

Ki látott engem?

Arc, arckép, álarc

Soha az emberi arcok sokasága, tapintatlan közelsége és szakadatlan jelenléte nem uralta ilyen tolakodóan az életet. Ez a média-korszak átka-áldása. Nemcsak a nagyváros utcáin, a plakátokon és fényreklámokon vagy a metróban és az üzletközpontokban nyúzsógnak testközébe, hanem otthonunkban is ott ágálnak, magyaráznak, csábítanak és agítálnak ezek a megnyerőnek ítélt arcok, a leereszkedően jóindulatú hírközlő, a szívhez szóló-agresszív fogpasztelaadó vagy autógyűnök, a cinkosan bennfentes bértollnok személyében. Ismeretlen ismerősök – minden mozdulatuk otthonosnak tűnik, amint bővülő modorosságaikat, kellemetlen vagy mulatságos tickjeiket újralátjuk! Néhány jelzés és előtűnk áll a maga meztelenségében szerep és egyéniség, abban a furcsa együttesben, amelyben már nem tudjuk megkülönböztetni az egyedít az általánostól. Melyik a fő jellemző: a tömegkultúra (napi) kódja vagy a személyes jegy; a divat brutálisan nivelláló előírása vagy annak ügyes-ügyetlen, olcsó alkalmazása? Nem tudunk úgy a képernyőre nézni, hogy, messzi az információkon túl, ne ezt a csalóka keveréket figyeljük meredten, szüntelenül azon igyekezve, hogy szétfejtjük elemeire, mint a gyerekek mikor szétmarcangolja babáját, hogy láthassa, milyen kóc van belül. Tulajdonképpen leginkább rajtakapni akarjuk a manóken-bábut, lehántani róla a külső réteget, hogy rátápinthassunk az alatta levő igazira. Ha még egyáltalán létezik. Triviális házi isteneink hajviseletének parányi változásait, (ál)mosolyaik, öltözködésük szokásait jobban számon tartjuk, mint legközvetlenebb hozzátartozóinkat. Milliósámra szétsugárzott, mozgó ikonok, hálózobánkba beköltözött partnereink lettek.

A televízió, a mindent elárasztó ragadozó reklámparajóvtólból szinte kizárólag a felnagyított, egész teret betöltő arcok beszédét

figyeljük naphosszat, valami megváltó üzenetre várva. A vizuális kommunikáció kitüntetett terepe az emberi arc térképe lett, melynek hegy- és vízrajza, geológiája és meteorológiája szolgálja a maga eszközeivel a kifejezést. O, ezek a nedvesen szétnyíló ajkak, sejtelmes-ábrándos tekintetek vagy nyílt színi penetrációt cerebráló robusztus-borostás, vad férfarcok! Ki ne ismerné a Marlboro Mant? Mikor van pillanatunk nélkülik? Mindenhol ránk köszönnek, az újságban és a több emelet magas házfalakon, a csomagolópapíron és a (bűnös) cigarettahirdetésen. Hogy többet tudunk-e felfogni e látványok által, mint a tradicionális nyelvi formákkal, nem tudom. Mindenesetre valami másfajta érzékenységet alakított ki, tudatosabbá tett bizonyos jelek olvasatára.

Mert az átok mellett az áldás is tagadhatatlan. A sokaság sosemlátott sokféleséget is hozott. Nem kell New York utcáin barangolnom ahhoz, hogy a legizgalmasabban változatos arcokkal találkozzam szüntelenül: távoli kultúrák, más-más etnikum, osztály és faj képviselői áramlanak, keverednek mindenütt a szó szoros értelmében is előtűnk. A híres „melting pot” már nem amerikai privilégium, a televízió százszorosán, ezerszeresen szállítja huszonnégy órán keresztül a káprázatos emberi panoptikum ábrázatait. És ami a legremekebb az egészben: hetvenhét csatornámon sebesen végigzongorázva a másodperc tört része alatt halálos biztonsággal megállapítható, mi az „igazi” és mi a mű, melyik az életből elkaptott, valóságos arc, Kuala Lumpurból vagy Putumayo mellől, Pico Bolivar hegymagasáról vagy Iszlámádból, és melyik a stúdióban gyártott robotbáb, a maga kifogástalan majdnem emberi megjelenésében.

Ha kitágult a világ, az a sokféle arc párbeszédére is vonatkozik, egyre több kifejezésmodot, viselkedési formát ismerünk, és egyre magától értőddőbben érintkezünk az idegen, a másfajta emberfőikkel, globális planetánk tőlünk távol álló társaival.

Mi az arc?

De egyáltalán, tudjuk-e igazán, mi az arc? Ha a szem a „lélek tükrére”, mi az emberi arc? És mi a lélek, ami kifejezést keres ezen a különös tájon? A Teremtés könyve szerint az úristen a föld porából formálta az embert, saját képére és hasonlatosságára, így lett



Ingmar Bergman: Persona

belőle egyszerre földi és földöntúli lény, s mikor por testébe isteni lehetet került, élő lélekké lett. Ezért mondjuk, hogy ez a lélek az, ami az arcba költözött, az arcba, amit annyira ismerünk, hogy a legkisebb rezdüléseit is értelmezni tudjuk, mégis nincs elég szó, mely végtelen jelentésének akár töredékét le tudná írni.

Jellemző, hogy amit a „dolgok arcának” nevezünk, az is valami nehezen körülírható emberi tartalom, amint a beszédes tárgyak a maguk módján emlékeztetnek, utalnak érzelmekre, lelkiállapotokra. Az angol *face*-kifejezés szembenézést is jelent. Sokatmondó közösség, csakúgy, mint a felülettel, *surface*-szel való kapcsolata. Mert az arcot a maga testi mivoltában elsősorban az ember szellemisége képviselőjének tekintjük, amely láthatóvá teszi a szem számára azt, ami rejtve van. Esetlegesen tűnő alakzata egyszerre örökség, az elődök történelmének valamiféle sűrített lenyomata és a pillanatnyi gondolat, érzelem és indulat impulzusainak megtestesítése. Egyszerre múlt és jelen, belső és külső tehát. Nem csoda, hogy olyan nehezen megfelfejthető. Hisz a „külső”, a felület soha nem lehet az anyagtalan lényeggel teljesen azonos.

