

Az észrevehetetlen részlet:

legyek és bolhák Georges de La Tour festészetében¹

Bartha-Kovács Katalin

Szegedi Tudományegyetem

ORCID azonosító: 0000-0002-4852-2006

A tanulmány a 17. században élt francia festő, Georges de La Tour két képén vizsgálja a légy és a bolha motívumát. Ez a két apró méretű rovar távolról alig kivehető fekete pontnak tűnik: csak akkor veszi őket észre a néző, ha közelebbről szemléli a festményt. A tanulmány célja annak bemutatása, hogy a légy és a bolha szerepeltetése a festményeken tudatos döntés a művész részéről, amely jelentéstöbbletet ad a képnek, s befolyásolja értelmezését.

Kulcsszavak: észrevehetetlen részlet, Georges de La Tour, légy, bolha

Bevezetés

Tanulmányunk a 17. századi francia művész, Georges de La Tour (1593–1652) két festményén vizsgálja a légy és a bolha motívumát. Ez a két apró méretű rovar, amely szerényen húzódik meg a festő két – *Tekerőlantos, léggyl* és *A bolhát fogó lány* című – képén, távolról csupán alig kivehető fekete pontnak látszik: könnyen átsiklik rajtuk a néző tekintete, és csak akkor fedezi fel őket, ha közelebbről veszi szemügyre a festményeket. A légy láttán először meglepődik, majd azt találgatja, miért szerepel a képen. Más a helyzet a bolhával, amelyre csupán La Tour festményének utólag, a 20. századi művészettörténészek által adott címe utal: a bolha képbeli szerepét a bensőségesség vagy

¹ Jelen tanulmány az Innovációs és Technológiai Minisztérium NKFIH 134719 számú, „Eszztétikai kommunikáció Európában (1700–1900)” című OTKA kutatási témapályázatának támogatásával készült.

meghittség (*intime*) fogalmának segítségével fogjuk értelmezni. Célunk annak bemutatása, hogy a légy és a bolha szerepeltetése a képeken olyan jelentéstöbbletet ad a festménynek, amely befolyásolhatja értelmezését.

Közelről és távolról: képnézési módok

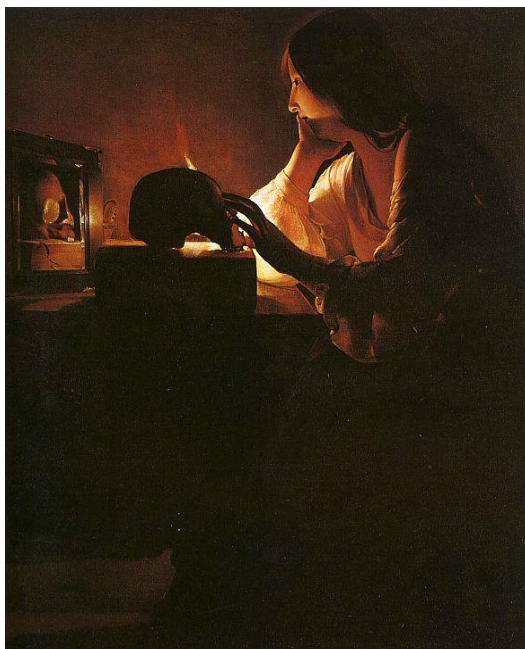
Nem valószínű, hogy sok olyan festőt találunk, aki számára a bolha és a légy lenne a megörökítendő fő téma. Ezek a rovarok általában váratlanul bukkannak fel a képeken, a néző csupán figyelmes szemlélés során veszi észre őket. A részlet azonban sohasem ok nélkül szerepel a festményen, hiszen a művész tudatosan festette oda a képre, még akkor is, ha ez a szándék legtöbbször aligha nyilvánvaló a szemlélő számára.

Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture című esszéjében Daniel Arasse a festmények közelről való szemlélésével foglalkozik.² Véleménye szerint a „közeli” szemlélésmód megkérdőjelezi a művészettörténet hagyományos, bevett kategóriáit, amelyek általában a „távoli” képnézési módra utalnak. A „közeli” látásmód mellett érvelve hangsúlyozza, hogy ez a szemlélésmód azért kelti a bensőséges érzését a nézőben, mert az ilyenkor felfedezett részletek árulják el a festők jelenlétét a képeikben (ARASSE 1996: 8;³ 1. kép). Amikor távolról szemlélünk egy festményt, a kép egészét látjuk: a kompozíció harmóniáját, a szín- és fényhatások összességét nézzük. De ha közelebb lépünk a képhez, első ránézésre észrevehetetlen részleteket veszünk észre rajta, mint például Georges de La Tour egyik bensőséges hangulatú éjszakai festményén, a *Tükrös Magdolnán* a gyertyafény által megvilágított tükörben feltűnő, sötétbe burkolózó koponyát. Ez a látszólag mellékes részlet hatással van a kép egészének értelmezésére: a tükörben megjelenő koponya nem csupán barokk szemfényvesztés, a

² Daniel Arasse (1944–2003) magyarul is olvasható, a Typotex kiadónál megjelent művei: *Festménytörténetek* (ford. VÁRI Erzsébet és VÁRI István, 2007); *Festménytalányok* (ford. SELÁF Levente, 2010); *Művész a műben. Analitikus ikonográfiai esszék* (ford. PATAKI Pál, VÁRI Erzsébet és VÁRKONYI Benedek, 2012); *Raffaello látomásai* (ford. PATAKI Pál, 2013); *Leonardo* (ford. MARSÓ Paula és NEMES Krisztina, 2016).

³ Daniel Arasse kétféle részletet különböztet meg: egyfelől az ikonikusnak vagy partikulárisnak nevezett részletet (*détail-particulaire*), amely valamilyen nagyobb egység része – ilyenek például az arc finom ráncai vagy a szemöldök –, ez a festészet mimetikus ábrázolásmódjához szükséges, másfelől a festői vagy „részletszerű” részletet (*détail-dettaglio*), ezzel a szóval azt jelöli, hogy valami történik, „megesik” a képben, ami mozgást, dinamikát visz bele, és ez szinte mágnesként vonzza magára a szemlélő tekintetét (ARASSE 1996: 11–12).

néző szemének megtévesztése, hanem a hajdani kurtizán, Mária Magdolna bűnbánatára utaló, jellegzetes *vanitas*-motívum, amely az élet rövidségéről, hiábavalóságáról való elmélkedésre ösztönzi a nézőt.



1. kép: Georges de La Tour, [*Tükrös Magdolna*](#), 1635–1640, olaj, vászon, 113x93 cm, Washington, National Gallery

Amint ez a példa is mutatja, a részlet nem szükségszerűen másodlagos a kép központi témájához képest: kiemeli és középpontba helyezi a festmény néhány elemét, amelyeken megállapodik a néző tekintete.

A kétfajta, „távoli” és „közele” képnézési mód közül a továbbiakban az utóbbira összpontosítunk, ugyanis ez mutatja meg a festményeken rejtőző apró részleteket, például a legyet és a bolhát. E rovarok láttán a nézőt felemás érzés fogja el: csodálja a festő tehetségét, illúziókeltő képességét, ugyanakkor viszolygás fogja el az ábrázolt téma élethű megjelenítése láttán (CHANTOURY–LACOMBE 2009: 23). E két kicsiny rovar festészeti ábrázolásainak példáján keresztül azt is szemléltetjük, hogy a művészeti írók szerzői a léggel kapcsolatban elméleti jellegű észrevételeket is megfogalmaztak, míg a bolha általában nem több tréfás, gyakran erotikus képrészletnél.

A meglepetést tartogató képrészlet: a légy

André Chastel a légynek a filozófusokra és irodalmárookra gyakorolt vonzerejét felidézve egyebek között Montaigne, Pascal és Sartre nevét említi (CHASTEL 1995: 38). Azonban a légy nem csupán az értelmiségiekre, hanem bizonyos korokban a művészekre és a művészetről szóló írások szerzőire is hatással volt. Közismert, hogy a rovarok közül a művészettörténet-írók a légynek tulajdonítottak kiemelt szerepet. Eörsi Anna a festő ügyességével és tréfás kedvével összefüggésben tekinti át a táblaképeken megjelenő légyábrázolásokat (EÖRSI 2001: 7–22). Ő is idézi azt az anekdotát, amely arról szól, hogy tanonc korában Giotto az alábbi módon tréfálta meg mesterét, Cimabue-t: olyan élethű legyet festett egy, a mestere által elkezdett képalak orrára, hogy Cimabue többször is megpróbálta elhessegetni, mígnem észrevette, hogy az csupán festett légy.⁴ Giorgio Vasari *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete* című, 1550-ben megjelent művészéletrajz-gyűjteménye alapján idézzük ezt a művészettörténeti irodalomban gyakran olvasható anekdotát:

