

Óriásképek a félhomályban. Egy Kép-Szöveg-Elmélet kurzus néhány tanulsága.

Magyar kultúrát magyar nyelven közvetítő tanárokat hívtam meg e konferencia előadójaként; választott témám ehhez képest *nem magyar*: egy közismert és sokat elemzett festmény, Diego de Silva y Velázquez *Las Meninas*¹ körüli vizsgálódásaim egy aspektusát szeretném bemutatni, mely megfigyelések és dilemmák kiindulópontjává váltak egyik kurzusnyitó témámnak.

A Szegedi Egyetem Modern Magyar Irodalom Tanszékén *Kép-Szöveg-Elmélet* témacímű kurzusomat *azonban magyar ajkú* diákoknak hirdetem *magyarul*, „határokon átnyúlva”, ahogy a pályakiírás javasolta, s a szó szoros- és jelképes értelmében egyaránt. Mert vajdasági, kárpátaljai, pozsonyi és székely fiatalok egyként látogatják óráimat; másfelől a *határátlépés* az intermedialitást és interdiszciplinaritást is jelenti, mely valamennyi kollégiumom döntő irálya. Nem beszélve a témából adódó metaleptikus szerkezetekről.

Fent nevezett kurzusom szöveg- és kép-olvasási gyakorlat, ahol „*Látni tanulunk*” (Rilke, *Malte Laurids Brigge*), s a kép- és szövegmunka mint *nyomozás és felfedezés* (Halász László²) izgat bennünket.

Las Meninashoz elolvassuk együtt a jeles Foucault³- és Chastel-tanulmányt⁴ is⁵, mindazonáltal önerőből kísérünk meg értelmező lépéseket tenni e látszólag oly készsége, valójában csaknem hermetikusan magára záródó, számtalan kérdést feltévő, azokra kitérően válaszoló műalkotás világában.

Konferencia-előadásomban e hosszú nyomkeresés és problémafeltáró munka végső stádiumából szeretnék egy fontos részletet kiemelni, s e kiemelt rész által kép és szöveg („*a szavak és a dolgok*”) áthághatatlan különbségeiről, de gondolkodási műveleteinkben való szétválaszthatatlanságáról megállapításokat tenni.

A Velázquez-festménnyel való foglalkozás hosszú művelődés- és stílustörténeti, életrajzi, művészettörténeti és -elméleti előkészítését s a festmény részletekbe menő, kérdés- és felfejtés-alapú megbeszélését⁶ most átugrom, s előrelépek ahhoz a megállapításhoz, hogy a Velázquez-mű különös világát feltárandónak, de feltárhatatlannak kell tartanunk több óra kitartó munka és hosszas előolvasmányok után is.

A szíves kedvvel folytatott képszemlélet (*ikonikus stádium*⁷) ámulatot kelt a nézőben: csodáltnivaló a barokk kompozíció, a fények és árnyak, a hatalmas, valóságos belső tér s a kis infánsnő bája, a festő büszke tekintete, tartása, és olvashatunk a képre a megfestés után évekkel odakerült (talán maga IV. Fülöp által ráfestett) Santiago-kereszt életrajzi tényéről is. Gazdag információegyüttessel és nézínivalóval szolgáló mű, tekintélyes mérete, névről is ismert szerepői miatt⁸ készségeen tűnik az értelmezésbe simulni. Ám feltáró munkánk során kiderül: megállapíthatatlan, kit fest a festő, ahogy az is, mi van az előtte álló óriásvászonon. (Théophile Gautier a Pradóban a kép elé lépve, állítólag így kiáltott fel: „Dehát hol van a kép?”) Ugyanígy nem tuhatjuk

azt sem, mi történik a képen: mi az a cselekmény, ami az egyszerre mozgó és álló, cselekvő és állapotba dermedt alakok közepette zajlik, mert ellentmondásos, tisztázhatatlan ez is, akár a tekintetek kijelölte látvány tartalma.

A festő kezében vékonyka ecsetek vannak, így műve nyilván már elkészült, s most csupán a *pentimenti* van még hátra⁹, mely elmossa a kész kép fővonalait, s a barokk realizmus *tenebroso* felületére az impresszionizmus jegyeit helyezi. Egy tökéletesen *kész képet nem látunk hát*, jövátéhetetlenül.