„A módot, ahogy a Másik megjelenik előtünk, meghaladva a

másik (elvont) eszméjét bennem, nevezzük arcnak – írja Levinas. – Ez a mód nem mint egy tárgy jelenik meg a tekintetem előtt, hanem mint a tulajdonságok együttese alkot képet. A másik arca minden pillanatban lerombolja és felülmúlja a plasztikus képet, melyet bennem hagy.”¹ Az arc körül minden csupa rejtelem. Nem elég, hogy minden arc hasonlíthatatlan. Hogy egyszerűsége, egyedisége abszolút. Nem elég tudnunk, hogy sem égen, sem földön, sehol a térben és soha az időben még egyszer egy bizonyos arc mása nem jelenhet meg. Minden arckifejezés is páratlan, a változatok gazdagsága kimeríthetetlen. Tulajdonképpen nincs is egyetlen arc, csak arcok sokasága, ahogy jelentése a másodperc tört része alatt módosul, átrendeződik, új formát, értelmet nyer. S bár a figyelő tekintet rögzíteni próbálja az adott rendet, az észlelet, a felfogott kép hozzátétőleges, bizonytalan. Ami az előbb még hangsúlyos volt, nincs többé, legfeljebb töredékes nyomai élnek a szüntelenül változó együttesen. Hiába, a pillanat gyalázatosan múlékony, s amit oly boldog-biztosan megragadni véltünk a látvány fényében, már el is tűnt a soha pontosan vissza nem idézhető konstelláció tünékenységében. Találkozás és azonnali búcsú, elragadtatás és múlékony gyász. Persze a nézés állandó felfedezést jelent, ám a birtokbavétel öröme mellett mindig valami szomorúságot is át kell élnünk. A megismerés ajándékához a jóvátehetetlen veszteség tudata társul.

Igen, az arc a legnagyobb enigmák egyike. Mindnyájan az arc bővületében élünk. Azt olvassuk, vizsgáljuk, kutatjuk, csodáljuk, élvezzük és irigyeljük, gyűlöljük és szeretjük. Az arc minden dialógusunk tárgya, vele beszéljük meg ismereteinket, vele vitázunk, azt fogjuk vallatóra. Az ember az arc vallomásaiban és hangzugaiban, titkolódásaiban és torzulásaiban tárja fel magát. Ráadásul a másik arca egyben az én arcom tükre is: ha szölok hozzá, azt várom, hogy gondolataimat leolvashassam róla, és ha nincs válasz, nincs kapcsolat, folytatás sem. Az élő arc viszonyozza tekintetemet és visszhangozza gondolataimat, szavaimat. Ez a kölcsönös folyamat hallatlan koncentrációt hoz létre. Ezért lehet az arc minden látványok között a legkivételesebb, legteljesebb energiaközpont, mely vonz és magával ragad, és amelynek szexualitása elementáris, szexuális erőt sugároz.

Tekintetünkkel érintjük, végigsimítjuk, érzéseinkkel próbáljuk birtokba venni a másik arcát. Tulajdonképpen megformáljuk, újra-



Greta Garbo

írjuk vonásait. Ami a leginkább megbabonázó benne, hogy mozgékony-sága valóságos beavatkozásra csábít, hisz az arc nyitott, befejezetlen, akármilyen lehet belőle a következő pillanatban. „Az arc (mindig) beteljesületlen – jegyzi meg az amerikai művészetpszichológus James Elkin –, folyamatban lévő munka, mely szüntelenül arra vár, hogy lássák, érintsék, írjanak rá. Talán ez a legmélyebb oka elragadtatásunknak: mint a személyiségek, akiket kifejeznek, és a gondolatok, amelyeket közvetítenek, az arcoknak szükségük van rá, hogy »használjuk« őket, mert befejezetlen képek.”²

Mínthogy elsősorban a látás segítségével tájékozódunk a világban, nem kis teher, hogy ez a látás a legkövetkeztelenebb, ha úgy



Ingmar Bergman: Szenvedély – Liv Ullmann

tetszik, legirracionalisabb, legösszettebb és legellentmondásosabb tevékenységünk. Tapogatódzás, keresés, találat és tévedés, akció, melyet vágynak, futó impulzusok, emlékek és ki tudja, milyen külső-belső tényezők irányítanak. „Látni olyan, mint vadászni, mint álmodni, sőt, mint szerelembe esni – írja az említett James Elkin. – Szenvedélytől – a féltékenységtől, az erőszak, a birtoklási vágy indulataitól – áthatott. Érzelmekben, örömben és kínban fogam. Végül is a látás megváltoztatja magát a dolgot, amit látunk és átalakítja a látót. A látás metamorfózis, nem mechanizmus.”³

Ha mindez igaz, érthető, hogy az arcnak olyan kitüntetett szerepe van életünkben. Az arc a legközvetlenebb (domborzati) képünk, amelynek dinamikus rajzában emberi környezetünk aktuális természetét ismerjük fel. Szakadatlan jelzései tudósítanak az élő külvilág ellenséges, barátságos, hívogató vagy taszító szándékairól. Ezért olyan elementáris a kényszer: minél több ismeretet szeretni róla, tőle, általa. Mi vár ránk, mi fenyeget, mi ígér örömet, lazulást, felengedést, vagy mi követel éppenséggel éberséget, készenléteket az esetleges rosszal szemben? Csupa kérdés és bizonytalan felelet. Miközben áthatóan figyelünk, villámgyors következtetésekre jutunk. Felfegyverezzük magunkat, védeke-

