

Rényi András

## A DRAMATURGIAI MEGKÜLÖNBÖZTETÉS

ADALÉKOK A REMBRANDTI KÉPSZÍNPAD SZINTAXISÁNAK  
KÉRDÉSÉHEZ

*Az itt következő szöveg egy nagyobb tanulmány részlete, amely egyelőre A jelenlét alakzatai munkacímet viseli és alcíme szerint „egy ‘Rembrandt-dramatológia’ vázlata”. Céloom az, hogy a holland mester bibliai, mitológiai és történeti tárgyú elbeszélő képein [historien] egy a képzőművészetek történetében kifejezetten atipikusnak mondható scenografikus-dramaturgi észjárás konzekvens érvényesülését mutassam ki. Az a munkahipotézisem, hogy a korai Rembrandt sikerült állóképei voltaképp teljes értékű drámának tekintendők: ennek megfelelően narrációjuk immanens logikáját egyenesen Arisztotelész Poétikájából, illetve epikus diegészsiz és drámai mimészsiz ott kifejtett fundamentális megkülönböztetéséből kiindulva kell megközelítenünk. Az alcímbe foglalt bizarr neologizmust is az indokolja, hogy olyasmiről van itt szó, ami a képi elbeszéléskutatás ill. a képnarratológia bevett kategóriái segítségével egyszerűen nem közelíthető meg. A művészettörténet-írás ma leginkább kurrensnek számító kézikönyve,<sup>1</sup> a Robert S. Nelson és Richard Shiff szerkesztette Critical Terms for Art History aktuális címszava szerint „a narratíva olyan kifejezési forma, amely átalakulásokkal foglalkozik. Költészetükben már az ókoriak felismerték ezt, de eredendően kvalitatív megközelítésmódjuknak köszönhetően nem az aktuális szituációbeli változás (metabolé) vagy az idő mint folyamat [...] érdekelte őket: [...] az átalakulást kizárólag a jó vagy rossz irányba való fordulásban ragadták meg. A modern esztétika neutrálisabb és leíróbb megközelítést alkalmaz”.<sup>2</sup> A narratológusok szívesebben beszélnek „a múlt és a jövő közötti megkülönböztető eseményről”, „cselekményszerepekről” vagy „aktánsokról”, mint szubjektumokról, akik maguk aktuálisan cselekvő, illetve szenvedő alanyai volnának épp zajló cselekvéseknek. A drámai (tragikus) átalakulás arisztotelészi „csúcsmódoit” – a váratlan fordulatot (peripeteia), a hirtelen fölismerést (anagnoriszisiz) vagy a szerencsétlenség elszenvetését (pathosz) – nem sorseseményként, inkább – egyfajta szcientista-strukturalista tenorban – „formális cselekményelemekként” kezelik. Kemp hiába hangsúlyozza a*

<sup>1</sup> Vö.: *Critical Terms for Art History*. Ed. by Robert S. Nelson, Richard Schiff. 2nd ed. Chicago – London, 2003.

<sup>2</sup> Vö.: Wolfgang Kemp: „Narrative”. *Critical Terms for Art History* 2003. i. m. 67. – magyarul: Wolfgang Kemp: Narratíva. Ford. Horváth Gyöngyvér. *Helikon*, 59. 2013. 10. (A fordítást csekély mértékben módosítottam. – R. A.)

mindenkori befogadó szerepét, az ő kiterjesztett narratíva-fogalmában is összemosódik a különbség a hős hősiességét tényként igazoló epikus illetve a sorsát nyitott eseményként problematizáló drámai formálásmód között.

Megítélésem szerint Rembrandt történeteket elbeszélő képeit olyan – a színpadi drámajáték jelenidejű előadásával analóg – performatívumokként koncipiálja, amelyek a néző együttjátszására építenek. Tanulmányom egészében bizonyítani szeretném, hogy a festő már egészen fiatalon a képszínpadi jelenetkezés egy egészen eredeti szintaxisát dolgozza ki: a formát olyan instrukciók rendszereként konstruálja meg, amelyek az állókép figyelmes szemlélőjét komplex drámai fordulatok precíz „lejátszására” képesek rávenni. A „Rembrandt-dramatológia”, amelyet munkám további fejezeteiben egyrészt szisztematikusan, másrészt konkrét művek („drámák”) elemzésén keresztül részleteiben is kifejtek, olyan befogadóra számít, aki a készen talált régi történetek megnyitásban, újraértelmezésében illetve kvalitatív emberi tapasztalattá formálásában érdekelt.

Bízom benne, hogy lassan fél évszázada szeretve-félve tisztelt tanárom, Marosi Ernő talál e szövegben rejtett találkozási pontokat azzal a tíz évvel, egy hasonló tisztelgő kötetben neki ajánlott dolgozattal, amely *Az evidencia csapdái* címet viselte és annak az odaadó, de kritikus műértői szellemnek a védelmében íródott, amelynek számomra mindig is ő volt az egyik legautentikusabb képviselője. Az utóbbi tíz év csak tovább mélyítette ezt a tiszteletet – nemcsak tudós erudíciója, esztétikai igényessége és szellemes intellektusa, hanem rendíthetetlen erkölcsi szilárdsága és citoyen bátorsága iránt is.

Van Goethének egy rövidke feljegyzése 1831-ből, amely címében – *Rembrandt, der Denker* – a híres festőt „gondolkodóként” aposztrofálja.<sup>3</sup> Halála előtt egy évvel az idős költő a mindössze huszonhét éves művész 1633-ban szignált *Az irgalmas szamaritánus* című rézkarcát<sup>4</sup> (1. kép) tanulmányozza. A Goethe szerint „fontos” lap témája a Lukács evangéliumból jól ismert példabeszéd (Lk 10, 30–35.), amelyet Jézus mond el annak az akadémikuskodó törvénytudónak, aki a felebaráti szeretet mibenlétéről kérdezi. A történet egy az úton kirabolt és félholtra vert utazóról szól, akit mindenki magára hagy, akinek kötelessége volna segíteni, viszont megment és biztonságba helyez egy idegen, akit egyedül az önzetlen szívjószág vezérel. Jézus a jó

<sup>3</sup> Johann Wolfgang von Goethe: *Rembrandt, a gondolkodó* [Rembrandt, der Denker] Ford. Tandori Dezső. In: Goethe: *Antik és modern. Antológia a művészetekről*. Szerk. Pók Lajos. Budapest, 1981. 751–752.

<sup>4</sup> Rembrandt: *Az irgalmas szamaritánus*, rézkarc, 247 x 203 mm. Az 5. állapotban szignálva és datálva: *Rembrandt. inventor et. Fecit. 1633*, B. 90. A lapot valószínűleg Jan van de Velde azonos tárgyú „éjszakai” rézkarca inspirálta: legalábbis Rembrandt tőle vette át a sérült a házba való bevitele és a fogadás kifizetése motívumának összevonását: utóbbi az evangéliumi elbeszélés szerint (Lk 10, 30–35.) csak másnap történt meg. Vö.: Christian Tümpel: *Rembrandt legt die Bibel aus. Zeichnungen und Radierungen aus dem Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz*. Berlin, 1970. 81.

szamaritánust követendő mintaként ajánlja: azért fogalmaz parabolában, hogy egy történetbe ágyazva közvetlenül *megélhetővé* tegye beszélgető partnere számára a „szeresd felebarátod, mint tenmagad” elvont erkölcsi parancsát.

Goethe mármost figuránként, aprólékosan leírja a sokalakos jelenetet: a rendezett udvarral körülvett fogadó kapujában a nekünk háttal álló szamaritánus pénzt ad az idős fogadósnak, miközben szolgája leemeli az igáslóról a törődött félmeztelen áldozatot – aki eközben összepillant a fogadó ablakán kikönyöklő ismeretlen fiatal-emberrel. „Feltűnő, hogy a sebesült ahelyett, hogy a szolgára hagyatkoznék, aki elvinné máris, keservesen kezét tördelve, fölemelt fővel fordul balra, mintha irgalomért esedezne ahhoz a tollas fejedős fiatalemberhez, aki az ablakból inkább hidegen és részvételen, mint dacosan tekintget. A sebesült e tartásával kettős teher a szolgának, aki vállára vette éppen; látszik is ennek arcán, milyen keserves neki a súly. Meggyőződésünk, hogy az ablakbeli hetyke ifjúban a sebesült ama rablóbanda vezetőjét ismeri fel, mely röviddel ezelőtt kifosztotta, és e pillanatban máris félelem tölti el, hogy rablók tanyájára viszik, vesztére esküdött a szamaritánus is. Lényeg: ez az ember a gyengeség és kiszolgáltatottság legkétségbeejtőbb állapotát éli most. Tekintsük vissza a felvonultatott hat személy arcát; a szamaritánus fiziognómiája egyáltalán nem látszik, a lovat tartó apród arcéléből csak kevés. A szolga, akire a test súlya nehezül, keserves képet vág, összeszorítja száját az erőfeszítés, a szegény sebesült pedig maga a tehetetlenség. Igen találó továbbá az öreg arca: jóságos és bizalmat ébresztő, ellentétben a sarokbéli rablóvezérével, aki megátalkodottságot és eltökéltséget tükröztet vonásaival.”<sup>5</sup>

