbe tekintésnek az önértelmezés igényéből adódó, ismétlődő mozzanatát helyezi a fókuszba. A novellákat (és így Bródy megfigyelői lehetőségeit) meghatározza az, hogy történetként fogja fel a képeket. Mintha a camera obscura ablaka előtt a fázisrajzokat mozgásba lendítenénk. Úgy, ahogy a kortárs vizuális művész, Forgács Péter *Rembrandt morfok* című videomunkájában¹³ is látható, amelyben az alkotó a szemre fókuszálva mozgóképpé alakította az állóképek sorozatát, a médiumváltás következtében a temporalitást teszi az önarcképek metamorfózisának főszereplőjévé. Bródy *Rembrandt*-kötetének novellái hasonló viszonyba lépnek egymással, mint az önarcképek az installáción. Külön-külön egy-egy időskori életképként értelmezhetőek, folyamatosan olvasva viszont az öregség és művészlét példázata a szöveg. Érdekes, hogy bár a Rembrandt-korpusz áll a fókuszban, a novellákban alig találkozunk a klasszikus értelemben vett képleírással. Bródy nem a kép cselekményét, értelmezését helyezi át a szöveg közegébe, hanem mintegy a festmények kontextusait vázolja fel, a keletkezés körülményeinek fikcióját, a szereplők előéletét, jellemét tematizálja. A megváltozott mediális közegben tehát a kép narratívumként értelmeződik, egy-egy novella az eredeti festménnyel metonimikusan érintkező narratívát épít fel, úgy is fogalmazhatunk, hogy Bródy ránéz a festményre, majd elnéz mellette, emlékezetében megtart bizonyos ecsetnyomokat, amelyeket egy másik kép megfestéséhez használ fel.

A *Piktúra* című novella már címében is vizuális, képzőművészeti metaforikát alkalmaz, és az első bekezdésben két képet is felidéz:

„Egy tékozló fiút akart festeni. De olyan fiút, akinél a komoly, de jó apa még fontosabb, mint a fiú. Láta a képet együtt, egyszerre, majd így, majd amúgy, többféle változatban, amíg végre megállapodott, és félt, ha fölébred, nem látja majd egyféleképpen. Valóságos láza volt a látástól, mint amikor Az írástudót pingálta, akkor is kitért rajta egy benső forró hideg. A foga vacogott bele, de főképp a munka előtt.”¹⁴ Két jól ismert Rembrandt-festmény, *A tékozló fiú visszatérése* és *Az írástudó (A tudós)* kerül itt egymás mellé, azonban a szöveg mediális közegében mindkét kép felcserélődik, egy másik képpel helyettesítődik. Az első vázlatként, fragmentumként, a több lehetséges változat egyikeként, azaz egy képsorozat részeként értelmezhető, és a tékozló fiú képéből a médiumváltás során csak egy részlet marad (az idézetet tovább olvasva ugyanis egyértelművé válik, hogy a szöveg a Rembrandt-életrajzra utalva az apa és fiú együttesére szűkíti az eredeti kompozíciót: „Titusz elcsavargott, elherdálja, amiye van, és összetörve, megalázkodva odatámolyog hozzá, a karjába, az ölébe. A fiú arcát, és hogy lefogyott, nem látta, és nem is akarta látni.”¹⁵). *Az írástudó* című festmény pedig egy transzmutációs eljárás révén a novella Rembrandt-figurájának képével helyettesítődik, hiszen az eredeti festményen látható tudós „másolástól égő szemei” helyett a novellában a főszereplő „látás okozta lázáról” van szó. A helyettesítésben közös az, hogy az elbeszélés a képeket, azok tematikáját a Rembrandt-életrajznak rendeli alá, azaz a novellában a festmények a vallomás médiumaként, az életút eseményeit és a személyiség rezdüléseit rögzítő tárgyként működnek. A szöveg tehát megváltoztatja a festmények eredeti médiumidentitását: nem mint egyszeri és önmagát képviselő műalkotást jeleníti meg azokat, hanem az életút egyfajta mementójaként, az emlékezet sajátos hordozójaként definiálja őket.