zésre, támadásra készen. Hiszen természetesen maga a néző sem feddhetetlen, különböző áldozat. Maga is hasonlóan aktív résztvevő a cseppet sem drámaiatlan játszmában, ahogy tekintetével fürkész, javasol, parancsol, kihív, hódítani és szelídíteni próbál. Arcok ütközete, szüntelen meccse a köznapi lét tartalma, ahol semmi sem megjósolható, pontosan előrelátható. A mérkőzés egy életlen át tart. Amint látszólag gyanútlanul bámészkodunk, nézelődünk, egyben mindig akarunk is valamit; biztonszágot, örömet, a veszedelmes alulmaradás elkerülését, s ha szükséges, fenyegetni is akarjuk a minket fenyegetőt. Másként szólva nincs ártatlan arc, passzív tekintet. Posszesszív, makacs, követelő arcok erdejében élünk, és járjuk a magunk hasonlóan posszesszív, makacs, követelő útját, arcunkon hordva nemcsak ösztönös vágyaink bélyegét, hanem életvitelünk stratégiáját is.

A közönséges ember számára is több az arcok nézése, mint pusztán tájékozódás: ígéret, ígéret, állandó felajzottság. Ez minden pillantás csodája, mert a dolgokkal való találkozás itt kezdődik. Ez mindennek kiindulópontja, de paradox módon egyben kikötője is. Hisz látni csak azt tudjuk, ami rajtunk kívül, tőlünk távol van. S így a tekintet az áthidalhatatlan szakadék jelzése is, annak realizálása, hogy bizonyos ponton túl nincs tovább. A burok, amit megláttunk, csak kéreg, az arc a maga teljességében megközelíthetetlen marad. Más, idegen, önmagába zárt egész. Valójában csak további kíváncsiságot ébreszt, feszültséget, mely állandó kutató újrakezdesre szólít.

Ez a dinamika vagy interakció Jacques Lacan egyik kedvenc gondolata. A látás, mondja, kölcsönös folyamat: amint ránézek valakire vagy valamire, az visszanéz rám és a két tekintet keresztel egymást. Pillantásom választ talál a másikban, úgy, hogy az illető szemében észlelem a hatást. Még az élettelen tárgyra is érvényes ez, az is viszonyoz valamit nézésemből és úgy értelmezhetem, mint valamely visszhangot a tekintetemre. Tehát nem egyszerűen látok, hanem azt is látom, hogy látva vagyok, vagyis amikor nézek, mint látványt is látom magam, minden alkalommal. A nézés sugarak keresztútjében történik, szinte csapdájában vagyunk; Lacan szerint egyenesen „manipulálva, fogva vagyunk a látómezőben”. S ha ez a veszedelmes csapda túlzásnak tűnik is, az biztos, hogy csakugyan minden jelenlétnek, minden tárgynak is sajátos sugárzása és ereje van, amint ellenáll vagy elfogadja és

ennyiben visszafordítja kíváncsi tekintetemet. Mások figyelmének súlya alatt élünk, körülvesznek, meghatároznak, arcukkal személyes párbeszédben állunk.

Az arcmás és az arckép

A barlangkorszak óta a külső világgal való létfenntartó stratégia bonyodalmas fegyvere az emberi arc megörökítésének eleméntáris igénye és gyakorlata. Nincs semmi magától értődő abban, hogy megkettőzni, ábrázolni, kőbe vésní, celluloidba és fénybe írni, egy szóval megörökíteni vagyunk képesek azt, ami oly törékenyen mulandó. Az ember az egyetlen élőlény, mely erre képes. Nyugtalanosság és halálfélelem, önszerелеm és gőg a gesztus forrása. Az illúzió, hogy lehetséges továbbélni, hogy el lehet menekülni a pusztulástól. Hogy élvezhetjük magunkat többszörösen. A tükörben, az árnyékban, majd a rajzban és egyéb formákban az ember magát látja, méregeti, sőt magát teremti ujja. S a kísérlet éppoly hiú, amilyen részleges: örök, megközelítő erőfeszítés csupán, megismételni magamat s ezzel elejét venni a halálnak.

Az arcmás a közvetlen tükörkép, ahogyan javíthatatlan, hiú Narcissusként bámuljuk, ellenőrizzük, vizsgáljuk (és csodáljuk?) magunkat. Identitásunk, önismeretünk első állomása. A tükörképpel való nászút, hogy Lacan kifejezését használjuk, a legnagyobb libidinális függőség, a világban való szakadatlan, mindig megújítandó, megújuló kapcsolat próbája. Hisz ez a kép mindig pillanatnyi, időleges, csak a ráfordított idő metszetében él. Tudnunk kell mindig, hogyan látnak mások. Mi lehet a jelentése jelenlétünknek.

De még ez az arcmás is nemcsak az arc megkettőzése, hanem más is. Nem teljes azonosság. Inkább leképezés, az ábrázat más anyagban való megjelenése. S az arckép még távolabb kerül a valóságtól, hisz az csakugyan ábrázol csupán. Am a művészet igazi paradoxona itt érvényesül: meglehet minden kép tehetetlen a fizikai halhatatlanság elérésében, de egyben démonian tehetséges is valamely más öröklet megteremtésében.

Maurice Blanchot Orpheusz-tanulmányában a rá jellemző megvesztegető szövevényességgel elemzi a művészi reprezentáció hatalmát. Egyfelől egyedül a művészet, Orpheusz lantja az a titok-

zésre, támadásra készen. Hízen természetesen maga a néző sem feddhetetlen, közömbös áldozat. Maga is hasonlóan aktív résztvevő a cseppet sem drámaiatlan játszmában, ahogy tekintetével fürkész, javasol, parancsol, kihív, hódítani és szelídíteni próbál. Arcok ütközete, szüntelen meccse a köznapi lét tartalma, ahol semmi sem megjósolható, pontosan előrelátható. A mérkőzés egy életlen át tart. Amint látszólag gyanútlanul bámszokodunk, nézelődünk, egyben mindig akarunk is valamit; biztonszágot, örömet, a veszedelmes alulmaradás elkerülését, s ha szükséges, fenyegetni is akarjuk a minket fenyegetőt. Másként szólva nincs ártatlan arc, passzív tekintet. Posszesszív, makacs, követelő arcok erdejében élünk, és járjuk a magunk hasonlóan posszesszív, makacs, követelő útját, arcunkon hordva nemcsak ösztönös vágyaink bélyegét, hanem életvitelünk stratégiáját is.