Az is fennmaradt róla, hogy ifjúkorában, amikor Cimabuenél dolgozott, egyszer egy arckép orrára olyan élethű legyet festett, hogy amikor mestere folytatni akarta a munkát, abban a hitben, hogy a légy igazi, többször is el akarta hessegetni a kezével s csak aztán jött rá tévedésére. (VASARI 2003: 59)

Vasarinál a légymotívum jelentősége gyakorlatilag egyetlen aspektusra: a művész virtuozitásának tréfás bizonyítására szorítkozik. A festő technikai bravúráját, megtévesztő képességét szemlélteti, mintha a természethű részlet arra szolgálna, hogy biztosítsa a kép egészének valóság-hű voltát (ARASSE 1996: 119). Csakhogy Giotto feltehetőleg sohasem festett ilyen legyet, a Vasari által említett anekdotának pedig nincs sok köze a valósághoz, leginkább vándormotívumnak, legendának tekinthető.⁵ Daniel Arasse két fő okot említ, amelyek miatt a Giotto által festett légy története minden bizonnyal fik-

⁴ Ezt az anekdotát először a Filarete néven ismert itáliai építész és szobrász, Antonio Averlino írja le *Trattato di Architettura* című munkájában (1461–1464), mintegy száz évvel Giotto *Vita*-jának megjelenése előtt (CHASTEL 1995: 38).

⁵ A művészéletrajzokban olvasható vándormotívumokról, anekdotákról lásd: KRIS–KURZ 2010: 15–25.

ció: egyfelől a firenzei művész korában a légymotívum ábrázolása még nem volt divatban, másfelől a motívum nem toszkán eredetű, hanem az északi (flamand, német-alföldi) és a velencei művészek festői gyakorlatára nyúlik vissza (ARASSE 1996: 118).

Esszéjében André Chastel hangsúlyozza, hogy a légy ábrázolása időben viszonylag jól behatárolható divatjelenség volt: azok az észak-itáliai művészek alkalmazták, akik ezzel a humoros képrészlettel a mimetikus festészethez való modern hozzáállásukat akarták szemléltetni (CHASTEL 1995: 42). A légymotívum divatja a festészetben nagyjából a 15. század közepétől a 16. század elejéig terjedő időszakra tehető, bár olykor a klasszicizmus korában keletkezett festményeken – elsősorban virágcsendéleteken vagy *vanitas*-képeken – is felbukkannak legyek.⁶ De vajon miért fest egy művész a képeire legyet, és hogyan lehet értelmezni ezt a motívumot? A légy funkciója nagy mértékből függ attól, hogy a festmény melyik részén látható: előfordul, hogy a kompozíció részét képezi, máskor viszont – ha a festmény szélén jelenik meg – úgy tűnik, mintha valódi légy volna, amely a vászonra vagy a kép keretére mászott, a megtévesztett néző pedig el akarja kergetni, és meglepődik, amikor észreveszi, hogy csupán festett légyről van szó.⁷

A festészetben a légy legfőbb szerepe kétségkívül a művész virtuozitásának szemléltetésében, a már említett illúzióteremtő képességben áll: ez a régi korok festőinek művészi gyakorlatára nyúlik vissza, akik úgy akarták bebizonyítani mesterségbeli tudásukat, hogy olyan műveket alkottak, amelyek képesek voltak becsapni a néző szemét. A Vasari által elbeszélte anekdotának is létezik olyan olvasata, amely az ókori festők (Zeuxis és Parrhasios) versengésére utal, és a művészeti *trompe-l'œil* motívummal kapcsolatos legendák sorába illeszkedik. Daniel Arasse azonban – ezen az értel-

⁶ André Chastel az ízlés változásával magyarázza a legyek eltűnését a képekről: „az ízlés fejlődésével állunk szemben, egy kimerült kis szimbólum elejtésével, amely egyik pillanatról a másikra valószínűleg közönségesnek hatott” (CHASTEL 1995: 47.).