A hátsó falon tükör (tükör?), de kit vetít vissza, mikor IV. Fülöpnek és második feleségének, Ausztriai Mária Annának nincsen közös portréja, melyhez ím, a tükör foglyaiként, modellt állhatnának, s a feltevés, hogy Margarita infánsnő és udvartartása épp az imént rontott be engedetlen pajkossággal a műteremnek kinevezett palota-terembe, a királyi szülők üdvözlésére – aligha meggyőző, hiszen a kislány minden kétséget kizáróan *modellt áll*: ellenkező irányokról árulkodó testtartása és tekintete beszédes bizonyíték.

A megvilágítás máshonnan érkezik, mint ahogy a képen a fényeket és árnyakat felfestve látjuk, és a kép térviszonyai semmiképp nem egyértelműsíthetők, nem hozhatók rendbe, még egy újabb, a festmény előtti teret átmetsző hipotetikus tükörrel sem.

A titokzatos alak a kép háttérében az imént még kifelé tartott a nagyteremből, de most megtorpan és visszanez, kezét a függönyön nyugtatva: ő lát mindent; ő látja azt is, ami a festő előtt tornyosuló óriásképen van. Őt állítja középpontba Antonio Tabucchi elbeszélése is¹⁰.

Mindenki percipiál e mozgalmas vásznon, s aki nem: a szendergő kutya, a csintalankodó kisfiú¹¹ (az állat s az éretlen kisgyermek) – beszédes hiány.

A festményen a tekintetek játékán s a rejtélyes indítékok szerint mozgó alakokon kívül a keretek, a keretezettség tűnik meghatározónak. A művész óriás képráma előtt áll, melynek hátoldala ugyancsak erőteljes fa tám-elemekből alkotott. Oldalról loggiák ajtószárny-keretei látszódnak vetületben, kettő közülük nyitva (beárad rajtuk a Madrid környéki hegyvidék ezüstpárája), hátul az udvaronc az ajtókeretben áll, mellette kazettás ajtószárny, nyitva. Keretben van maga a kép, a mi képünk, Velázquez *Las Meninasa* a Pradóban, de keret az album körbezárta világ, a paszpartu, és virtuális keret maga a tanóra is, melyen képünkkel foglalkozunk, ahol *láttni tanulunk*... Amik azonban a kép keretezettségei közül most legjobban érdekelnek bennünket, azok a hátsó falon látható kép-arzenál keretei, s közöttük kiváltképp a falfelület középső sávját betöltő két óriáskép, melyek még a legjobb reprodukciókon is homályban derengenek. Valóságos képkiállítás, tárlat látható a teremben,

még a (vélt) tükör alatt, a padlózat szintje felett is keskeny csíknyi festmény függ, s a loggiák falán is festménykeretek erős rövidülésű nézetei szabdalják a vásznat.

Foucault tanulmánya, mely körültekintően értekezik a festmény szerkezetéről, a mélybe tartó hullámvonalról, síkról és térről, alakokról és nevekről, értékes érvekkel támasztja alá hosszú tirádában, amit magunk is gondoltunk volt a festmény és a róla való beszéd viszonyáról. E gondolatmenetet tudomásul véve, a kurzus figyelmes abszolválói nyugodtan felállhatnak: Foucault mintegy felhatalmazza őket, hogy elhagyják a hiábavalóra kísérletet tévő kép-szöveg szeminárium padjait:

„(...) minden kétséget kizáróan IV. Fülöp spanyol királyról és hitveséről, Mariannáról van szó.

E tulajdonnevek, úgy tűnik, hasznos támpontul szolgálnak, kiküszöbölve a kétértelmű megnevezéseket; mindenesetre megmondják, mit néz a festő és vele együtt a kép szereplőinek többsége. Ám a nyelv viszonya a festményhez végtelen viszony. Nem mintha a beszéd tökéletlen lenne, és valami hiány volna benne a láthatóhoz képest, amelyet hasztalan igyekszik pótolni. A nyelv és a festmény egyszerűen nem redukálható egymásra: hiába mondjuk, amit látunk, amit látunk, az soha sincs abban, amit mondunk, és hiába mutatjuk képekkel, metaforákkal, hasonlatokkal, amit mondunk, a helyet, ahol e szóképek megcsillannak, nem a szem bontakoztatja ki, hanem a szintaxis egymásutánja határozza meg.” (Foucault, 2000)¹²