A közönséges ember számára is több az arcok nézése, mint pusztán tájékozódás: ígéret, ígéret, állandó felajzotttság. Ez minden pillantás csodája, mert a dolgokkal való találkozás itt kezdődik. Ez mindennek kiindulópontja, de paradox módon egyben kikötője is. Hisz látni csak azt tudjuk, ami rajtunk kívül, tőlünk távol van. S így a tekintet az áthidalhatatlan szakadék jelzése is, annak realizálása, hogy bizonyos ponton túl nincs tovább. A burok, amit megláttunk, csak kéreg, az arc a maga teljességében megközelíthetetlen marad. Más, idegen, önmagába zárt egész. Valójában csak további kíváncsiságot ébreszt, feszültséget, mely állandó kutató újrakezdesre szólít.

Ez a dinamika vagy interakció Jacques Lacan egyik kedvenc gondolata. A látás, mondja, kölcsönös folyamat: amint ránézek valakire vagy valamire, az visszanéz rám és a két tekintet keresztetzi egymást. Pillantásom választ talál a másikban, úgy, hogy az illető szemében észlelem a hatást. Még az élettelen tárgyra is érvényes ez, az is viszonzó valamit nézésemből és úgy értelmezhetem, mint valamely visszhangot a tekintetemre. Tehát nem egyszerűen látok, hanem azt is látom, hogy látva vagyok, vagyis amikor nézek, mint látványt is látom magam, minden alkalommal. A nézés sugarak keresztútjában történik, szinte csapdájában vagyunk; Lacan szerint egyenesen „manipulálva, fogva vagyunk a látómezőben”. S ha ez a veszedelmes csapda túlzásnak tűnik is, az biztos, hogy csakugyan minden jelenlétnek, minden tárgynak is sajátos sugárzása és ereje van, amint ellenáll vagy elfogadja és

ennyiben visszafordítja kíváncsi tekintetemet. Mások figyelmének súlya alatt élünk, körülvesznek, meghatároznak, arcukkal személyes párbeszédben állunk.

Az arcmás és az arckép

A barlangkorszak óta a külső világgal való létfenntartó stratégia bonyodalmas fegyvere az emberi arc megörökítésének eleméntáris igénye és gyakorlata. Nincs semmi magától értődő abban, hogy megkettőzni, ábrázolni, kőbe vésní, celluloidba és fénybe írni, egy szóval megörökíteni vagyunk képesek azt, ami oly törékenyen mulandó. Az ember az egyetlen élőlény, mely erre képes. Nyugtalan és halálfélelem, önszerelem és góg a gesztus forrása. Az illúzió, hogy lehetséges továbbélni, hogy el lehet menekülni a pusztulástól. Hogy élvezhetjük magunkat többszörösen. A tükörben, az árnyékban, majd a rajzban és egyéb formákban az ember magát látja, méregeti, sőt magát teremti ujja. S a kísérlet éppoly hiú, amilyen részleges: örök, megközelítő erőfeszítés csupán, megismételni magamat s ezzel elejét venni a halálnak.

Az arcmás a közvetlen tükörkép, ahogyan javíthatatlan, hiú Narcissusként bámuljuk, ellenőrizzük, vizsgáljuk (és csodáljuk?) magunkat. Identitásunk, önismeretünk első állomása. A tükörképpel való nászút, hogy Lacan kifejezését használjuk, a legnagyobb libidinális függőség, a világban való szakadatlan, mindig megújítandó, megújuló kapcsolat próbája. Hisz ez a kép mindig pillanatnyi, időleges, csak a ráfordított idő metszetében él. Tudnunk kell mindig, hogyan látnak mások. Mi lehet a jelentése jelenlétünknek.

De még ez az arcmás is nemcsak az arc megkettőzése, hanem más is. Nem teljes azonosság. Inkább leképezés, az ábrázat más anyagban való megjelenése. S az arckép még távolabb kerül a valóságtól, hisz az csakugyan ábrázol csupán. Ám a művészet igazi paradoxona itt érvényesül: meglehet minden kép tehetetlen a fizikai halhatatlanság elérésében, de egyben démonian tehetséges is valamely más öröklét megteremtésében.

Maurice Blanchot Orpheusz-tanulmányában a rá jellemző megvesztegető szövevényességgel elemzi a művészi reprezentáció hatalmát. Egyfelől egyedül a művészet, Orpheusz lantja az a titok-

zatos erő, mely megnyit(hat)ja az éjszaka kapuját. „De Eurüdiké a határa annak, amit a művészet elérhet; a név alatt rejtőzve, fátyollal eltakarva, ő az a mélységesen sötét pont, amely felé a művészet, a vágy, a halál és az éjszaka együttesen vezetni látszik...”⁴ Igen, Orpheusz alászállhat, bebocsátást nyerhet a sötétség birodalmába, egy feltétellel: ha nem néz, ha háttal fordít a tüneménynek. Tudjuk, ha vissza akarja hozni kedvesét az élők birodalmába, nem szabad szemtől szembe néznie vele.

Miért ez a könyörtelen tiltás? – kérdezzük. És miért természetes, hogy Orpheusznak meg kell szegnie a parancsot? Elkerülhetetlenül. S hogy ezért meg is kell fizetnie, ugyancsak elkerülhetetlenül?