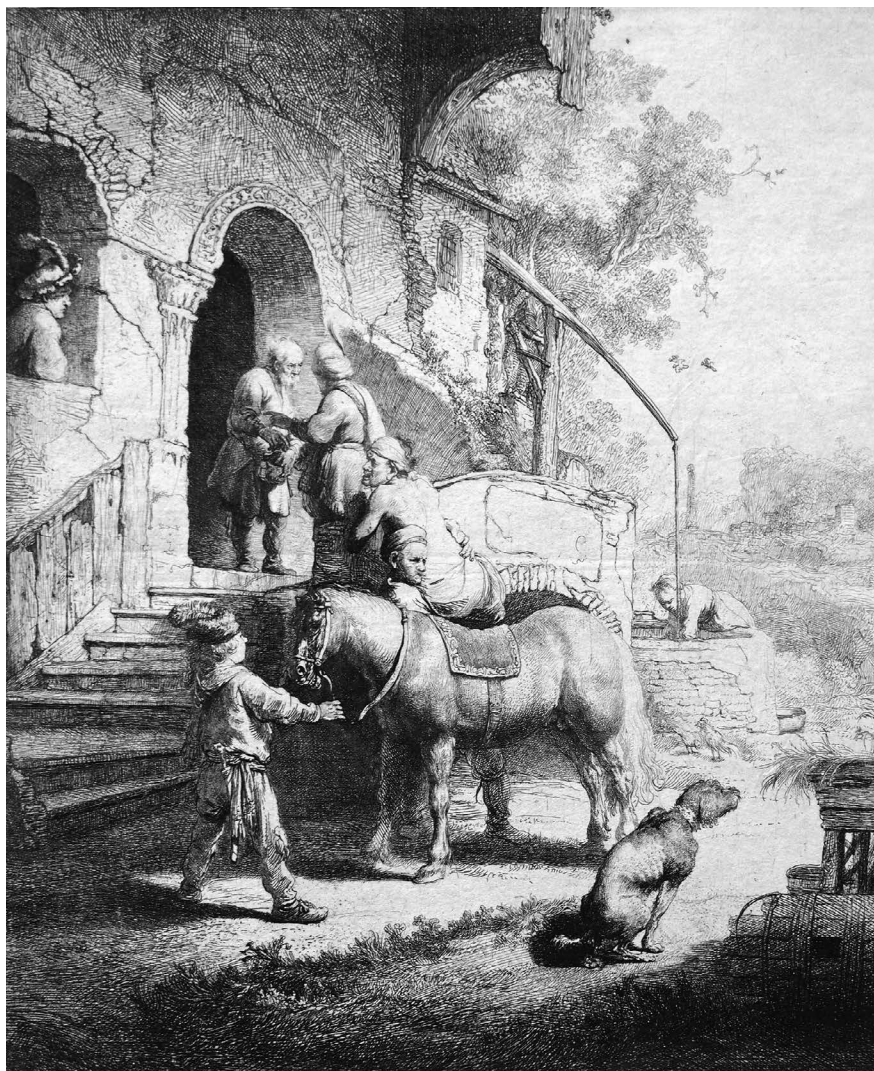
Goethe nem fejt ki közelebbről, hogy miért nevezi a címben „gondolkodónak” Rembrandtot. De a válasza nem nehéz következtetnünk abból, ahogy eljár: miután – jóformán szó szerint követve a Rembrandt-rézkarok Bartsch-féle 1797-es *catalogue raisonné*-jának műleírását<sup>6</sup> – számba veszi a tényállást, leginkább az egyidejű arckifejezések és tekintetek „összeolvasása” révén olyan értelemösszefüggést vél felismerni a jelenetben, amelynek nemcsak az evangélium szentesített szövegében nincs nyoma illetve a példabeszéd bevett értelmezéseitől idegen, hanem – kifejezetten Jézus egy példázatának illusztrációjáról lévén szó – egyenesen annak ellenkezőjét sugallja. Ilyen radikális átértelmezés csak valamilyen *megfontolt* művészi döntésből fakadhat.

Goethe merész olvasatát mármost a Rembrandt-kutatás marginális jelenséggént, illetve utólagos költői kommentárként kezelte – ha egyáltalán tudomást vett róla. Legutóbb napjaink vezető specialistája, Ernst van de Wetering a *gondolkodó* művészt tárgyaló *Rembrandt – The Painter Thinking* című vaskos monográfiájában<sup>7</sup> hagyta említés nélkül. Tudomásom szerint egyedül Ludwig Münz szentelt e rövid szövegnek kellő kritikai figyelmet – egy olyan, még 1934-ben megjelent (és, jellemző módon, rég elfeledett) könyvében, amelynek témája kifejezetten Rembrandt művészetének Goethe

<sup>5</sup> Goethe [1831] 1981. i. m. 752.

<sup>6</sup> B. 90., vö.: Adam Bartsch: *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'oeuvre de Rembrandt, et ceux de ses principaux imitateurs*. Vienne chez A. Blumauer, 1797. 93.

<sup>7</sup> Ernst van de Wetering: *Rembrandt. The Painter Thinking*. Amsterdam, 2016.



1. Rembrandt: *Az irgalmas szamaritánus*, rézkarc, 250 x 200 mm, a kép lelőhelye: [wikicommons](#)

általi szisztematikus *félreértése* volt.<sup>8</sup> Münz szerint azon a kopott lemeztől készült kópián, amely Goethe rendelkezésére állt, már nem látszanak a figurák olyan részletvonásai, amelyek egyértelművé tennék, hogy a sebesült csak önkéntelen fájdalmában fordul balra és egyáltalán nem emeli tekintetét a bal oldali fiatalemberre, ami előállítaná a Goethe által vizionált új értelmet. A nagy költő olvasatát, véli Münz,

<sup>8</sup> Vö.: Ludwig Münz: *Die Kunst Rembrandts und Goethes Sehen*. Leipzig, 1934.

a történet egyértelműsítésének higgadt-klasszicista igénye vezérli és az efféle tisztánlátás kedvéért hajlamos eltekinteni a rembrandti *Helldunkel* titokzatosságától, „világos és sötét csodálatos egymásbajátszásának” örök kérdésétől.<sup>9</sup> A könyv tézise szerint Goethe különböző korszakaiban eltérő okokból és eltérő módokon tért ki a rembrandti művészet „démonikus” mélységeinek nyugtalanító kihívása elől.<sup>10</sup>

Münz nem tesz említést arról, hogy van a kompozíciónak egy festmény-változata is (ma Londonban, a Wallace-gyűjteményben őrzik<sup>11</sup>), amelynek sajátke-zűségét ugyan Horst Gerson és a RRP kutatói is kétlik, mindamellett a szakértők között egyetértés van abban, hogy az Rembrandt egy ismeretlen eredetijére vezethető vissza.<sup>12</sup> A rézkarcokhoz képest oldalfordított és igen aprólékosan „kidolgozott” festményre viszont éppenséggel érvényes lehetne Goethe megfigyelése. Rembrandt (illetve másolója) ugyanis a két profilt itt olyan precízen fordítja egymás felé, ami a figurák között csakugyan valamiféle spontán kommunikáció létrejöttét evokálja. Goethe azt is érezteti, hogy a sebesült utazó és az ablakból kitekintő fiatalember „párbeszéde” észrevétlen marad a többi jelenlévő számára. Őket egy izolált diskurzus szituációjában észleli, és voltaképp nem tesz mást, mint hogy – gyakorlott színpadi szerző-dramaturgként – tárgyyszerű értelmet igyekszik kölcsönözni kettejük néma dialógusának. Máshonnan nem meríthet, mint a bibliai narratívából: így talál rá arra a *lehetséges* szcenárióra, hogy az áldozat épp kifosztóját ismeri fel a fiatalemberben, és „e pillanatban máris félelem tölti el.” Visszahoz tehát a színre egy korábbi kulcsszereplőt, akinek a példabeszéd szerint a fogadónál már nem volna keresni-valója – és e látszólagos dramaturgiai lekerekítéssel megnyitja a történetet más kimenetek felé. A „gondolkodó” Rembrandt – így összegezhetnénk a költő suga-latát – az eredendő épületes elbeszélésben egy a szemünk előtt kibontakozó emberi *dráma* lehetőségét ismeri fel és formálja önhordó jelenetté. Goethe – figyel-mes nézőként és érzékeny rezonőrként – voltaképp színháznak nézi a festményt: és így veheti észre, hogy a beteg felismerése a színen egyben a két szereplő közös titkát is kell hogy képezze: és épp ettől vetül az amúgy megnyugvást ígő eseményre egy csapásra valamilyen bizonytalan végkifejlet vészjósló árnyéka.