A kép nem elmondható, nem verbalizálható. Képet csak képpel, a maga entitásával magyarázhatunk – sarkítom ki Foucault gondolatmenetét, s vetem tekintetem most már végérvényesen és végső menedékként az *óriásképekre a félhomályban*. Abban bízom, hogy e festmény esetén is tudom majd alkalmazni a magyarázó módszert, amit a *Jézus Márta és Mária házában*¹³ vagy *A mulatt nő* című vásznanon (1. a tevékeny Mártát bosszantja Mária figyelmes hallgatása – az idősebb nő gesztusa a hátsó jeleneten látható Mária mozdulatát ismétli: jelentése, hogy a két szolgáló az evangélium egyik története felett mereng; 2. a háttérben a tanítványok felismerik Jézust, amint megszeg egy kenyeret – a kép megtisztítása után 1933-ban hátul feltűnik egy ablak vagy egy ajtó). Biztosra veszem, hogy az eredeti alkotáson e festmények szemlélhetők, láthatók és azonosíthatók. Bennük reménykedem mint *mise en abyme*-okban. Nem lehet cél nélkül való hátsó fali otlétük ebben a hatalmas formátumban: kicsinyítő tükrök, rezümék¹⁴ legyenek ők, segítségül a tanácstalan nézőnek.

Nem kell sokáig bizonytalankodnom: az irodalom verifikálja hipotézisemet; André Chastel feltárja a két hatalmas kép titkát: Rubens festménye Pallasz Athénét ábrázolja Arakhnéval zajló szövőversenye közepette, pontosabban az események végkifejletét; Jordaens

Apollón és Marszúiasza a másik festmény¹⁵, de Chastel felteszi, hogy e képeket Velázquez a veje, Martinez del Mazo kópiái alapján festi fel saját vásznára. Kép(ek) a képben; eredeti és másolat problémája; mesterségesen generált *mise en abyme*, hisz feltehetőleg (biztosra vehetően) e képek *nem* függöttek az Alcázar érintett termének falain. Így egymás mellé Velázquez szándéka varázsolta őket beszédes jelként, metakommunikációként. Ők szólaltatják meg valószínűleg *Las Meninas* mélyebb összefüggéseit. A művészet felsőbbségét a mesterséggel szemben?

Csakhogy a festmények a rendelkezésre álló reprodukciókon barna árnyalatként gomolyognak a két falikép keretében, meg kell keresni őket másutt, eredeti (illetve jelenlegi) tartózkodási helyükön, jobb híján: albumokban. *A szavak és a dolgok* – kell-e keresnünk őket *valójában*? Nincsenek-e meg már azáltal, hogy címük révén témájukat sikerült feltárnunk? Nem elegendő-e, ha a képcímek által felidézett mítoszokat ismerjük? Beszédeselek azok is, s amit mondanak – miként valamennyi mítosz –, korántsem egyértelmű, ígylhat a festmény „üzenetét” sem egyértelműsíthetik, de izgalmas alternatívát kínálnak fel.

Egyszerű kelmefestő leánya volt a lüdiai Arakhné¹⁶, híres csodálatosra szőtt kárpitjairól és gögjéről. Íme, Athénével (az orsó feltalálójával) is ki merne állani versenyre, holott tanítómestere épp az istennő volt! Mindenki előtt hirdeti: különbet sző, mint a kézimunka védnöke, Athéné. Akárha Niobé gyermekei számával, szépségével – kérkedik... Az istennő ezt, bár legtöbb ízben nagyvonalúnak mutatkozott, már nem tűrheti, s leszáguld az Olümposzról, figyelmeztetni a merész leányt. Álöltözetben, idős asszonyként jelenik meg, de amikor látja, hogy Arakhné nem hajt a jó szóra, megkezdődik a verseny. A két szöttes (melyek tárgyáról, részleteiről ismét csak, egy függelékben, érdemes volna szólni, mert mindkét versenyző munkája maga is tele van *mise en abyme*-ekkel, beszédes belső képekkel) egyformán pompás munka, sőt, az ítélőbírák: Lüdia leányai és asszonyai s a pártatlan nimfák Arakhné szőnyegét szebbnek is találják. Ezt azonban az istennő nem viselheti el, ráförmed a megrettent lányra, sőt, vetélőjével rá is támad, amiért az isteneket tiszteletlenül ábrázolta, s Arakhné most már szívesebben vetne önkezelével véget életének, mint kihívni Pallasz haragját. A haláltól megmenti őt az isennő, örökéletűvé, de mindörökké pókká változtatja¹⁷. Kérnénk-e az ilyen halhatatlanságból?