⁷ Érdekes volna azt is megvizsgálni, miért akarja a néző feltétlenül elhessegetni a legyet a képről. Valószínűleg azért, mert a légy jelenléte a képen zavarja, nem érzi odaillőnek, nem tartja adekvátnak egy ilyen közönséges, közutálatnak örvendő rovar felbukkanását egy művészi alkotáson. Az is érdekes, hogy a többi, hasonlóan apró termetű rovar (például a tetű, a kullancs vagy a poloska) ábrázolása mindeddig elkerülte a festők érdeklődését.

mezésen túlmutatva – a légymotívum szimbolikájának összetett voltát emeli ki. Hangsúlyozza, hogy a légy jóval több, mint egy pusztán anekdotikus és szórakoztató részlet, és – néha ugyanazon a kompozíción belül – többféle értelmezése is lehetséges, szerepe pedig a képek témája és műfaja függvényében változik (ARASSE 1996: 122). A vallásos tárgyú festményeket például morális jelentéssel ruházza fel a légy (2. kép).



2. kép: Carlo Crivelli, [Madonna a gyermekkel](#), 1473, tempera, arany, fa, 36,5x23,5 cm,
New York, Metropolitan Museum of Art

Az itáliai reneszánsz művész, Carlo Crivelli több alkalommal is ábrázolt *trompe-l'oeil*-legyet. *Madonna a gyermekkel* című festményén a kompozíció részét képezi a légy, amelyet a gyermek Jézus undorral vegyes csodálkozással szemlél. A Szűzanya tekintete is a – képalakokhoz képest nyilvánvalóan túlméretezett – légy felé irányul: voltaképpen a légy az összekötő elem a néző (valódi) tere és a kép (festett) tere között (ALLET et al. 2022: 51). Túlságosan valóságghú megjelenése okán ez az aprócska rovar a földi lét nyomorúságos voltára utal, amely szemben áll az isteni gyermek, Jézus által szimbolizált mennyei világ tisztaságával. Aligha meglepő, hogy a vallásos témájú festményeken a

légyhez számos negatív konnotáció, elsősorban a tisztátalanság kötődik. Az *Állatszimbólumtár* „Légy, bögöly” szócikke ezen túl még a pimaszságot, a szemtelenséget, a csökönyösséget és a képmutatást is a légy jellemzőihez sorolja (VÍGH 2019: 200–202). Daniel Arasse szerint a légy „kártékony állat, amely halottakból táplálkozik és betegségeket terjeszt – idősebb Plinius szerint főleg a pestist –, a festészetben morális jelentéssel bír.” (ARASSE 1996: 122).⁸ Hasonló a helyzet a koponyákra festett léggel: az olasz barokk festő, a Guercino néven ismert Giovanni Francesco Barbieri *Et in Arcadia ego* című képén például az élet tűnékenységét, az emberi test felbomlását – és általában minden földi dolog széthullását – jelképező légynek *memento mori* funkciója van (3. kép).



3. kép: Guercino (Giovanni Francesco Barbieri), *Et in Arcadia ego*, 1618, olaj, vászon, 81x91 cm, Róma, Galleria Nazionale d'Arte Antica

Metafizikai értelemben a légy mindenfajta emberi erőfeszítés hiábavalóságát jelképezi, és tréfásan – mindenesetre kevésbé brutális módon, mint a *vanitas*-csendéletek koponyáinak tátongó szemürege – arra emlékezteti a nézőt, hogy az evilági realitásoknak tűnő dolgok csupán illúziók. A 17. századi csendéleteken a túlrejt gyümöl-

⁸ „Animal néfaste, se nourrissant sur les cadavres et transmettant les maladies et en particulier, selon Pline l’Ancien, la peste, la mouche a valeur morale en peinture.”

csökön felbukkanó legyeknek is hasonló a szerepe, egyértelműen az enyészetre utalnak. De arcképeken is megjelenhet a légy, ennek egyik legismertebb példája a Frankfurti Mester néven ismert flamand művész páros portréján, a festő feleségének hófehér főkötőjén éktelenkedő rovar, amely első ránézésre fekete pöttynek, szennyeződésnek tűnik (4. kép).