Ez az értelmezés természetesen költői fikció – csakugyan nincs semmiféle ikono-gráfiai, exegetikai vagy irodalmi hagyomány, amely alátámaszthatná. Mégsem

<sup>9</sup> Goethe birtokában egy eredeti, de gyenge minőségű kópia volt – levelezéséből tudjuk, hogy próbálta is olyanra cserélni, amelyen jobban kivehetőek a részletek. Vö. Münz 1934. i. m. 87.

<sup>10</sup> Ludwig Münz és a Goethe-könyv tudománytörténeti jelentőségére dolgozatom egy másik fejeze-tében még visszatérek.

<sup>11</sup> Jan Eric Sluijter a festményt Govaert Flincknek tulajdonítja, és azt feltételezi, hogy Rembrandt rézkarc-eredetije alapján készült, ld.: Eric Jan Sluijter: *Rembrandt and the Female Nude*. Amsterdam, 2006. 257.

<sup>12</sup> Gary Schwartz ezt a műcsoportot választotta ki 2006-os jubileumi kézikönyvének a rézkarcok, festmények és előkészítő rajzok együttes tárgyalásának kérdését feszegető fejezete esettanulmányához, amelyben összefoglalja a kutatás jelenlegi állását is. Gary Schwartz: *The Rembrandt Book*. Brussels, 2006. 16–18.

nevezném merőben szubjektív önkénynek vagy pusztá fantazmagóriának. Az idős és bölcs költő a rézkarcot mustrálva keresetlen szavakkal értelmet ad egy jelenetnek, amelyet spontán módon evidensnek érez – és a *gondolkodó* Rembrandt formálásának tulajdonítja azt a hitelességet, amely rábírra őt erre. Honnan támad a rézkarc tapasztalt nézőjében a képbe foglalt jelenet közvetlen *magától értődésének* az a művészi szuggesztíója, ami képes rávenni őt az ismert történet egészen szokatlan továbbgondolására? Továbbá: vajon az alkalmi megfigyelés *Az irgalmas szamaritánus* kapcsán merőben esetleges értelmezés, az utókor költőjének önkényes „belemagyarázása” csupán, vagy Goethe itt Rembrandt narrációjának egy olyan mozzanatára tapint rá, ami más műveken is kimutatható és ami megérdemli, hogy közelebbi vizsgálat tárgyává tegyünk? Az alábbiakban amellet fogok érvelni, hogy ez utóbbiról van szó: megítélésem szerint Goethe művészi intuíciója hibátlanul működik, amikor a *gondolkodó* Rembrandtban a *színházi rendezőt* ismeri fel. Hipotézisem szerint ez a megközelítés – ha sikerül fogalmilag és módszertanilag is kellőképp megalapozni – lehetőséget kínál számos, a Rembrandt-kutatásban korábban fölmerült és a kutatás paradigmaticus kereteibe nem illeszkedő anomália tisztázásához is.

#### TÚL A MOTUS-DOKTRINÁN: CSELEKVÉS A KÉP SZÍNPADÁN

Ha Alberti a *Della Pittura* harmadik könyvében azt állítja, hogy a festőnek saját leleményre [*invenzione*] van szüksége ahhoz, hogy a szónokok és költők szövegeiből jeleneteket komponáljon,<sup>13</sup> akkor ezt az invenciót Rembrandt esetében – különösképp pályájának korai szakaszaiban – *dramaturgiaiként* fogom jellemezni. Ez azt jelenti, hogy a festő alakjait nem egyszerűen ikonografikus szerepattribútumokkal, testretorikai gesztusokkal és affektív kifejezésekkel felszerelt, továbbá színekkel megelevenített *figurákként* kezeli, hanem – nagyon általánosan fogalmazva – *szubjektumokként* koncipiálja: személyekként, akik mintegy eleve föl vannak ruházva a szabad cselekvés autonómiájával.

Állóképekről lévén szó, ez meglehetősen abszurdnak hangzik. Pedig azt állítom, hogy Rembrandt azzal haladja meg az *istoria* Alberti és Leonardo által kidolgozott, a Németalföldön pedig Karel van Mander által meghonosított<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Albert, *Della Pittura*, III. 53. – Leon Battista Alberti: *A festészetről = Della Pittura*, 1436. Ford. Hajnóczy Gábor. Budapest, 1997. III. 53.

<sup>14</sup> Karel Van Mander 1604-ben Haarlemben kiadott *Het Schilderboek*-jának híres tanköltevényében (Den Grondt der Edel Vry Schilder-Const) a 6. fejezetnek a *Wtbeeldinge der affecten/passien/begeerlijckheden/ en lijdens der menschen* [„Az ember affektusainak, érzelmeinek, vágyainak és szenvedélyeinek ábrázolása”] címet adta. Itt olvassuk a következőket: „*maer op den motus des Lichaems van buyten / T'veranderen en t'roeren der lidtmaten, Moeten wy achten, tot constigher baten, / Dat een yeghelijck mach lichtelijck mercken, / T'gheen onse Beelden lijdens, ofte wercken*”. „[Nekünk festőknek] a külső test mozgására, a végtagok helyzetváltoztatására és mozgására kell figyelnünk, ami művészi eszközként segít, hogy könnyebben legyen felismerhető, hogy alakjaink mit szenvednek, vagy mit cselekszenek.”] Van Mander, *Grondt* cap. VI. 35, 135.

reneszánsz paradigmája, a lélek belső mozgását és a test külső mozgásával azonosító „motus-doktrína”<sup>15</sup> kereteit, hogy univerzumában minden figura, még mielőtt egy láthatatlan affektus, érzés vagy karakter kifejezése volna, pontosan definiálhatóan *csinál valamit*. Vagy változást visz végbe a tárgyi világban vagy valamely tárgyi impulzusra reagál – de jelenléte definíció szerint csak szituatív és tárgyi tartalmú lehet. Rembrandt képsínpadán minden testtartást, mozdulatot, gesztikulációt és érzelemnyilvánítást szorosra fűzött, szcenikusan artikulált *tárgykapcsolatként* értelmezek, amelynek lényegéhez tartozik, hogy *lejátzásra* szorul – és a néző az, akinek minden esetben le kell futtatnia a képfolyamatot, hogy tettként realizálja megtörténtét. Az ábrázolás tárgyilagossága szavatol azért, hogy a folyamat pontosan követhető legyen – és szabatos lejátszhatósága kölcsönzi a figurának a valós cselekvő, az önelvű szubjektum jellegét. A tárgykapcsolatok e feszes rendszerében értelemszerűen az is cselekvésnek minősül, ha a szubjektum *nem* hajt végre valamit vagy *nem* reagál rá: akkor ez lesz az ő cselekvése, tárgyyszerű viszonya ahhoz, ami éppen történik. Az így cselekvő szubjektumok aztán közvetlenül vagy tárgyaikon keresztül interakcióba lépnek egymással: akár koope-rálnak, akár konfrontálódnak, akár dominálják, elszenvedik vagy ignorálják egymást, a mód, ahogy *jelen* vannak a színpadon, olyan *cselekvés-értékkel* bír, ami alkalomadtán drámává is formálható.

Valódi *dráma* viszont csak ott lehetséges, ahol a szubjektum cselekvése nemcsak tartalmában jelentékeny, de – épp emiatt – önnön *választása* következményeként is jelenik meg: ahol tehát az is megmutatkozik, hogy *másként* is tehetne, mint ahogy tesz, és ahol – emiatt – aktuális jelenléte épp *mint másként-lét* bizonyul rá nézve szükségszerű vagy sorsdöntő tettnek. A rembrandti diegézis voltaképpen kulcskérdésénél vagyunk: hogy képes-e, és ha igen, miként képes a festő hőseinek megvalósult cselekvését mint egy másik – meg nem valósult – lehetőség *alternatíváját* felmutatni a kép színpadán? Miféle konfigurációs módozatok segítségével lehetséges az állóképen egy figura aktuális láthatóságát mint *máslétének* inverzióját előállítani? Megint másként fogalmazva: lehetséges-e a szubjektum képsínpadi jelenlétének egyedileg *motivált* mivoltát is színre vinni – ráadásul úgy, hogy az a néző általi lejátszásban épp mint *alternativitás* mutakozzon meg?