Marszúiasz szatír (Kübelé istennő földi kísértője), nem földi halandó, ámde az isteneknél mindenképp alacsonyabb rendű létező, közelebb az egyszeri, véges létű emberhez. (Másson phrügiai, tehát keleti, barbár pásztornak mondja a mítosz, amint barbár hangszernek tartatik a lanthoz képest elmosódóbb, lágyabb hangú síp is.) Nagyszerűen játszik Marszúiasz a kétágú, szarvascsontból készült pánsípon (amit Pallasz Athéné dobott el és átkozott meg, mert felfűjt

arcával rútnak mutatta őt), mindenki egybeméri játékában az isteni Apollónnal. Végül hajlamos lesz magamagát is összemérni véle, de az istenek az efféle hasonlítást meg szokták torolni. A Múzsák szegődnek döntőbírákúl, de Marszüasz is vesztére versenyez: Apollón, vereségét érezve, csaláshoz folyamodik. Győzzön az, aki fordítva is tud játszani hangszerén; győzzön az, aki énekelni is tud hangszeres játéka közben¹⁸! Amit a lant tud, a síp nem tudhatja, s Marszüasz veszít. Eleven megnyúzatással fizet, kegyetlenül¹⁹, bőrét fenyőfára szegeznek. E brutális jelenet gyakori képtéma a régiségben²⁰, Arakhné története kevésbé ismert, és jóval ritkább.

A mi mostani szempontunkból azonban a Velázquez-képre történő vonatkoztatásuk érdekes e képekbe foglalt mítoszoknak.

Lépünk most eggyel visszább, s pillantsunk a nagy vászon egyik főszereplőjére, a festőre (a *Sevillai*, ahogyan az udvarnál nevezték származása miatt)! Büszkén tekint ki alkotása mögül, nemes munkájából: modelljére pillant²¹. Kívül helyezi magát a kompozíción, amint a mű megalkotásának belső, intellektuális munkáját végzi, mielőtt a vászonhoz nyúlna. „... szuverén alkotó, aki kegyelem adta tehetsége révén képes önmagán belül újratemetni a látható világot” (Tolnay Károly²²). Mellén piros-arany, díszes mintázat: a Santiago-kereszt. Ez is összefügghet témánkkal, kérdéseinkkel, melyeket a két mitológiai tárgyú festménynek szegezünk. E dísz-jelet Velázquez utólag festette a képre (a király festette volna? melyiket jobb elhinnünk?), nem sokkal halála előtt, 1658-ban, amikor hosszú várakozás és kérvényezés után végre megkapta a Szent Jakab-rendbe való felvételét. Talán ez volt élete legnagyobb ambíciója: nem-nemesként egy lovagrend tagjává válhatni²³. Királyi (IV. Fülöp) és pápai (VII. Sándor) támogatás ellenére az ügy nehezen ment végbe, s a festőnek olyan dokumentumot kellett aláírnia, melyben állítja és igazolja: egész életében csupán kedvtelésből fogott ecsetet, nem megélhetési célokból. Megtagadni mesterségét, tehetségét, hogy nem kétségbevonhatatlanul nemesi származásúként egy arisztokratáknak fenntartott rend tagja lehessen. Alárendelt, s mégis kiváltságos helyzetben áll itt is, saját festménye középpontjában. Jelenléte a királyi párral egy térben: rendkívüli kiváltság, s inkább szól az udvarnagyi rangnak, mint a festőnek.

Nem volna csoda, ha az óriásképek mitológiai segítségéhez, igazolásához is ezért fordult volna!

Hogy *mise en abyme*-ről van szó; hogy a hátsó falon lévő festmények a főtörténetre vonatkoznak, azért tűnik kétségtelennek, mert mindkét mesében *ugyanarról* esik szó.

Érdekes elgondolkodni, mennyit változtatna a helyzeten, ha a két kép (legalábbis a Mazo-féle másolatok) valóban a nagy, jelen esetben műteremül szolgáló vagy akként ábrázolt

fogadóterem hátfalát díszítették volna, így, egymás mellett. Akkor nem kellett volna művészi lelemény, mely felfedezi és kiválasztja őket: elég volt mesterünknek csupán a hátsó, komor homályba burkolózó falra pillantani. S a látványból ötletet meríteni a maga festette kép ideájához, metakommunikációjához. Aligha lehetett így, s bár ennek nyilván nyomára lehetne bukkanni, hagyjuk most meg, jobb híján, idő híján e kérdést a nem-tudásban. Tegyük meg a két festmény egymásmellettiségét Velázquez vakmerő és talányos választásának, s kíséreljük meg általuk magyarázni *Las Meninas*!