4. kép: Frankfurti Mester, [*A művész önarcképe feleségével*](#), 1496, olaj, vászon, 38x26 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten

Arányait tekintve ezen a festményen is nyilvánvalóan túl nagy a légy. Mérete arra enged következtetni, hogy nem része a jelenetnek: a felületes szemlélő könnyen valódi légynek véli, aki rászállt a vászonra. Ha el akarja hessegetni, az illuzionista művészet csapdájába esik, mert valóságnak gondolja a képi ábrázolást: mintha a rovar az ő teréhez, nem pedig a festmény teréhez tartozna, és csupán rátelepedett volna a kép felületére. A figyelmes néző azonban egy másik legyet is felfedez a képen, aki épp egy tálból cseresznyeszemet lakmározik. André Chastel szerint a két légy szerepe abban különbözik, hogy ez utóbbi a jelenet részét képezi és a festmény szimbólumrendszerébe illeszkedik – így válik nyilvánvalóvá a különbség a kompozícióba foglalt légy,

valamint az illuzionista módon ábrázolt *trompe-l'oeil* légy között, aki nem tartozik a jelenethez (CHASTEL 1995: 43).⁹

Láthattuk, hogy a festett légyhez általában negatív jelentéstartalmak kapcsolódnak, mindazonáltal a festő virtuozitását is jelképezi ez a kicsiny rovar. Ebben az értelemben a légy a művész szimbolikus kézjegyeként is felfogható. A Petrus Christus néven ismert flamand mester egy karthauzi szerzetest ábrázoló, 1446-os arcképén oldalnézetben látható a művész aláírása fölé helyezett légy, aki ezáltal úgy is értelmezhető, mintha – metaforikusan – a szignatúra részét képezné. A mellvédre letelepedett, nagy méretű légy, aki a képalak egyedüli attribútuma, ezen túlmenően *memento mori* jelentéssel is felruházta az ábrázolt modellt (aki egyházi személy, a hagyomány szerint karthauzi Szent Dénes németalföldi szerzetes). A rovar képbeli helye korántsem mellékes: mivel pontosan a festő vezeték- és keresztnéve között helyezkedik el, az aláírás jelképes megkettőzésének, Petrus Christus kézjegyének is tekinthető. Ezt a feltételezést alátámasztja az a tény, hogy a németalföldi mester érdeklődött a geometrikus perspektíva kérdése iránt (ARASSE 1996: 125) (5. kép).



5. kép: Petrus Christus, [Egy karthauzi portréja](#), 1446, olaj, fa, 29,2 cmx21,6 cm,
New York, Metropolitan Museum of Art

⁹ A 17. századi csendéleteken a légy gyakran szerepel egy másik rovar, a pillangó társaságában, aki – a virágokat felidéző színe és formája miatt – lényegesen pozitívabb képzettársításokat kelt a nézőben, mint a tisztátalannak tekintett légy. Az *Állatszimbólumtárban* ezzel kapcsolatban az olvasható, hogy a barokk csendéleteken „a légy pillangóval együtt ábrázolva a jó és a gonosz ellentétét fejezi ki” (VÍGH 2019: 201).

Georges de La Tour „legyes” festménye

A légyhez kapcsolódó szimbolikus jelentéstartalmak rövid áttekintése után felmerül a kérdés: mennyiben segíti mindez a Georges de La Tour *Tekerőlantos, léggyl* című képén látható légy szerepének értelmezését? Mielőtt erre a kérdésre rátérnénk, szükségesnek érezzük néhány szót szólni Georges de la Tourról, erről a felettébb talányos festőről, aki élete nagy részét a lotaringiai Lunéville-ben töltötte, és viszonylag kevés adat maradt fenn róla.

La Tourt kortársai az „éjszakák festőjének” (*peintre des nuits*) nevezték, bár nem kizárólag „éjszakai”, hanem anekdotikus tartalmú „nappali” jeleneteket is ábrázolt (BONFAIT et alii 1997: 11). A festő „éjszakai” és „nappali” képeinek elnevezése volta-képpen a festmény megvilágításának kérdésére adott kétfajta válaszként fogható fel. Míg a „nappali” képeken a jelenetet megvilágító fény a képmezőn kívülről érkezik, addig az „éjszakák” esetében a mesterséges fényforrás a festmény belső terében található. La Tournak több, tekerőlantost ábrázoló festménye is fennmaradt, ezek mind a vörös különféle árnyalataiban megkomponált „nappali” jelenetekhez tartoznak, ám közülük csak az egyiken látható egy aprócska légy (6–7. kép).



6–7. kép: Georges de La Tour, [*Tekerőlantos, léggyl*](#) (vagy *Tekerőlantos, kalappal*) és a kép részlete, 1628–1630 körül, olaj, vászon, 162x105 cm, Nantes, Musée des Beaux-Arts

A tekerőlantos térdére telepedett rovar alig észrevehető, ezért nem lehet rá úgy tekinteni, mint a kép egészének természetűségét biztosító részletre. A légy felfedezéséhez rendkívül közeli, már-már rövidlátó szemlélésmód szükséges, amely minimálisra csökkenti a néző szeme és a festmény közötti távolságot.