[https://www.dbnl.org/tekst/mand001schi01\\_01/mand001schi01\\_01\\_0008.php](https://www.dbnl.org/tekst/mand001schi01_01/mand001schi01_01_0008.php) Vö. Karel van Mander: *Den Grondt der Edel Vry Schilder-Const.* Transl. ed. and commented by Hessel Miedema. 2 Vols. Utrecht, 1973. 25 verso. A szöveghely pontos értelmezéséhez vö.: Eric Jan Sluiter: How Rembrandt surpassed the Ancients, Italians and Rubens as the Master of ‘the Passions of the Soul’. *Low Countries Historical Review*, 129-2. 2014. 66.

<sup>15</sup> A kifejezést Sixten Ringbom abban az összefüggésben használja, hogy az újkori képi elbeszélők ragaszkodnak ahhoz, hogy csak a figurák kifejező mozgásai és testbeszéde segítségével narráljanak, és lemondanak az olyan középkorias kiegészítő kellékek, mint pl. az írásszalag alkalmazásáról. Sixten Ringbom: Action and Report: The Problem of Indirect Narration in the Academic Theory of Painting. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 52. 1989. 43.

## SZEREPAZONOSSÁG ÉS SZEMÉLYAZONOSSÁG

Hogy konkrétan is megmutassam, mire gondolok, maradnék a *Szamaritánus*-karc példájánál. Említettem, hogy a velejéig színházi ember Goethe nem tesz egyebet, mint hogy az *itt és most* zajló történeteket úgy «olvassa össze», mintha egyetlen, összefüggő színpadi jelenetet alkotnának. Leírása alapján megállapíthatjuk, hogy például a lovat száron vezető fiú, az áldozatot leemelő szolga, a háttérben a kútból vizet merő asszony, de a szamaritánus vagy a fogadós is elmerülnek abban, amit a történet „forgatókönyvében” rögzített szerepük szerint tenniük kell.<sup>16</sup> Mind elmerülnek abban, amit épp csinálnak. Ennyiben a jelenet, noha van narratív tartalma, minthogy megannyi „magától értődő” mindennapos cselekvés tét nélküli evidenciáiból áll össze, első megközelítésben egyszerű életképként funkcionál.

Goethe mármost, mint láttuk, egy olyan megfigyelésre építi a zsánerkép *dráma-ként* való olvasatát, amely épp hogy nem következik a figurák szerepelőírásaiból: az áldozat és az ablakban fölismert támadó kommunikációja épp azért írhatja felül a narratívát, mert ellentmond a békés zárójelenetben elvárható köznapis viselkedés rendjének. A lóról leemelt szenvedő szerencsétlen, ismét idézem, „*ahelyett*, hogy a szolgára hagyatkoznék, aki máris elvinné – keservesen kezét tördelve, fölemelt fővel *balra fordul, mintha irgalomért esedezne* ahhoz a tollas fejedős fiatalemberhez, aki az ablakból inkább hidegen és részvételen, mint dacosan tekintget”. Goethe „*ahelyett, hogy...*”-fogalmazása azt nyomatékosítja, hogy a sebesült *másként* cselekszik, azaz olyan tárgykapcsolatba bocsátkozik, ami nincs a szerepébe „kódolva”. Ha csak magatehetetlenül ráhagyatkozna a megbízható segítségre, ami adott helyzetében magától értődő viselkedés volna, közömbös lenne, hogy hova veti a tekintetét. A rimánkodó pillantás azonban egyenesen kikényszerített válaszreakcióként hat: azért kell így reagálnia, mert *nem tehet másként*. Mintha a *fölismerés*, hogy kivel került hirtelen szembe, egycsapásra választás elé állítaná, amelyben mégsem cselekedhet „szabadon”. Mindez azt is implicálja, hogy a rablóvezérnek viszont nagyon is *céltudatosan* kell fixálnia őt: *ahelyett, hogy* valami mást nézne, „hidegen és részvételenül” *épp őt választja ki*, hogy tudomására hozza, amit kettejükön – és persze a külső szemlélőn – kívül senki más nem is észlelhet.

Értsük jól. Nyilvánvaló, hogy például a lovászfiú is megtehetné, hogy miközben a zablát tartja, nem a lóra, hanem például az előtérben üritő kutyára figyel: mégsem jutna eszünkbe ebben a trivialításban sorsdöntő választást vagy kényszerreakciót fölismerni. Az „a fiú *ahelyett, hogy* a kutyát nézné, a lovat nézi” mondatnak egyszerűen nincs értelme: mert ezek a fiú narratív szerepe szempontjából nem érdemi cselekvési alternatívák. Ugyanez igaz a fogadósra és a szamaritánusra is: jelenetük itt attól zsánerszerű, hogy akármiként esik is meg közöttük konkrétan, olyasvalami történik, aminek (nevezetesen a megállapodásnak) *valahogyan* biztosan meg kell történnie.

<sup>16</sup> Arisztotelész: *Poétika*, 51b, – vö.: Arisztotelész: *Poétika és más költészettani írások*. Ford. Ritoók Zsigmond. Budapest, 1997. 45.



A mindennapi tevés-vevés életképe azzal alakul át egy dráma képsínpadává, hogy bizonyos szereplők cselekvései (tárgykapcsolatai) eltérnek a helyzetük és narratív szerepük alapján elvárhatótól, amit a néző *anomáliaként* azonnal észlel. A képen így nemcsak ez az *történik*, hanem *valami megtörténik*. Pusztán azzal, hogy valami nem úgy van, ahogy egyébként lenne, az elbeszélés menetében *fordulat* áll be. Általánosítva: az állókép közegében valamely szubsztantív, drámai eseményt (pl. egy ) nem lehet másként megjeleníteni, mint mint az életképi szerepevidencia váratlan fölülíródását, ami *itt és most*, épp mint ez az elkülönülődés válik láthatóvá.

Goethe nem kevesebbet sugall tehát, mint hogy a „gondolkodó” Rembrandt felbontja a jelenet evidens tér-idejét: hogy a rabló és az áldozat *saját ideje* a mindennapi normalitás közös *itt és most*-ját a földézett *volt* és az ismeretlen *lesz* vészjósló perspektívájának keretébe illeszti. Emiatt viszont kettejük *személye* is elkülönül attól, ami a narratíva szerint a sajátjuk: titkuk és a saját idő olyasféle összetettséget kölcsönöz nekik, amivel a többiek nem rendelkeznek. Személyazonosságuk elkülönül tehát attól a szerepazonosságtól, amelyet a narratíva jelöl ki számukra. Márpedig ez – mint Goethe éleselméjűen észreveszi – *magyarázatot* követel: ő a maga részéről erre tesz javaslatot a történet szokatlan kiterjesztésével.

Mielőtt tehát a képet elemezve rögtön a hősök belső vívódásairól, érzelmi világáról vagy „pszichológiájáról” kezdenénk értekezni, előbb azt a mechanizmust kell leírunk és megértenünk, amelyben a fent leírt transzformáció egyáltalán végbe mehet. Az ugyanis, hogy lesz-e *dráma* a zsánerből vagy sem, az – mint az *Irgalmas szamaritánus* példája is mutatja – nem csak a narratívától függ: kevésbé szemantikai, inkább a képsínpad *szintaxisát* érintő kérdés. Ezért amikor itt zsánerről vagy életképről beszélek, nem a táblakép rögzült (mintegy a „történeti kép”-től, a portrétól, tájképtől és csendélettől különböző) *műfaji* kategóriájára gondolok, amelynek tárgya, úgymond a piacon, kocsmában, az utcán vagy lakóterekben zajló „mindennapi élet”.<sup>17</sup> A mindennapiság Rembrandtnál nem mint téma érdekes, hanem mint a szubjektum olyasféle jelenléte és spontán feloldódása a cselekvésben, ami a legtöbb köznap tevése-vevést is kíséri („a teljes magabeleélés a világba és hétköznapi”, ahogy Hegel fogalmaz a németalföldi festészet kapcsán.<sup>18</sup>)

Azt a módot mármint, ahogy Rembrandt rendre képes kiváltani a nézőből szerep és személy elkülönülődésének tapasztalatát, *dramaturgiai megkülönböztetésnek* fogom nevezni. Ezért a továbbiakban azt kell majd részleteiben is megmutatnom, hogy szoros értelemben mit jelent ez: mihez *képest* és miként különülhet el – és lesz

<sup>17</sup> Amy Golahny nemrég külön tanulmányban mutatott rá arra, hogy Rembrandt gyakran értelmezte a mindennapi életet „narratív pontenciálja felől”, illetve „nem-konvencionális módon” – Amy Golahny: Rembrandt and ‘everyday life’: the fusion of genre and history. *Genre Imagery in Early Modern Northern Europe. New Perspectives*. Ed. by Arthur J. DiFuria. London –New York, 2016. 161–162. Ennek kifejtése során mégsem jut túl „az élet megfigyelése” és az allegorikus, illetve történeti karakterek „vegyítésének” elvontságánál – minthogy a zsánert továbbra is műfaji-tematikai kategóriaként, mint köznap motívumok beemeléseinek problémáját kezeli.