A mítosz szerint ugyanis a mélység, a lényeg nem tárja fel magát soha szemtől szembe. Csak rejtőzve, magát elfedve, a műben megvalósulva. Orpheusz bűne, hogy többet akar, mint ami a művésznek megengedett. Hisz dolga nem fizikailag bírni a másikat (legyőzni a halált), hanem énekelni róla. Orpheusz nem prózai létében, csak műve által, lantja által Orpheusz, csak a költészetnek van hatalma a máslet, az ismeretlen, a halandón túli felett. Amint ezt szem elől téveszti, amint vakságában nézni merészel, elveszíti nemcsak Eurüdikét, hanem saját magát is. De vágya, a megpróbáltatás élménye, a kedves elvesztésének és saját kudarcának élménye, úgy látszik, nélkülözhetetlenek a költészethez. Úgy is mondhatnánk, hogy Orpheusz türelmetlenségben vétkez. De nem éppen ez a türelmetlenség művészeete forrása? Hisz ez a türelmetlenség az intenzív odaadás, az érzékeny türelem legmélyebb alapja, ez a türelmetlenség a teremtő szenvedély magva.

Blanchot Orpheusz tekintetét, ezt a tiltott, győzelmes és bukársra ítélt gesztust tekinti a művészet lényegének. Igaz, látszólag mindent elveszített, ha úgy tetszik, feláldozott a tekintetért, a leközdhethetetlen vágyért, hogy láthasson, de ugyanakkor, a tagadás tagadásával ez a tekintet „a szabadság végtelen pillanata (lett), a pillanat, amelyben megszabadítja magát saját magától... visszabadja a szentséget a lényeg szabadságának, a lényegnek, ami szabadság... Minden kockán forog az elhatározó tekintetben. Ebben a döntésben a pillantás a kezdeteket közelíti meg, mely felszabadítja az éjszaka lényegét, ... megszakítja a szakadatlan (sötétet) azáltal, hogy feltárja azt: ez a vágy, a gondtalanság, és az autoritás pillanata.”⁵

Mélységeket nyitó, szép szöveg, melynek dimenziói halandóság és halhatatlanság végleteit feszítik, ebben a már nem–még nem térben kijelölve a művészet helyét. Az autoritás minden interpretáció páratlanságára utal.

A nagy közeli érzékletessége

A film megjelenésével a vágyteljesítés új formája veszi kezdetét. Első sikerei óta ügyködik azon, hogy hősokeket varázsoljon a vásznonra, hogy a mozgókép segítségével mágiikus aurát teremtsen halandó alakjai köré. Százéves története nem is más, mint a fogtógén arc fiziognómiáját megérteni, kiaknázni, érzékletességét közelhozni és csodálni. Balázs, Epstein és a némafilm első kommentátorai nem győztek eleget lelkesedni e kivételes fenomenén.

A film ugyanis két egyedülálló dologgal egészítette ki a hagyományos ábrázolást: a mozgás és a szabad fényírás képességével. Balázs filmbeli látható embere az arc elevev életével teszi olvashatóvá a láthatatlan, belső tartalmakat. Mobilitása polifóniát teremt – mondja –, az érzelmek „összhangzatát”, bonyolult, ellentmondó rétegeit jeleníti meg egyidejűleg, mert nem szorítkozik az írás linearitására. Ez a varázslatos mozgékonyosság (az időbeli artikuláció) párosul a premier plán (a térbeli artikuláció) váratlan hatékonyságával. Az intenzitás és intimitás csodájáról beszél, valamely bűvös hangulat revelációjáról, mely a fizikai közelség érzékletességén túl újfajta pszichológiai azonosulást is magával hoz. A felhagyított, egész vásznat betöltő arc több, mint egyszerű arc, mindent magában foglal. Az egész dráma színpada lesz, innen szinte borzongató mágiája.

Balázs a film esztétikumát ebben, a szó szoros értelmében vett, „érintettségben”, kivételes szenzualitásban foglalja össze. És nem ő az egyetlen, aki számára a nagy közeli (a premier plán) a film egyedülálló, utánozhatatlan művészi princípiuma. „Első (filmbeli) tudatos élményem egy premier plan volt” – mondja Eisenstein. És vallomások sorozatát idézhetnénk, Jean Epstein-től Bressonon, Bergmanon át Alain Cavalier-ig.

Talán nem véletlen, hogy Dreyer, Bresson, Bergman, Tar-kovszkij és Cavalier számára – hogy csak a legmegjelöltebb spiri-

tuális művészeket említsem – az emberi arc, túl a fizikai valóságban, igazi, mélyen átélte epifániát jelent. Levinas megvilágító fogalmazását alkalmazom, amint az arc meztelenségében, esendőségében és szépségében megnyilatkozó értékét meghatározza. „Arc, szavak előtt létező nyelv – mondja –, eredendő, határoktól megfosztott nyelv... mely válaszra hív; ...a nem hallható, a ki-mondatlan nyelve. Írás! Rend, mely az embert a maga individualitásában szólítja meg... egyetlenség és transzcendencia. ...Az arc epifániája etikai... feltételezi a kifejezés transzcendenciáját” – írja Levinas.⁶

Cavalier azt mondja: „Ha az arc érdekelt, semminek mellette nincs értéke. Minden, ami nem belőle jön, élősködés a film rendkívüli energiáján, melyet (az arc) szüntelenül termel és beletölt.” A közelbe hozott emberi arcon a mozdulatlan kamera figyelmével és csendjével a szóban kifejezhetetlent keresi. Mint példaképe, Bresson, akinek hitvallása a színész kommercializált tipológiájával szemben közismerten a „modell, bezárva a maga rejtelmes külső megjelenésébe. (Aki) mindent, ami belőle rajta kívül van, magában foglal. Itt van, e homlok, ez arc mögött”.

Az arc a Másikkal való kölcsönkapcsolat eszköze, (kemény valutája), a Másikkal való kereskedelem, alku kivételes bonyolítója. „Az arc megszólít és kapcsolatra hív, függetlenül a hatalom mértékéhez, amelyet gyakorol, legyen az öröm vagy megismerés.” És mégis, ez a válasz az arc érzékeny kifejező értékéhez kötött. A „szentség” és a „karikatúra” között végtelen az értékek sora, mely fogva tart.