A kicsiny légy egészen pontosan a muzsikus térdére helyezett hangszer rózsaszín szalagja mellett látható. A légy ottléte – Daniel Arasse megfogalmazása szerint – „túlságosan jelentéktelen ahhoz, hogy egyszerűen szemfényvesztésként fogjuk fel, ugyanakkor túlon túl feltűnő is ahhoz, hogy ne vegyünk róla tudomást – vagyis hogy pusztán a festészet főhajtását lássuk benne a valóság előtt.” (ARASSE 1996: 126).¹⁰ A képen a valóságűség a részletgazdag ábrázolásmódban: a díszes tekerőlant, de különösen a szájalmat keltő arckifejezésű vak muzsikus megjelenítésében jut kifejezésre. A lehunyt szemű és tátott szájú képalak inkább tűnik úgy, mint aki fájdalmában kiált, s nem pedig úgy, mint aki énekel.¹¹ Az általában vaknak vagy koldusnak ábrázolt vándorzenész motívuma, aki énekét a magyarul forgólant vagy nyenyere néven is ismert zeneszerszámon, tekerőlanton kíséri, gyakran felbukkan a 17. századi festményeken. Megjelenik egyebek között Francisco de Zurbarán, Diego Velázquez vagy Bartolomé Esteban Murillo képein, de szintén gyakran látható a Georges de La Tour korabeli lotaringiai festők, például Jacques Callot vagy Jacques Bellange művein (8. kép). Életművének 20. századi felfedezése előtt Georges de La Tour képeit – így a tekerőlantost ábrázoló festményeit is – más művészeknek, többek között spanyol festőknek (Zurbaránnak, Velázqueznek) vagy a francia Louis Le Nainnek tulajdonították.¹²

¹⁰ „... elle est trop discrète pour être un trompe-l’œil, mais trop voulue aussi pour être anodine – ou constituer un simple hommage de la peinture à la réalité.”

¹¹ Pascal Quignard szerint „a festményen ábrázolt vak ember, ez a torzonborz, szerencsétlen, kísérteties alak énekel (de csendben énekel). A »silentium loquens«, a néma kiáltás témája ez.” („[c]est la figure hallucinante de l’aveugle peint, qui chante (et qui est silencieux), hirsute, pauvre. C’est le thème du »silentium loquens«. Du cri silencieux.”) (QUIGNARD 1991: 74).

¹² A művészettörténészek csak a 20. század elején azonosították La Tour képeit, és fedezték fel a lotaringiai mester életművét. 1934-ben Charles Sterling és Paul Jamot szervezésével a párizsi *Orangerie*-ban megrendezett *Les Peintres de la réalité en France au XVII^e siècle* című kiállítás irányította rá a figyelmet a saját korában jól ismert – és elismert – Georges de La Tour mintegy három és fél évszázadon át feledésbe merült művészetére (THUILLIER 1991: 13).



8. kép: Jacques Bellange, [A vak tekerőlantos](#) (*Le Vieilleur aveugle*), 17. század első fele, rézkarc,

Párizs, Bibliothèque Nationale de France

La Tour is többször ábrázolta a vak muzsikust. Jelenleg öt olyan festménye ismeretes, amelyeknek ez az alak a főszereplője. Típusfiguráról van tehát szó, amelynek mind-egyik képen hasonló az arcvonásai, a hajviselete és a ruházata, és a festmények csak részleteikben különböznek egymástól.¹³

A művészettörténészek egyetértenek La Tour tekerőlantost ábrázoló képeinek bizonytalan datálását illetően, valamint abban is, hogy kidolgozása szempontjából a legyes változatot tekintik a legsikerültebbnek.¹⁴ Ezen a festményen a földre helyezett, szembeötlő vörös színű kalap mellett a szinte észrevehetetlen légy a muzsikus megkülönböztető jegye. A légy éles ellentétben áll a pompás tekerőlanttal, valamint a hangszert díszítő rózsaszín szalaggal, amelynek a közelébe telepedett. Ennek a kicsiny rovarnak összetett szerepe van a képen: azontúl, hogy ékes bizonyítéka a festő természetű ábrázolásmódjának és szemfényvesztő képességének, La Tour (önironikus) kézjegyének is tekinthető; egyszersmind a tűnékenység, a törékenység és minden földi dolog széthullásának szimbólumaként is felfogható.