<sup>18</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Eszetfilozófiai előadások*. Ford. Zoltai Dénes. Budapest, 1981. III.: 98.

anomáliaként meg is tapasztalható – a valódi tett a képszínpadon. Látni fogjuk, hogy Rembrandtnak a drámai konfliktus kibontásához – egyfajta háttérfóliaként – rendre szüksége van a zsánerszerű cselekvéseknek egy olyan preegzisztens rendjére, amit az iménti példában egyrészt a fogadós, a samaritánus, a lovászfű, a beteghordó és a kútból vizet merő asszony, akiknél – épp mert egészen feloldódnak aktuális tenni-valóik végrehajtásában – szerepazonosság és személyazonosság nem válik el egymástól. Egy dráma cselekvő szubjektumai azonban nem maradhatnak meg az egyöntetűség e reflektálatlan állapotában – miközben *más létük* tapasztalata nem nélkülözheti azt mint standard viszonyítási alapot.

Ha a továbbiakban azt állítom, hogy a rembrandti képszínpad drámai hősei rendre *mint* cselekvők mutatkoznak meg, akkor implicite azt is állítom, hogy rendre *másként* is cselekedhetnének, mint ahogy „itt és most” épp teszik. Ám hogy látható jelenlétüket mint nem realizálódó lehetőségeik játékát is megtapasztaljam, magamnak is a képszínpad nézőjeként, a színjáték fikciójában résztvevő *játékosként* kell magamra ismernem.<sup>19</sup>

#### SZEREPELŐÍRÁSOK ÉS ANOMÁLIÁK:

#### GOFFMAN ÉS A MIKRODRAMATURGIAI KERETELEMLÉZÉS MÓDSZERE

Mint ismeretes, Erving Goffman a mindennapi társas interakciók szubjektumainak önérvényesítő stratégiáit vizsgálva beszél a „dramaturgiai metaforáról”: így nevezi azt a nyelvi keretet, amelyben a szociológus az emberek státusainak és társadalmi szerepeiknek megfelelő, a mindennapi élethelyzetekben tanúsított viselkedéseit leginkább meg tudja ragadni. A szubjektum nem egy légüres térben, hanem rendre mások jelenlétében, velük együtt vagy velük szemben teszi azt, amit tesz – azaz az interakció közös (*quasi nyilvános*) terében/idejében valahogy meg is kell hogy *mutakozzék*. Önérvényesítő cselekvése mindig az adott társas szituációban előírt szerepeinek *alakításán* keresztül valósul meg és folytonosan mások hasonló gyakorlataival találja magát szemben. Azonosul vele vagy imitálja, távolítja magától vagy ironikusan túljátssza: akármiként van is jelen, a társas viszonyban nem tud nem „szerepet játszani”. A „dramaturgiai metafora” segítségével Goffman olyan egészen

<sup>19</sup> Könyvem egy külön elméleti fejezetében – elsősorban Hans-Georg Gadamerre, Peter Szondira és Michael Friedre hivatkozva – részletesen tárgyalom a drámajáték és a kép ontológiai rokonságának kérdését. Ebből következik, hogy mindaz, ami a képben eseményszerűen megmutatkozik (konkrétan tehát a szubjektumok öntörvényű cselekvőként való fellépése, mint elkülönülő és a többi cselekvőtől) éppúgy „bemutatás és játék”, ami a mindenkor befogadónak a játékban való részvételét feltételezi. Csak ez a részvétel eredményezhet *esztétikai tapasztalatot*. A tapasztalat fenomenológiája viszont, mint a kérdéssről átfogóan érkező Waldenfels megjegyzi, rendre abból indul ki, hogy „valami mindig *mint* valami mutatkozik meg, mégpedig annak a számára, aki maga is *mint* valaki lép fel. Ez a kicsiny és jelentéktelennek látszó *mint* szócska afféle váltókapcsolóként tolakszik be a tapasztalat szubjektuma és annak tárgya közé: azt mutatja meg, hogy azt a valamit *épp így és nem másként* tapasztalják meg”. Bernhard Waldenfels: *Sinne und Künste im Wechselspiel*. Frankfurt am Main, 2010. 171.

hétköznapi jeleneteket elemez, amelyekben a cselekvők ilyen hol tudattalan, hol több-kevesebb reflexióval kísért *ön-színrevitele* zajlik: az elemzés célja a személy ill. a viselkedés „homlokzata” mögött meghúzódó önérvényesítő stratégiák és komplex szerepjátékok feltárása. „A *státus* egy bizonyos pozíció, a pozíciók valamilyen rendszerében vagy sémájában, amelyet kölcsönös kötelek, a pozíciók birtokosainak jogai és kötelességei kapcsolnak az adott egységen belüli többi helyzethez. A *szerep* az a tevékenység, amelyet bizonyos helyzetű ember akkor végezne, ha kizárólag a helyzetéből adódó normatív követelmények alapján kellene cselekednie. A szerep ebben a normatív értelemben megkülönböztetendő a *szerepalakítástól* vagy a szerepmegvalósítástól, amely valamely egyén tényleges viselkedése, mikor helyzetének megfelelően cselekszik”<sup>20</sup> – írja összefoglalóan Goffman.

Az a „jelenet”, illetve „szerep”-fogalom persze, amelyről a szociológus beszél, tartalmában erősen eltér e kategóriák irodalom- és színháztudományban használt értelemaitől és a magam diskurzusában én is másként alkalmazom őket. Mégsem véletlen, hogy Goffman maga milyen sűrűn használ és elemez színházi és (főleg fotó-alapú) képi forrásokat, illetve milyen gyakran hivatkozik rájuk. Mint fogalmaz, célja „a pillanatnyi viselkedés közvetlen tanulmányozása”<sup>21</sup>: olyasmi tehát, amire a maga módján a drámai helyzetek festőjének is törekednie kell. Ő persze nem esztétikai befogadóként vagy műelemzőként közeledik a jelenséghez: egy-egy jelenetben vagy szerepben nem a *mű* tagolt formájának egységeit illetve narratívájának szereplőit látja, nem a cselekvők történetei vagy sorsa érdekli. Szociálpszichológus kutatóként a társadalmi szubjektum másokkal szembeni hatalom- és akaratérvényesítését illetve egymás közötti „mikrokommunikációjukat” vizsgálja – magával a cselekvő személyiséggel illetve akaratának és tetteinek konkrét tárgyával nem foglalkozik. Épp ezért kínálnak Goffman keretelemzései alkalmas fogódzót a „dramatológus” elemzőnek, aki a rembrandti történetek erejének forrását a lezáratlanságban, tehát a szubjektumok *itt-és-most*-viselkedésének *nyitottságában* pillantja meg. Alkalmas eszközt kap ugyanis a kezébe ahhoz, hogy egy-egy vizuális figura-alakzatot egyfelől a típusos helyzetben a vele szemben támasztott státus- és szociális szerep-előírások, másfelől az általa spontán megvalósított szerepteljesítés (alkalomadtán szereptávolítás, túlteljesítés vagy szerepelhagyás) dinamikus játékára bontsa fel, a jelenet értelemegészét pedig a cselekmény adott pillanatában jelenlévő többi aktáns efféle szimultán alakításainak összjátékából állítsa elő. Meggyőződés, hogy a szerepelemzés, illetve a szerepazonosságok és meg hasonlások szétszalazása egy-egy komplex szcena egészen belül közelebb visz a rembrandti hősöket mozgó belső motivációk feltárásához, illetve rejtett konfliktusaik fölismeréséhez, mint az, amit például a retorikus affektus-expressziók közvetlenül „pszichológiai” összeolvasása kínál. Tanulmányom további fejezeteiben a festő egy-egy munkájának dramaturgiai megoldásait néhány, „a szociális életben intézményesített elrendezés”<sup>22</sup> keretében

<sup>20</sup> Erving Goffman: *A hétköznapi élet szociálpszichológiája. Tanulmányok*. Vál. és szerk. László János. Ford. Habermann M. Gusztáv, Berényi Gábor. Budapest, 1981. 10.