Mert ez a nyelv többet vagy legalább is mást árul el, mint a községes beszéd. A hazugságok, hátsógondolatok leplezett életét az arc érzékenyen jelzi. Szemtől szembe – mondjuk, és tudjuk, hogy ez veszedelmes szembesítést, próbát jelent. Gondoljunk gyerekkori játékkunkra, milyen izgalmas farkasszemet nézni! Mikor arra várunk, ki bírja tovább, nem kevesebb a tét, mint hogy melyik játékos képes tovább fenntartani egyfajta maszkot és kiszolgáltatottságot egyszerre, amelyben kiteszi magát, rezzenetlenül, a másik kutató tekintetének. Komolyságot erőltetünk ilyenkor magunkra (ez a banális maszk), és ha elnevetjük magunkat, tudjuk, veszítettünk, nem győztük fegyelemmel a mozdulatlan-ságot, az áramló belső történések fékentangását. Mimikánk nemcsak a felszínen túli közvetítője, nemcsak homlokzata, mely mint

a katedrálisok façade-ja kinyilvánítja a belső pompát, hanem az erőlködés játéka is, másnak mutatkozni, rejtőzni valamely áthatolhatatlanabb látszat mögé.

Az álarc

Ha olykor attól félünk, hogy az egyszerűség (gyengesség, esekénység) nyomai túl árulkodóak lehetnek és helyükbe valamely általános, uralkodó álarcot választunk, azt jelentené-e ez, hogy mint a halloween partikon, néhány előregyártott maszk szerepében lehet csupán tetszelegni?

Az álarc fogalma, nyilvánvalóan bonyolultabb ennél. A maszk, a latin *persona*, ugyanis nem egyszerűen az arcot fedő álarc, melynek segítségével a színész jellemét azonosítjuk, nemcsak maga a teljes személy, hanem szerep, melyet választunk, szerep, amit a külvilág számára játszani kívánunk. Emnyiben a legmélyebb, tudatos és tudattalan kívánságok, énképek, hasonulási vágyak eredménye. Másá lenni, titkos vonzódások kísérletező próbája. Érzelmek, indulatok határozzák meg a döntést: miért éppen így, ebben a formában akarom látni, láttatni magam.

Gondoljunk Bergman klasszikus *Persona*-jára, mely a legfelzaklatóbb módon szól a személyiség mitikus kettősségéről, hadsadságáról és szerepjátszásáról, azonosulási vágyáról és önmegtadadásáról, a másikkal való fúziójáról. „Csak azt kívánom, hogy (a néző) üljön le és nézze az emberi arcot... – mondja. Ahogy „a sötét teremben ülünk, előttünk a kis fénylő négyyszög, ülünk és figyelünk, minden pillanat minden mozdulatára. És természetesen a fény egyenesen belénkhatol, egyenesen az érzelmeinkbe, a tudattalanba.”

A *Personában* Bergman affelé vezet, hogy mint a prológbeli kísftű-megérintsük a hatalmas arc misztériumát, vele együtt kutatva, mi van mögötte. És a titok nem más, mint a feloldhatatlan. Külső és belső, ál és valódi arc egybemosódnak, mint ahogy a képzelet és valóság elemei is. A fizikai ébrenlét világa az álom sötétebb régióival ölelkezik.

Ha minden gesztusunk jelentésteli, hogy lehetne éppen az alkalmazott álarc, a választott, felvett szerep semleges? Az álarc, a maga közvetett nyelvén beszél, de éppenúgy beszél, mint min-

den mozdulat, megnyilvánulás. Talán inkább a tükör, a fénykép leplez, hisz ott sok mindent nem engedünk a felszínre jutni. Ott még a fegyelem, az elfojtás érvényesül. Az álarc látványosabban árukkodó, kiszolgáltatóbb, mint a tükörkép. A maga erőteljes, felszabadult hangszíval fordul a világhoz. A maszk leple védelmező, felbátorít és így elfogulatlanabbul, gátlástalanabbul mérünk viselkedni. Abban reménykedhetünk, hogy a maszk nem átlátszó, és így az igazi arc titka rejtve marad. Az előkelő úri asszony, vagy magabiztosan agresszív macho, a tudálékos sznob vagy alázatos hamupipóke szerep, mind mind jelzés, nemcsak az aktuális állapotról, hanem egyben a szükségéről is: hogyan szeretnénk befogadást nyerni.

Ha a tükör torzít – a maszk meztelen.

Változó arcideálok

Jacques Aumont francia filmtörténész, *Du visages au cinéma* (A film arcai) című kis könyvében, a film százéves történetét az arcábrázolás változásain keresztül vizsgálja. Nem érdektelen le-
szűkítés. Ahogy a némafilmtől a háború utáni évek neorealista törekvésein keresztül az újabb modernista és posztmodern kor-
szak módszereit leírja a szemlélet, az egész életfelfogás radikális átalakulása érhető tetten. Milyen hívó romantikája van a húszas évek szépségkultuszának!, Lillian Gish, Asta Nielsen, majd Garbo mitikus felmagasztosításának. A sztárfogalom velük született. Emlékszünk Balázs nevezetes Garbo-elemzésére: egyedülálló szépsége egy sajátos jelentésre vezethető vissza – mondja –, Garbo a szépségnek nemes, kifinomult tartalmat adott: a magány és egyedüllét szomorúságát. A szenvedés, a fájdalom bélyege ezen az arcon „szépség, mely a tisztátalan világgal szembeni tiltakozást fejezi ki, valamely magasabb rendű harmóniával.”⁷

Tudjuk, az emberi arc divinizációja, maxfactorizálása az első némafilmcsillagok imádata óta sosem látott méreteket öltött. Ezért oázis ebben a pantheon-dzsungelben a sminktől megfosztott arc, mely a háború utáni években lett hirtelen népszerű. Persze az sem volt mentes a *make up* csinálmányától, csak más hangszíval, más értékek preferenciájával dolgozott. A kendőzetlen, a sebzett, sőt a csúnya arc valamely kivételes életközelség bizonyí-

tékaként jelent meg. A nem-színész szereplők feltűnése, a *Bikilitolvajok* (Ladri di biciclette) óta szinte ünnep volt. Külön hangsúlyozandó erény, mely pótolhatatlan energiát hozott. Roppan fontos vívmány. Hisz a film igazságához, hitelességéhez végére alapvetően igaz és hiteles tényező járult.