Földi halandó vagy legalábbis: a nagy isteneknél alacsonyabbrendű kétes szatírlény kíván művészetében egy istennel versenyre kelni. Kiváló művésztől van szó, mestersége virtuózáról, mindent tud az anyagról, a technikáról, a kifejezés erőteljességéről, s mindezzel tisztában is van: önnön művészi erejével. Gőgös avagy sem, esetünkben indifferens – a történet nem erről szól, hanem a mindent lebíró, utánozhatatlan kreativitásról, teremtőerőről.

Az istent sérti ez a tehetség, ez a büszkeség, és féltékeny is, alulmaradni szégyen volna, bevet hát minden elképzelhető eszközt, a ravaszságét, a hatalomét, az erőszakét. Istennel szemben ember nem győzhet, s a próbát megkísértő sorsa a biztos halál, kínhalál. Nem érdemes hát próbát tenni, maradj magad körén belől, fojtsd vissza teremtőerőd, élj kicsiny körödnek, ne próbálj hatalmasok ellenében! Ezt jelenthetné a két mítosz beidézése egyfelől. Nem győzhetsz a hatalmasok ellen, vedd magadra a szerénység és alázat szőracsuháját.

Épp ellenkezőleg: küzdj meg elismertetésedért, még ha halálos is a kockázat, mely előtt állasz. Az ember képes meghaladni saját korlátait és határait, s nagyobb lehet isteneinél és földi urainál is tehetsége révén. Íme, itt áll festőállványa előtt most is a halhatatlan spanyol király és családja körében, és túléli őt, túléli őket művészetében, sőt, őt magát, a királyt és leszármazottait épp az ő művészete tartja meg, emeli ki a feledés iszapjából: ím, itt állanak, ahogyan ő megfestette őket. Mi mást bizonyítana a mellére került Santiago-kereszt is, mint hogy minden lehetséges?

Nem a feloldhatatlanságig képtelen perspektívát kell hát nézni *Las Meninason*; nem az alakok kitalálhatatlan, egyértelműsíthetetlen mozgásait, hanem e hátsó képeket, s dönteni a nyitott mű előtt állva: hogyan szeretnénk olvasni a mítoszt, s általa hogyan látni a festményt, mert Velázquez emberi szóval többé nem beszélhet,

csak ecsete által.

A téma leírása Kép-szöveg kurzusom munka-anyagában:

Diego Velázquez: *Las Meninas* (Az udvarhölgyek) /1656, olaj, vászon, 318x276, Madrid, Prado; képi parafrázisok; mitológiai kiegészítések; párhuzamok az irodalomból

Egy sokat elemzett, problematikus, parafrázisok sorát inspiráló festmény és a belőle fakadó művészetelméleti kérdések érintése. A „nyitott mű” problémája. Önreflexivitás: önarckép, festmény, tükör és tükröződések a képen. „Mit fest a festő?” A „láthatatlan festmény” és az üres vászon (az üres lap/fehér papiros *tabula rasája*). Rekonstruálhatatlan perspektivikus viszonyok a képen; ismét csak: mit fest a festő, ki a modell? Impresszionista jelenet – vagy beállított modellek?

Képek a parafrázisok közül:

- Pablo Picasso: *Las Meninas, Velázquez után* /1957, olaj, 194x260, Barcelona, Museo Picasso;
- Salvador Dalí: *Velázquez Las Meninas-a nyomán; A gyöngy* /1981; *Velázqueznek három beszélgető emberré átalakuló mellszobra* /1974.

Magyarázat-kísérletek:

- Juan B. M. del Mazo másolatai Rubens *Minerva és Arakhné*, ill. Jordaens *Apollo és Marsyas* című képei – a Velázquez-kép termének hátsó falán lévő két festmény mitológiai hátteréhez;
- A vonatkozó mítoszi helyekről: Apollodorosz (1977): *Mitológia*. Európa Könyvkiadó, Budapest; Ovidius (1975): *Metamorphoses*. Magyar Helikon, Budapest; Graves, Robert (1970): *A görög mítoszok*. Európa Könyvkiadó, Budapest; Trencsényi-Waldapfel Imre (1970): *Mitológia*. Gondolat, Budapest; Kerényi Károly (1977): *A görög mitológia*. Gondolat Kiadó, Budapest.
- A mitológiai kiegészítések nyomán bekapcsolandó Velázquez *A szövönők* /1656-57, Madrid, Prado/ című képe.