A *Rembrandt eladja a holttestét* ennek az eljárásnak az inverzét valósítja meg. A novella a *Nicolas Tulp doktor anatómiai órája* című Rembrandt-kép reflexiójaként azonosítható, hiszen a főszereplő átruházza holttestét a műkereskedő fiára, egy patológus-temetkezési vállalkozóra, tanulmányozás céljából. A szöveg azonban egy azonos tematikájú Tintoretto-képet is bevon az értelmezésbe: „Képet úgyse veszel tőlem, eladom neked a holttestemet. A lelkem, ha van – sokan, sőt a biblia is azt mondja, hogy van – majd csak kiszabadul a fiad kése alól, mint ama olasz Tintoretto Robusti Szent Márkusa!”¹⁶ A narrátor kiszólása „(Az a kép! Láttam a képet!)”¹⁷ rámutató gesztus, mintegy megerősíti a képek közötti párhuzamot, és olyan viszonyrendszert hoz létre a szövegtérben, amely a három holttestet (a Rembrandt és Tintoretto festményén láthatót, valamint a Bródy-novellában tematizált testet) egymásba csúsztatva, egymásra vonatkoztatva értelmezi. Ebből következik, hogy a szövegben említett holttest megszűnik entitásként működni, először (az eladás mozzanatával) tárgyasul, átruházható lesz, mint egy festmény; másodszer pedig (a Tintoretto-kép műalkotás-jellegének hangsúlyozásával) előtérbe kerül a tanulmányozhatósága és ábrázolhatósága, a saját test helyett annak preparátum-jellege és vizuális reprezentációja lesz az alku tárgya.

14 BRÓDY, *I.m.*, 77.

15 BRÓDY, *I.m.*, 77.

16 BRÓDY, *I.m.*, 35.

17 BRÓDY, *I.m.*, 35.

18 NÉMETH István,
Az élet csalfa tükrei.
Holland életképfes-
tészet Rembrandt
korában, Typotex,
Budapest, 2008, 7.

Ezek az ekphrasztikus szöveghelyek nemcsak a Rembrandt-képek helyett állnak, hanem voltaképp a Rembrandt-portré megformálását célozzák a szöveg szintjén. Bródy novelláit a kulturális utalások miatt szokás a művészlét körülírásaként definiálni, illetve Bródy alternatív önéletrajzaként, vallomásaként értelmezni. Hiszen a szerző a szöveg több pontján önreflexív módon, és más írásaiban is párhuzamot von saját maga és Rembrandt alakja között, valamint egymásra vonatkoztatja saját alkotásmódját és a festő művészi eljárásait. Jól érzékelhető az is, hogy a rembrandti karakteres fényviszonyok, robosztus figurák helyett Bródy idegen szavakkal, többszörösen összetett mondat szerkezettel teszi nehezkessé, súlyossá a novellák nyelvezetét.

Azonban úgy gondolom, nem a művészi lét miliője, nem is a Rembrandt-karakter körvonalazása teszi a Bródy-kötetet érdekessé, hiszen a novellákban vázolt képek kissé általánosak és sablonosak, nem céljuk, hogy filológiai és társadalomtörténeti adalékokkal szolgáljanak. Nyilván nem is az elméleti aspektusaiban ragadható meg a kötet teljesítménye, hiszen nem lép fel Rembrandt művészetének értelmezési igényével sem. A novellafüzér tétje sokkal inkább abban a dimenzióban értelmezhető, amelybe illeszkedik: a Rembrandt-műveket, értelmezésüket, a művész életét övező kultuszt, a vele kapcsolatos érdekességeket és rejtélyeket magába foglaló kép- és szöveg univerzumban.

Ebben az értelemben a Bródy által írt Rembrandt-novellák egy a művészettörténetre jelentős hatást gyakorolt művész alkotásai, valamint egy (életútja, társadalmi szerepvállalása, a róla szóló anekdoták révén) rendhagyó karakter köré szerveződnek, annak megragadását célozzák. A novellák egy-egy életképet mutatnak fel: a Rembrandt nevű főszereplő hétköznapijait, az öregedéssel járó dilemmáit, szenvedélyeit, anyagi nehézségeit, miközben a korabeli Amszterdam jellegzetes társadalmi rétegeit, típusait villantják fel. A kurtizánok, az orvosok, a kereskedők, a cselédek világának vázlata, amely Bródynál tetten érhető, azzal a világgal rokonítható, amely Rembrandt korának holland életképein kibomlik. Németh Istvánnál olvasható, hogy „[a] zsánerképek többsége témát megörökítő, figurális jelenet, melynek szereplői (a portrékkal vagy például a bibliai, illetve mitológiai ábrázolásokkal ellentétben) nem konkrét, név szerint ismert személyek, hanem ismeretlen típusfigurák, valamely társadalmi réteg, foglalkozás jellegzetes képviselői, esetleg bizonyos viselkedési formák, karaktertípusok megtestesítői.”¹⁸

Bródy Rembrandt-novellái úgy működnek, mintha a hatalmas mennyiségű önarckép közé illeszkedő zsánerképek lennének. Mintha Bródy nemcsak mozgásba lendítené a camera obscura mögött a fázisképeket, hanem azok közé (legalábbis az időskori önarcképek közé) megfeszítené a hétköznapi eseményeit, zsánereit is. A képek forognak, az olvasó pedig (mint megfigyelő) a camera obscura ablaka előtt nemcsak a Rembrandt-univerzumba, hanem az „interbestiális” viszonyokba, a 17. századi Amszterdam utcáira és Bródy prózavilágába is betekint.