De a paradox itt is érdekes. Minél elszakítottabb az arc a test, a tér egészétől, annál személytelenebb egyben, és ezáltal absztrakcióra, tágabb, mélyebb(?) hatásra képes. Az arc a maga mikrokozmoszával tulajdonképpen egy makrokozmosz megjelenítője. A kor változó igényeinek megfelelően, egy adott pillanatban minden színész ugyanazon család tagjának tűnik. Nemcsak a *make up*, viselkedésmód, mimika, grimaszok stílusa azonosak, hanem az arcon megjelenő érzelmek árnyalata: kódok szólnak hozzánk; a sex-appeal, a blazé közöny vagy agresszív indulat éppen uralkodó, direkt jelzései.

A modernizmus térhódításával az arc legkifinomultabb formálása valósult meg. Nem kisebb teremtő érzékenységgel, mint valaha a nagy hagyományú képzőművészetek portréábrázolása volt. Cassavetes, Bergman, Godard hőseinek arca hosszú, halmozott, labirintikus szöveg. De a szöveg a szó szoros értelmében is veljár: gyötrelmes kegyetlen vallomások kísérik, egészítik ki, és az arc már nemcsak szemtől szemben beszédes, hanem legkisebb részlete is: a profil csakúgy, mint a felülnézet, a megránduló száj, a sírásba görcsösülő izmok mind a kínzóan feldolgozhatatlan, tályos lételmény kifejező terepe lett.

Végül korunkban, melyben a kozmetika, a kimeríthetetlen reklámpar fullasztó inflációját szenvedjük, a „szépség” tömeggyártása mellett az ellentétes végtel kultusza is megjelent. Az erőszak által szétrombolt, deformált arc, az elcsúfított, emberi formáit elvesztett, dehumanizált ábrázat is mindennapos kenyerünk lett. Az arc a „special effect” vadászterületeként kerül alkalmazásra, ahol a vér, a seb, a betegség és lepra, a százezer ránc mint technikai *tour de force* hivatott kápráztatni. Egyesenes úton vezetve a szörnyek, horrorfigurák, idegen planétákról származó lények sci-fi alakzataihoz. Ezzel a formával már tetszőlegesen min-
dent lehet csinálni. Az arc nem több, mint rémisztő, természetel-
lenes monstrum, fenyegető, vámpírkalandok megtestesítője.

Úgy látszik, a film tagadhatatlan dekadenciájával a hasonlíthatatlan, individuális arc eltűnésének szomorú következményét is

tudomásul kell vennünk. Egyre ritkább a sajátos, még emlékeztető személyességével ható arc. Ami valaha a filmet oly megkülönböztethetően eredetivé tette, most sorvadni, pusztulni látszik.

Anti-portré

Igaz, az egyetlenség bélyegét viselő, drámai arc tűnőben van, de az iránta való figyelem, a kérdőrevezés vizsgálma nem múlt el, jelen van, új közelítéseket mutat. Egy darabig úgy tűnt, mintha a fotó és a film volna bűnös abban, hogy az emberábrázolás direkt, hagyományos formái kiszorultak a festészet köréből, a portréfestészet idejétmúlt feladatnak minősült, hiszen a mechanikus rögzítés pontosságával nem lehetett versenyre kelni. De persze hamar kiderült, hogy a cél távolról sem ez. S hogy az új technikák, mint mindig, váratlan lehetőségeket is kínálnak, nemcsak kisajátítanak.

Az érdekes éppen a hatás-kölcsönhatás érvényesülése, ahogyan a fényképezés eljárásait ravaszul alkalmazott ösztönzéseként használják fel. Csak két provokatív, bálványromboló példa: Andy Warhol és Chuck Close anti-portréinak újdonsága.

Warhol hatalmas, csúfondáros Monroe- vagy Mao-szerűi a legolcsóbb tömegfotók gigantikus felnagyításával, egyetlen megszorításával és még illetlenebb színértelmezésével kezdik ki ez ikon arcok jelentőségét. Mind a három művelet merészen szubverzív, kegyetlenül hideg, játékos-ironikus szentségtörés. Az egyetlenség kétségbevonása mellett a méretek óriási eltúlzása paradox emlékeztető e figurák kétes nagyságára, mesterséges felmagasztosítására, melyet végül a giccs színompájának variációi, a vad piros, zöld, sárga festék hivalkodása tetőz be. Holt, zavarbaejtően kétélű üzenetet közvetítő clown-arcok néznek szembe velünk, és minél hangosabban, annál üresebben.