(Szakirodalom: Tolnay Károly (1987): *Velázquez: A szövönők és Az udvarhölgyek*.

»Műértelmezés«. In uő.: *Teremtő géniusok. Van Eycktól Cézanne-ig*. Gondolat Kiadó, Budapest. 197-209.; André Chastel, André (1984): *Alak az ajtó keretében Velázqueznél; Kép-a-képben*. In uő.: *Fabulák, formák, figurák. Válogatott tanulmányok*. Ford. Görög Livia. Gondolat Kiadó, Bp. 258-271., ill. 217-239.; Foucault, Michel (2000): *Az udvarhölgyek*. In uő.: *A szavak és a dolgok. A társadalomtudományok archeológiája*. Osiris Kiadó, Budapest. 21-34.

Szöveg-kapcsolatok a képhez:

- Ottlik Géza (1950): *Iskola a határon*. Magvető Könyvkiadó, Budapest (a regény három vonatkozó szöveghelye). Segítségül: Szegedy-Maszák Mihály (1998): *Ottlik Géza*. Monográfia. Kalligram Kiadó, Pozsony.

- Tabucchi, Antonio (2001): *Fonák játék*. In uő.: *Fonák játék*. Noran Könyvkiadó, Budapest.

További irodalmi kapcsolódások a festmény nyomán felvetődő művészetelméleti problémákhoz:

- Balzac, Honoré de (1977): *Az ismeretlen remekmű*. Magyar Helikon, Budapest.

- Camus, Albert (1979): *Jonas, vagy a mester dolgozik*. In uő.: *Regények és elbeszélések*. Európa Könyvkiadó, Budapest.

- Akutagava Rjúnoszuke (1999): *Őszi hegyoldal*. In uő.: *A vihar kapujában*. Ulpius-ház, Budapest.

JEGYZETEK

¹1656, olaj, vászon, 318 x 276 cm. Madrid, Prado

²Halász László (1983): *Az olvasás: nyomozás és felfedezés*. Gondolat Könyvkiadó, Budapest

³Foucault, Michel (2000): *A szavak és a dolgok. A társadalomtudományok archeológiája*. Ford. Romhányi Török Gábor, Osiris, Budapest

⁴Chastel, André (1984): Alak az ajtó keretében Velázqueznél. In: *Fabulák, formák, figurák. Válogatott tanulmányok*. Ford. Görög Livia. Gondolat, Budapest. 258-271.

⁵Továbbá olvassuk és megvitátjuk többek közt Rényi András Rembrandt-tanulmányának gondolatmenetét [Rényi András (2008): Előadás az eredetiségről. In: *Az értelmezés tébolya. Hermeneutikai tanulmányok*. Kijárat Könyvkiadó, Budapest. - mindenekelőtt az „erős kép”-ről fogalmazott gondolatokat kutatva). Olvasásra ajánlom még diákjaimnak egy hajdani társuk, Csapó Árpád invenciózus szakdolgozatát [Csapó Árpád (2004): *A Las Meninas tükrében. Az Iskola a határon szerkezetének vizsgálata Velázquez festménye alapján*. Szakdolgozat. Szegedi Tudományegyetem, BTK, Modern Magyar Irodalom Tanszék, Szeged], melyben kiváló adatokra s összefüggésekre lelhetünk.

⁶Például mindjárt a cím kérdését: Az Alcázar inventáriumában (készült 1666-ban, tíz évvel a festmény keletkezése után) található cím: *A császárnő udvarhölgyeivel és egy törpével*. A 18. századból maradt fenn *A család* vagy *IV. Fülöp családja* megnevezés, hogy aztán 1843-tól már a ma ismert titulus álljon a mű alatt.

⁷A kép ikonikus-fenomenális többletét röviden úgy fogalmazhatjuk meg: a kép megértése nem merül ki abban, hogy rajta valamit felismerünk, hanem éppen *kép mivoltában látni tudjuk azt, amit a kép és csak a kép nyújt*. Bacsó Béla: „Érzéki ráeszmélés és a kifejezés megértése”. Mit értünk, amikor látunk valamit?