<sup>21</sup> Uo., 24.

veszem szemügyre: így lesz szó a dialógus, a nyilvános beszéd, illetve a kultikus rituálé normatív szerepelőírásairól illetve olyan anomáliákról és normaszegésekről, amelyek révén Rembrandt a drámai személyek viselkedését mint *individuális* cselekvéseket segít megértetni.<sup>23</sup>

#### A DIALÓGUS MIKRODRAMATURGIÁJA: AZ ÁBRAHÁM ÉS IZSÁK-KARC 1645-BŐL

Julius S. Held az 1970-es berlini Rembrandt-szimpoziumon önálló előadást szentelt „a kimondott szó” motívumának a művész elbeszélésein.<sup>24</sup> Tézise szerint Rembrandt drámai elbeszéléseinek annak ellenére gyakori „vezérmotívuma” a *beszélgetés*, hogy a kép médiuma alkalmatlan a szóváltás egymásutánjában kibomló-bekövetkező fordulatok és felismerések explicit ábrázolására. Hivatkozik Bauchra is, aki szerint az események Rembrandtnál eleve „párbeszédként történnek meg. Emberi beszéd és hallgatás alkotja drámáinak voltaképpeni cselekményét.”<sup>25</sup>

Tekintsük Goffman nyomán a dialógust is egyfajta „normális szemtől szembeni interakciónak”.<sup>26</sup> Ebben a keretben a résztvevők legfőbb szerepelőírásának, viselkedési normájának minden bizonnyal a beszélgetés tárgyában való kölcsönös invol-

<sup>22</sup> Uo., 613.

<sup>23</sup> Más logikát követek tehát, mint a Rembrandt-irodalomban (Białostocki, Bauch, Held, Tümpel) gyakori „kerettémák” szerinti csoportosítást (ilyenek pl. az „eltávozási jelenetek”, „felismerési jelenetek” vagy „párbeszédek”). Ezek ugyanis a szó általam itt használt értelmében mikrodramaturgiai keretként kevésbé formalizálhatóak, inkább tematikus alapon kialakított csoportkategóriák. Vö.: B. P. J. Broos: Rembrandt and Lastman's *Coriolanus*: the History Piece in 17th Century Theory and Practice. *Simiolus*, 8. 1976/1976. 201–202.

<sup>24</sup> Julius S. Held: Das gesprochene Wort bei Rembrandt. *Neue Beiträge zur Rembrandt-Forschung*. Hrsg. Otto von Simson, Jan Kelch. Berlin, 1973. 111–125.

<sup>25</sup> Kurt Bauch: 'Ikonographischer Stil'. Zur Frage der Inhalte in Rembrandt's Kunst. [1966] In: Kurt Bauch: *Studien zur Kunstgeschichte*. Berlin, 1967. 140. Valami ilyesmire utal Alpers is, amikor a beszélgetések ábrázolása kapcsán „a gesztusok és a cselekvések” viszonyának kérdését veti fel: „Az északi képek emberi alakjai nem érzelmeket – *affetti*, ahogy az olaszok mondták – fejeznek ki, inkább valami olyasmi jellemző rájuk, amit én *performatív*nak neveznék. Ezen azt értem, hogy a képen látható alakot az általa végzett cselekvés jellemzi, legyen az beszéd, tánc, játék vagy bármi egyéb.” Svetlana Alpers: *Hű képet alkotni. Holland művészet a XVII. században*. Ford. Várady Szabolcs. Budapest, 2000. 242–244. Bár Alpers ezt egy egészen Brueghelig visszavezethető hagyománynak látja, az ilyen ábrázolásoknak a közmondásokhoz, tehát *szövegek*hez való kapcsolása megítélésem szerint ellentmond a cselekvések performatívumként való szemlélésének, amit nemigen tudok másként értelmezni, mint ahogy itt teszem: tárgykapcsolati algoritmusok lefuttatásaként. Egy párbeszéd beszélője és hallgatója tehát akkor is cselekedhet, ha aktuálisan kimondott szavait nem értjük. Indirekte megerősíti ezt az a Houbraeken által elbeszél, mesteréről, Samuel van Hoogstratenről szóló műtermi anekdota, amely szerint egy bibliai elbeszélést ábrázoló kép beszélő figurájának korrigálásakor a mester felszólította a



2. Rembrandt: *Ábrahám és Izsák*, 1645, hidegtű, 155 x 130 mm, 1:1; B. 34.

A reprodukció forrása: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3c/Rembrandt\\_Abraham\\_and\\_Isaac.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3c/Rembrandt_Abraham_and_Isaac.jpg)

váltságot – a saját álláspont odaadó kifejtését és a beszélgetőtárs mondandójára való odafigyelést – kell tekintenünk. A „beszélő” és a „hallgató” formális „szerepei” ebben a mikrodramaturgiai szituációban lényegileg felcserélhetők egymással – és ez akkor is így van, ha a partnerek életkor, státus, tudás és egyéb tekintetben nem egyenlők egymással. A dialógus kivételessége éppen abban van, hogy e különbségek *ellenére* jön létre közöttük kölcsönös érdekközösség – neve-

zetesen a beszélgetés tárgyában való azonos fokú érdekelttség közössége. Ilyesmit látunk pl. a Szent Péter és Szent Pál disputáját ábrázoló melbourne-i képen: a dialógus ideális keretét képdramaturgiailag a protagonisták jelenlétének reciprok tranzitívitasaként írhatjuk le. Hangsúlyoznám: a beszélgetés tárgykapcsolatként való felfogása azért döntő, mert Rembrandtnak itt is *cselekvések* ábrázolására kell képi megoldást találnia.

A dialógus-szituáció egy komplexebb eseteként vegyük mármost szemügyre Rembrandt 1645-ben hidegtűvel karcolt *Ábrahám és Izsák*-ján (B.34.)<sup>27</sup> (2. kép) amelyen az ismert elbeszélés egy viszonylag ritkábban ábrázolt jelenete látható: az a párbeszéd, amelyet apa és fia a hosszú úton – kettesben maradván – folytatnak egymással. „A harmadik napon Ábrahám fölemelte szemét, és messziről meglátta a hegyet. Ábrahám azt mondta a szolgálknak: ‘Maradjatok itt a számmal. Én és a fiam elmegyünk imádkozni, és utána visszatérünk hozzátok.’ Ábrahám tehát fogta az égőáldozathoz szükséges fát, s fia, Izsák vállára adta, ő pedig kezébe vette a tüzet és a kést. Így mentek egymás mellett. Akkor Izsák megszólította Ábrahámot: ‘Atyám!’ Az válaszolt: ‘Igen, fiam!’ Ez azt mondta: ‘Lám, itt a tűz és a fa, de hol a bárány az égőáldozathoz?’ Ábrahám így felelt: ‘Isten majd gondoskodik bárányról az égőáldozathoz, fiam.’ Így mentek tovább egymás mellett.” (1Móz 22, 4–8.)

Held a következőképpen problematizálja „e rövid, de jelentőségteljes” párbeszédet: „Ábrahám utalása arra, hogy Isten fogja megoldani a problémát, világos kifejezést nyer a felfelé mutató kézben [...]. De a számomra fontos részlet nem Ábrahámot, hanem Izsákot érinti. Ilyen témák hagyományos feldolgozásainál azt várnánk, hogy a művész arra a kérdésre is utal, ami a szóban forgó választ kiváltotta. Ebből itt mit sem látni. Izsák csendesen áll, karjaiban egyenesen tartja az összekötözött rőzsét, de már nem beszél. Már föltette a kérdését: most arra figyel, amit apja válaszol. Az időbeli pillanat pontosan rögzítve van – a beszélgetés menetének egymásutánja lelkiismeretesen meg van figyelve.”<sup>28</sup> Eszerint a rembrandti invenció eredetisége a szóváltás *időbeliségének* dramatizálásában állna: hogy a

növendékét, hogy előben olvassa fel a szöveget, amelyet a kép szereplőjének mondania kell – és amikor az nem tudta jól intonálni, van Hoogstraten – a Rembrandtnál tanult módszerrel – azt kérdezte tőle: „Ilyen lenne az a figura, aki ezt mondja? Képzeld azt, hogy én vagyok az, akinek ezt mondanod kell – mondd nekem!” A végén aztán ő maga „adja elő”. A beszédet tehát a képen is célirányos cselekvésként kell megragadni. Houbraken Vol. 2. 162. – vö.: Svetlana Alpers: *Rembrandt's Enterprise. The Studio and the Market*. Chicago, 1988. 38.

<sup>26</sup> Goffman 1981. i. m. 589.

<sup>27</sup> Rembrandt: *Ábrahám és Izsák a feláldozás előtt*. Rézkarc, 157 x 130 mm, szignált és datált: *Rembrandt 1645*. B. 34. Tümpel e munkával kapcsolatban hívja fel a figyelmet arra, hogy Rembrandt – különösen korai és kései művein – újra és újra olyan pillanatokat választ ki a történet menetéből, amelyen megmutatkozik az eljövendő, vagy a döntő esemény utóöngéje szólal meg, például egy beszélgetésben. Ilyen esetekben középkori szimultán ábrázolások inspirálhatták. Vö.: Tümpel 1970. i. m. No. 9.