Chuck Close *dead-pan* portréi más síkon támadnak vagy szólítanak meg. Az alap nála is a legközönségesebb fotó: igazolványkép, vagy a barátokról, hozzátartozókról készített, esetleges polaroidek, melyeken aztán monomániás kizárólagossággal kísérletezik, azonoság és variáció lehetőségeit felsorakoztatva. Van abban valami elragadóan kihívó, ahogyan a legsemmitmondóbb, legművészietlenebb dokumentumhoz fordul, ahogyan ezeket, a

kompozíció minden rafinériáját mellőző útlevel-ábrázolatokat, jogosítvány-fotókat emeli monumentális dimenzióba. Félreértés ne essék, Chuck Close festő, eltökélt, illúziókkal játszó portréfestő, aki minimalizmussal és elképesztő, hangsúlyozott pontilizmussal dolgozza meg áldozatainak arcképét. Close szándékosan nem is arcoknak, hanem fejeknek nevezi figuráit, fekete-fehér pszeudo-fényképeit, majd egyre harsányabb színekkel dekonstruált óriás kompozícióit, melyeket a keret széléig feszítve rak fel a vászonra, minden lehetséges „művészi” értelmzést kerekülendő. Tudjuk, kockáról kockára halad a festőecset, a rácsok segítségével megőrizve az eredeti végtelen pontosságát. S bár a művész kijelentéseiben ahhoz is ragaszkodik, hogy csak a technikai, festői eljárás számára izgalmas feladatairól beszéljen, tagadva a legcsekélyebb érdeklődést is modelljei pszichológiáját illetően, az eredmény ellentmondani látszik. Close mega-arcai, noha a fotó mechanikus rögzítésére támaszkodnak, lenyűgöző számadások sosem látott részletekről, ahogyan az arc igenis beszél, fiziognómiája a pórusok, szeplők, ráncok esetleges elrendeződésén keresztül lelepleződik. Ez egyszerre távolságtartó és fáradhatatlan vizsgálódás révén olyan tartalmakhoz jutott, melyek nem egy modellje számára szinte elviselhetetlenek lettek. A fáma szerint egyesek az eredmény láttán azonnal elhatározták, hogy megváltoztatják külsejüket.

Hiába, nincs ártatlan, közömbös figyelem. Ha a kamera eredetileg gépi úton örökítette is meg a választott arcot, Close barátai, családtagjai, képzőművész-kollégái, Rauschenberg vagy Cindy Sherman ugyanúgy nem voltak kifejezéstelenek, mint ahogy az ő tekintete sem volt érzelemmentes. Valami akarva-akaratlan történt a felvétel játszomája során a feszültségi térben, ami rákerült az arcra, majd, különösen a „feldolgozás” műveletében ez intenzív zóna jelentése továbbmunkált a formálásban. Sem nem fotó-, sem nem portré-képein a fényképezés és festészet hagyományos módszerei egymás ellen, egymás mellett érvényesülnek. A személyes és a személytelen, az érzelemmentes és a drámaian kifejező fura módon keverednek. Soha ilyen közelről az arc szakadékaiknak, indokolatlan kitűremléseinek, profán szabálytalanságainak és váratlanul megindító erőzóiának leltárát nem láttuk. A szín, a nyomat, ugyanazon modell más-más feldolgozása az alkotó beavatkozás paradox diadalát hozza.

Az arc eszerint nemcsak magáról szól: egy egész kultúra ambivalens értékeit fogja vallatóra. A nagy méretek büvölete és annak ironikus kifigurázása, harsány színek és azok ugyancsak gyanús, noha hatékony intenzitása, féttisserűség és mégis megindító közönséges egyszerűség egymással felelnek. A gépi rögzítés és a hangsúlyozott, láthatóvá tett megmunkálás váratlan hatást kelt. Végül is banalitás és monumentalitás szüntelenül egymást erősítik, provokatíván keverednek.

Be kell látnunk, hogy olyan világban élünk, amelyben a látathóság egyszerre kihívás és követelmény, nyomasztó jelenlét és védetlen kommunikáció. Egész környezetünk, nemcsak az arcom, hanem a tárgyak is néznek bennünket, szoktuk Klee-t idézni, és e szakadatlanul bombázó hatás következtében sosem vagyunk többé azonosak azzal, akik nélkülük, tekintetük előtt voltunk vagy volnánk. Arcok mágneses erejének vonzásában és taszításában próbáljuk újra meghatározni helyünket a világban, közeledni úti-társainkhoz vagy menekülni tőlük, elfogadni őket, vagy visolyogva tartózkodni tolakodó jelenlétüktől. Mindenüttvalóságuk kérlelhettelelül kísért.

Ki látott engem? Mindenki! – Senki!

Kirakat – múzeum, múzeum – kirakat

Baj van persze a mai művészettel. Már a panaszkodni sem a régi. Már nemcsak a nagy létnyomást kell hiányolnunk, a következetes (tisztá?) stílust, mely a látzatok mögöttiről tudósít – már maga a tárgyválasztás, az eszközök, módszerek alkalmazása is untig ismerős. Ahova nézünk, hiába a színharsogás, az elektronika villódzó transzformációi, fakó *hotchpotch* áll előttünk, melyben a kifejező gesztus ereje nehezen található fel.

Először a párizsi Centre Pompidou századvéget záró kiállításán akadt fenn a szemem. *Túl a látványosságon* (Au delà du Spectacle), mondja a cím, melyet az elmúlt néhány évtized pop-, camp- és supercamp-kultúrájának látványos kirakatbemutatójának szántak. Túl a látványosságon? – kérdezem, mi ez a birodalom, melynek felfedezésére hívnak? Csakugyan, mi az manapság, ami nem harsány látnivaló, láthatóság, láttatás, nyilvánosságra szánt képi szenzáció? A játék, a multimédia-show és a dramati-zált interakció nem látványosság mindenekelőtt?

Már a kiállítás eredete is sokatmondó: az Amerikából importált gyűjtemény címe *Let's Entertain* volt, hangosan hirdette az élvezetre hívó és azt ígérő szándékot. Szórakozunk önfelédten, gátlástalanul, vállalva az akció kihívó, ha nem éppen botrányos jellegét. Igen ám, csak hogy a szórakozás, illetve a szórakoztatás fogalma a két kultúrában nagyon is különbözik: Amerikában, a média- és konzumkultúra legfejlettebb társadalmában más értelme van, mint Európában, ahol a történelem súlya és a megosztottság magas- és tömegkultúra között meghatározó, s a művészet eleve a „nemesebb” régiókkal tart. Gondolom, ez a magyarázata a választott új címnek. A bálványromboló kortárs művek a kultúrkritika nevében szólnak. Így igazolják, hogy a show az élvezet és a mélyebb felismerés fúziója. Hogyan mondhatna le erről