⁸„A képen látható személyeknek ismeretes a nevük is: a hagyomány fölismeri véli dona Maria Agostina Sarmientét, a jobb sarokban Nietót, az előtérben Nicolaso Petrusatót, az olasz bohócot.” (Foucault, 2000: 27)

⁹Velázquez festésmódjára többszörösen is jellemző az elleplezés: tudatos pontossággal alakított vonalait utólagos átfestésekkel teszi „impresszionisztikussá”; műveltségét is mintha titkolná: Mars hadistent idős közkatoná alakjában formálja meg, de ezt Michelangelo nyomán teszi (Julián Gállego).

¹⁰Tabucchi, Antonio (2001): Fonák játék. In uó.: *Fonák játék*. Noran Könyvkiadó, Budapest.

¹¹Van, aki e kis apródot Petrusatónak, a törpének (bohócnak?) nézi és nevezi; a gyermek testalakata, arányossága, szép mozgása miatt e feltételezéssel nem értek egyet.

¹²Foucault, Michel: i.m. 27.

¹³1620, olaj, vászon, 60x10, London, National Gallery

¹⁴Dällenbach, Lucien (1996): Intertextus és autotextus. Ford. Bónus Tibor. In: *Intertextualitás I-II. Helikon* 1996. 51-67. *A mise en abyme* egy „kicsinyítő tükör”, egy autotextuális rezümé, azaz „az elbeszélés témájának tükrözés-jellegű megkettőzése”. „A szöveg közepén celebrált kozmikus liturgia.”

¹⁵Külön problémát jelent, hogy Jordaensnek két fenti tárgyú képe ismert, s a Velázquez-festmény sötét háttere a reprodukción nem enged biztosan dönteni, csak valószínűsít.

¹⁶Más változatban a bíborfestékéről híres Kolophón egyik hercegnője.

¹⁷A mítosz valószínűleg az athéniek s a pók-emblémájú krétai-milétsziak festett gyapjú áruversenyét tudhatja háttérében.

¹⁸Trencsényi-Waldapfel Imre *Mitológiájában* másként magyarázza a történeteket: „(...) a lant értékét az intellektuális tisztaság apollóni világában az is igazolja, hogy az emberi éneket kísérő lant pengése racionálisabb a szavakra át nem fordítható sípszónál.” [Trencsényi-Waldapfel Imre (1960): *Mitológia*. Gondolat Kiadó, Budapest. 120.]

¹⁹Kerényi Károly a *Görög mitológiában* Apollón mellett szól e brutális történetet kommentálva: „Kisázsziában meséltek (...) Marsyasról, aki olyan ostoba volt, hogy Apollónnal akart muzsikában versenyre kelni, az legyőzte, s lehúzta bozontos bundáját – amiből nem kell az isten különös kegyetlenségére következtetnünk, mihelyt csak

áruhásdit látunk az állati megjelenésben.” [Kerényi Károly (1977): *Görög mitológia*. Ford. Kerényi Grácia, Gondolat Kiadó, Budapest, I. kötet. 121.]

²⁰Tiziano (Vecellio): *Marszüasz megnyúzása*, 1576, olaj, vászon, 212x207 cm, State Museum, Kromeriz

²¹Egy pillanatfelvételt látunk? A fényképészet őst? A festő önarcképe munka közben képtípus a 15. században jelenik meg először.

²²Tolnay Károly (1987): Velázquez: A szövönök és Az udvarhölgyek. In uő: *Teremtő géniuszok – Van Eycktól Cézanne-ig*. Ford. Széphelyi F. György. Gondolat, Budapest. 204.

²³Holott huszonnégy esztendő kora óta, amikor megbízást kapott a nála hat évvel fiatalabb király portréjának megfestésére, dinasztiafestői rangban van; *Pintor del Rey* – csak ő festheti a királyt („vajon kényszerű feladatnak érezte-e egy kihalófélben lévő dinasztia utolsó, jelentéktelen sarjainak ismételt lefestését?” /Götz Eckhardt/). Ígérik neki a király ajtónállójának tisztségét, majd 1634-ben a királyi ruhatár felügyelője lesz. 1643-tól a Királyi Kamara festője, nem sokkal később a királyi építészeti munkák irányítója, hogy végül az udvarnagyi posztot (*apostador mayor de palacio*) is megszerezze.