<sup>28</sup> Held 1973. i. m. 115.

művész az éppen-beszélő illetve az épp figyelmesen hallgató szerepének dinamikus megkülönböztetésével kísérletezik.<sup>29</sup> Ezért kerül a hangsúly Izsák *elhallgatására*: arra, hogy most épp a válasza figyelt és „*már nem beszél*”. Ábrahám és Izsák jelenléte mindenesetre csak párban és csak egymásra vonatkoztatva értelmezhető: itt követett szóhasználatom szerint reciprok tranzitivitásról kellene beszélnünk, amit csak békésebb jellege, illetve a beszélő/hallgató szerep problémamentes felcserélhetősége különböztet meg például a Jézus akciója és a „hatása” alá kerülő kufárok reakcióinak tárgykapcsolati kölcsönösségétől. Rájuk is igaz lenne, amit Leonardo a dolgaikban elmerülőkről mond: „...figyeld meg az emberek mozdulatait, de úgy, hogy észre ne vegyék: ugyanis ha felfigyelnek rá, hogy őket szemléled, elméjük veled kezd foglalkozni, és kilép abból a gátlástalan cselekvésből, amely előzőleg teljesen eltöltötte őket...”<sup>30</sup> (Később látni fogjuk, hogy ilyesmi történik itt is.)

Held elemzésének kétségtelen újdonsága, hogy a „kimondott szó” ábrázolásproblémáját<sup>31</sup> a résztvevők közös *beszédhelyzetének* keretébe ágyazza. A fiú rákérdez egy hiányzó feltételre, ami szükséges a közös cél teljesítéséhez, apja pedig megnyugtatta: nincs miért aggódnia. A státus tekintetében persze viszonyuk hierarchikus: a bibliai szöveg is azt sugallja, hogy a még tudatlan gyermek kérdez, a tapasztalt apa válaszol, a gyermek pedig – alárendelt helyzeténél fogva – ellenkezés nélkül elfogadja a választ. Held sugallata szerint a rembrandti dramatizálás kiélezi ugyan Ábrahám és Izsák funkcionálisan eltérő szerepeit, de ez nem érinti azonos érdekeltységüket a közös ügyben, vagyis a dialógus közössége töretlenül érvényesül.

#### EXKURZUS: A NÉMA HALLGATÓ BEIKTATÁSA MINT A DIALÓGUS DRAMATIZÁLÁSÁNAK ESZKÖZE – AZ ANSLO-PORTRÉK ESETE

Held mindenesetre számos példát idéz arra, hogy Rembrandt a beszélő figurák mellé szívesen fűz be a kompozícióba néma hallgatótársakat: ilyen például a feleség Cornelis Claesz. Anslo mennonita prédikátor dramatizált kettős portréján (1641)<sup>32</sup> (3. kép), amelyen a tekintélyes hitszónok pompás takaróval borított íróasztala és vaskos nyitott bibliája mellől fordul neje felé, hogy megvilágítsa neki a Szentírás szavait. Míg jobbjaival széke karfáján támaszkodik és beszédre nyitja száját, mondanóját nyitott tenyerű bal kezének magyarázó gesztusával kíséri. A fehér főkötős

<sup>29</sup> Nem elégzik meg például Lucas van Leyden konvencionális megoldásával, akinél eleve elsikkad a párbeszéd mozzanata, és nem alkalmaz egymással szembefordított párhuzamos beszédgesztusokat sem.

<sup>30</sup> Leonardo, *Trattato della Pittura*, II. 179. – *Leonardo da Vinci mester, firenzei festő és szobrász könyve a festészetéről*. Ford. Gulyás Dénes. Szeged, 2005. 65.

<sup>31</sup> A „láthatatlan hang” elsődlegességének kérdését Kálvin teológiájában, illetve ábrázolásának problémáját Rembrandtnál és a Rembrandt irodalomban Häslein foglalta össze: Christiane Häslein: *Am Anfang war das Wort. Das Ende der 'stommen schilderkonst' am Beispiel Rembrandts*. Weimar, 2004.

<sup>32</sup> *A Corpus of Rembrandt Paintings. Stichting Foundation Rembrandt Research Project*. Vol. III. 1635-1642. Ed. by Josua Bruyn, Bob Haak, Simon Levie, Peter van Thiel, Ernst van de Wetering. Dordrecht – Boston – London, 1989. A 143. 403-415.



3. Rembrandt: *Cornelis Claesz. Anslo mennonita prédikátor és felesége, Aeltje Gerritsdr. Schouten arcképe*, 1641. Olaj, vászon, 173,7 x 207,6 cm Berlin, Gemäldegalerie

asszony, miközben ölében baljával önkéntelen mozdulatokkal gyűrögeti hímzett kendőjét, Izsákhhoz hasonlóan elmélyülten réved maga elé. Noha itt inkább a szónoklás vagy tanítás mikrodramaturgiájáról kellene beszelnünk (a *Tulp doktor anatómiai leckéje* kapcsán még vissza is fogok térni ehhez), annyiban a dialógussal rokon szituációról van szó, hogy a két résztvevő itt is egészen abszorbeálódik a maga cselekvésében: az egyik a meggyőző beszélésnek, a másik a figyelmes hallgatásnak szenteli magát, miközben közösségüket tárgyi értelemben az Anslo által épp mondottakra való együttes és egyidejű koncentráció alapozza meg.<sup>33</sup> De vegyük észre: testnyelvi deixiseikkel nem közvetlenül egymásra mutatnak. Rembrandt dramaturgiai ösztöne hibátlanul működik, amikor a testek finommechanikájával azt érezteti, hogy

<sup>33</sup> Boehm a testek deixisééről értekezve beszél arról, hogy akárcsak a beszéd, a gesztikuláció (Gebärdung) is interszónális, ugyanakkor a „szomatikus artikuláció” eltérő ritmust követhet (pl. Anslo energikus kézmozdulatának diszkrét játékát a felsőtest visszafogottabb odafordulásának folytonos háttére előtt, egységes folyamatként kell szemlélnünk. Vö.: Gottfried Boehm: *Das Zeigen der Bilder. Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren*. Hrsg. Gottfried Boehm, Sebastian Egenhofer, Christian Spiess. München, 2010. 33–34.



a beszélgetésben a szónoknak és hallgatójának nem egymással, hanem figyelmük közös tárgyával, az épp elhangzó szavakkal van dolga.

E ponton érdemes emlékeztetnünk arra, hogy Rembrandt 1641-ben – a festményt megelőzően vagy azzal egyidejűleg – elkészítette Anslo portréját rézkarcban is, amelyhez a korszak nagy holland költője, Joost van Vondel írt négy soros epigrammát – elsősorban Anslo rétori tehetségét dicsérendő –, amely szabad fordításban így hangzik:

*„Ej, Rembrandt, Cornelis hangját fessd meg inkább,  
Hisz látványa a legkevésbé érdekes rajta;  
A láthatatlant csak fülön keresztül ismerjük,  
Aki látni akarja Anslót, annak hallania kell őt.”<sup>34</sup>*

Bár a szakirodalomban nincs egyetértés e szöveg keletkezésének pontos időpontjáról, az időben valószínűleg a karc után készült festményt Jan A. Emmens, Horst Gerson és Otto Pächt is úgy értékeli, mint Rembrandt válaszát Vondel kihívására: mint kísérletet arra, hogy csakugyan „Cornelis hangját fesse meg”. A nyílt kihívást a versike harmadik sora (*'t Onzichtbre kent men slechts door d'oren*) – ha tetszik, elméletileg is – megindokolja: a festőnek olyasmit – a szónok hangját – kell képi jelekbe foglalnia, aminek épp az a lényege, hogy nem látható.<sup>35</sup> Rembrandt megoldása – hogy ti. Aeltje Schouten néma hallgatóként maga elé meredve nagyon intenzíven koncentrálni valamire, ami, bár közvetlenül nem látjuk, mégis *jelen* van – dramaturgiai értelemben ahhoz hasonló tárgyként funkcionál, mint Perszeusz és Phineusz küzdelme az *Andromédán*, amelyet nem látunk ugyan, a leány cselekvése (tárgykapcsolati deixise) mégis abszolút jelenvalóként evokálja.

<sup>34</sup> A szöveg két példányban is fennmaradt: az egyik a rézkarc *modello*jaként szolgáló, 1640-es dátumot viselő londoni vöröskrétarajzon, ld.: Otto Benesch: *The Drawings of Rembrandt*. I–VI. London, 1954–1957. No. 758., a másik egy a karc második állapotát hordozó, szintén Londonban őrzött nyomat hátoldalán.

<sup>35</sup> Derrida mutatott rá a pneumatikus eredetű hang elsődlegességére a létet alapvetően *jelenlétként* elgondoló nyugati metafizikában: arra a mélyen gyökerező automatizmusra (illetve annak önámító természetére), hogy az igazságot önkéntelenül mint *hic et nunc* önmaga előtt megnyilatkozót, abszolút transzparenciát szeretjük elgondolni. Ennélfogva e hagyományban az igazság adekvát megvalósulásának az élő szóban való kimondás, a beszéd számít. Ezt, úgymond, a jelölt és a hang, a fogalom és a kifejezés osztatlan egységeként éljük meg: „páratlan megtapasztalása ez a jelöltnek, spontán módon jön létre, az én belsejéből, mégis jelölt fogalomként, az eszmeiség vagy az egyetemesség elemében. Ezt az eszmeiséget épp a kifejező anyag nem-világi jellege teremti meg. Vö. Jacques Derrida: *Grammatológia*, Első rész, ford. Molnár Miklós, Életünk, Magyar Műhely, Párizs-Budapest, 1991, 43. Vondel eszerint annak a platóni eredetű logocentrikus szkepszisnek ad tömör-ironikus kifejezést, hogy a képek, ábrák, illetve az írás alakjában az igazság eltávolodik szellemi lényegétől és intenzitásától, mert végecsé rögzül, kiszolgáltatódik a múlt időnek: külsődlegessé, esetlegessé és ennélfogva – végső soron – igaztalaná válik.

## VISSZA ÁBRAHÁMHOZ: AZ AD HOMINEM BESZÉDMÓD MINT A DIALOGIKUS KOMMUNIKÁCIÓ ANOMÁLIÁJA

Rétor és hallgatója tekintet-deixisei az Anslo-képen tehát elkerülik egymást: Rembrandt ezzel érzékelteti, hogy a két szereplőnek közvetlenül nem egymással, hanem egy láthatatlan közös tárggyal van dolga. Held olvasata szerint Rembrandt a B. 34-en is hasonló módon dramatizál: Izsák is, úgymond, azért néz maga elé, mert arra a pusztán-hallhatóra koncentrál, amit apja *itt és most* mond neki.

De vajon tényleg így van-e? Úgy látom, hogy korántsem. Ha Rembrandt karcán – mintegy a goffmani keretelemzés metódusát követve – az imént vázolt normatív szerepelőíráshoz mérjük a résztvevők magatartását, a közös beszédhelyzet egyensúlyának bizonyos megbillenését tapasztaljuk. Mintha Ábrahám *túljártszaná* szerepét és túlságosan is involválódna a beszélgetésben, míg Izsák – ellenkezőleg – inkább rezerválnak mutatkozik: mintha nem is apjára figyelne, holott beszélgetőtársként ez volna tőle elvárható.

Hogy pontosabban értsük, hogy mi történik kettejük között, futtassuk le mindkét komplementer tárgykapcsolati algoritmust. A turbános Ábrahám felsőtestével egészen előre dől, szinte odahajol a nála egy fejjel alacsonyabb Izsákhöz: hangsúlyosan *hozzá* beszél. Rembrandt határozottan leszűkíti a távolságot a beszélő apa és fia között: erőteljes gesztikulációja – jobbát mellkasán kissé patetikusan keresztbe veti, baljával fölfelé mutogat, miközben nyomatékosan rászegezi a tekintetét – azt a benyomást kelti, hogy minden idegszálával *szuggerálni* akarja a fiút. Rembrandt elképesztő deiktikus precizitással érzékelteti, hogy a beszélő cselekvésének *tárgya nem a kimondott szó, hanem a beszélgetőtárs*, motivációja pedig az, hogy elhitesse vele Istenre hivatkozó magyarázatát, amiről maga tudja a legjobban, hogy *nem igaz*. A mondatot (‘Isten majd gondoskodik bárányról az égőáldozathoz, fiam.’) az teszi *itt és most* kétes értékűvé, hogy Ábrahám – hiszen tudjuk a narratívából – disszimulál: valójában nem akarja elárulni a fiúnak, hogy ő van kiszemelve az áldozat szerepére s hogy épp neki, az apjának kell majd gyilkosává lennie.<sup>36</sup> Épp ezért nem egyszerűen válaszol Izsák kérdésére, hanem *uralni* igyekszik a párbeszédet – a fiú pedig ezt észlelve reagál a maga tétova módján. Fontos, hogy míg apját profilból, addig őt enyhe negyedprofilból látjuk: kitér tehát a közvetlen *face-to-face* válasz elől. Nem akceptálja a személyesen őt ért agresszív megszólítást, nem hőköl hátra és nem kérdez vissza; nem ellenkezik és nem védekezik. Kezei céltalanul pihennek a rőzsekötegen, és pillantása sem közvetlenül Ábrahámét viszonzozza: vizenyősnek látszó tekintettel maga elé réved. Mintha Rembrandt azt sejtetné ezzel, hogy a fiú pontosan érzi: apja asszertív viselkedése, amellyel neki válaszol, egyáltalán nem illik az ő tárgyyszerű és indulatmentes kérdéséhez. Amíg az atya *akciója* túlzottan célratoró, a fiú *reakciója* egyáltalán nem adekvát vele: értetlenséget tükröz.

<sup>36</sup> A bőbeszédű Flavius Josephus explicite is megfogalmazza, hogy Ábrahám felesége és szolgálai előtt is titkolta szándékát, „nehogy megakadályozzák az áldozatban”. Vö.: Josephus Flavius: *A zsidók története*. Ford. Révay József. Budapest, 1980. 14.

Bár Izsák semmi bizonyosat nem tudhat arról, hogy mi készül ellene a Mórija hegyén, egy biztos: az apjával közösen vállalt út célja és megvalósításának természetes perspektívája egycsapásra elhomályosul előtte.

A dramaturgiai megkülönböztetés – Ábrahám cselekvésének a beszélgetés közös tárgyáról a Másik személyére irányuló finom átfókuszálása – olyan egyensúlyhiányt teremt tehát, amely elegendőnek bizonyul arra, hogy Rembrandt a párbeszédbe a kétség nyugtalanító mozzanatát keverje. Amit Julius Held a beszélgetés természetes menetéhez tartozó szerepcsereként eufemizál, az – szoros tárgykapcsolati szempontból vizsgálva – *megszakadt* kommunikációt, sőt, megkockáztatom, *drámai* fordulatot jelöl. Bár Ábrahám és Izsák szóváltása nem fejlődik explicit drámává, mégis jól észrevehetően két párhuzamos monológra esik szét. Mindkettőjük dialogikus viselkedését bizonyos átkereteződés jellemzi – az egyik így, a másik úgy tér el a közös tárgytól, a céltől, amely miatt útra keltek és amelyben egyformán – kinek-kinek a maga módján, mégis felhőtlen közösségben – kellene involválódniuk. Evidensen *látható*, hogy „elbeszélnek” egymás mellett és ez a nézőt azzal a feladattal szembesíti, hogy adjon értelmet dialógusközösségük nyilvánvaló felbomlásának.

Ennek a hajszálfinom anomáliának persze csak a narratívába beavatott figyelmes néző számára van elbeszélő értéke: Ábrahámot és Izsákot csak a cselekményegész ismeretében nézhetjük teljes értékű képszínpadi szubjektumoknak, akiknek viselkedését a fenti módon zárt rendszerben, belsőleg motiváltként magyarázhatjuk. Ennek ismeretében viszont *nem tehetünk másként*: ha jó játékosként készek vagyunk végig követni csendes kommunikációjuk – közös játszmájuk – mikrodramaturgiáját, nem lehet nem észlelnünk, hogy a kommunikációs zavar a tragikus vég fenyegető árnyékát vetíti a békésen diskurálókra. Ennek pedig Rembrandt színpadán így is *kell* megtörténnie.

Ábrahám túlmotivált fellépése arra szolgál ugyanis, hogy általa megerősítse a szörnyű gyermekáldozat beteljesedésének drámai szükségszerűségét: Izsák baljós elfogódottsága pedig arra, hogy anélkül mutasson rá a gyermek kiszolgáltatottságára, hogy *itt és most* explicite bármi is utalna erre. Rembrandt pontosan tudja, hogy Izsák csodálatos megmenekülése – a végjátéka végjátéka – akkor sem fakadhat Ábrahámól, ha Isten végül hitének erejét jutalmazza meg a kegyelem ajándékával. Ábrahám immanenciájából, mivel az föltétlen istenhitével azonos, éppenséggel a gyilkosság következik. Ezért olyan mély értelmű, hogy e kis karcon a képszínpadi szubjektum *belülről* motivált tragikus cselekvéseként épp Ábrahám alakoskodását (!) állítja a középpontba. Mi más indokolná épp ennek az epizódnak a kiválasztását? Nem több, de nem is kevesebb ez, mint *drámai* előrevetítése annak az abszolút sötétségnek, amely a Mórija hegyén Ábrahámra vár – és amelybe a kegyelem fénye azután váratlanul mégis bevilágít majd.