¹³ Az alábbi képekről van szó: *Tekerőlantos, kutyával* (Bergues), *Vak tekerőlantos* (vagy *Tekerőlantos, szalaggal*, Prado), *Tekerőlantos, pénzeszsákkal* (Remiremont) és *Tekerőlantos mellképe* (Brüsszel).

¹⁴ Ezt a jelenleg a nantes-i Szépművészeti Múzeumban látható képet, amelyen nem szerepel sem aláírás, sem dátum, eleinte Murillónak és Zurbaránnak, majd pedig Velázqueznek tulajdonították (ROSENBERG és MOJANA 1992: 45).

Ha a figyelmes néző észre is vette a legyet, előfordulhat, hogy első ránézésre nem tudja eldönteni, rá van-e festve a képre a kicsiny rovar, vagy pedig valódi légyről van szó, aki rászállt a vászonra. Daniel Arasse joggal állapítja meg, hogy „La Tour a részletek virtuóz ábrázolója” (ARASSE 1996: 213).¹⁵ De vajon mi a helyzet azzal a részlettel, amely nem csupán észrevehetetlen, de annyira apró, hogy szabad szemmel láthatatlan? A továbbiakban a lotaringiai mester *A bolhát fogó lány* című képét vizsgáljuk meg ebből a szempontból.

A bensőséges hangvétellű láthatatlan részlet: a bolha

A bolhát fogó lány Georges de La Tour „éjszakai” képeihez tartozik. A festő „éjszakai” képei abba a – 17. század első felében egész Európában elterjedt – vonulatba illeszkednek, amelyet az éjszakai megvilágítás, valamint a bibliai tárgyú jelenetek életképszerű feldolgozása jellemez. Caravaggio hatása – a témaválasztást, a motívumokat és a kidolgozást illetően is – tetten érhető La Tournál, de ez utóbbi művészetében átlényegülnek az itáliai mesternél is jelen levő témák (FRANCASTEL 1990: 126). A lotaringiai művésznél is megtalálható a Caravaggiónál – és a Caravaggio-követőknél, az úgynevezett „árnyékfestőknél” (*tenebrosi*) – gyakori sötét háttér és a jelenet dramatizálása, ám az ő képein nincs mozgás: a tekintetek néma összevillanása, a lassú, vontatott mozdulatok és a kezek szinte észrevehetetlen játéka az időtlenség benyomását keltik. Ezt a hatást fokozza, hogy az árnyékból előtűnő, csak részben megvilágított alakjai erősen síkszerűnek tűnnek (9–10. kép). La Tour „éjszakai” között nem csupán vallásos, hanem egészen világi tárgyú festmények is megtalálhatók: közülük kétségkívül a gyertyás megvilágítással készült *Bolhát fogó lány* a legprofánabb.

¹⁵ „La Tour a été un virtuose du détail.”



9–10. kép: Georges de La Tour, *Bolhát fogó lány* és részlete, 1640 körül, olaj, vászon, 120x90 cm, Nancy, Musée Historique Lorrain

A kép témájával kapcsolatban több feltevés is született, amelyeket Pascal Quignard így foglal össze: „Három jelentésváltozattal is találkozhatunk: a gyermekszülés fájdalma, a megtért szolgálólány, a körmei között tetűt vagy bolhát összeroppantó nő” (QUIGNARD 1991: 60).¹⁶ Ezek közül a legkevésbé valószínű az a magyarázat, amely szerint a festmény áldott állapotban lévő szolgálólányt ábrázol, aki bűneit megbánva gyertyafénynél elmélkedik (BONFAIT et alii 1997: 60). Mindazonáltal a festmény ad némi alapot a Magdolna-képekkel való párhuzamra, amelyekkel feltehetően egy időben keletkezett. Ha pusztán a kompozíció elrendezését tekintjük, a *Magdolna kettős gyertyalángnál* és a *Bűnbánó Magdolna méccsessel* tükörképe a *Bolhát fogó lány* (SZIGETHI 1971: 16).¹⁷ Ez utóbbi kép robosztus nőlakja telt idomaival a légies Magdolnák megcsúfolása, evilági, görbe tükörben mutatott képe – és torzképe – volna? Aligha: sokkal

¹⁶ „Elle a reçu trois significations: les douleurs de l’enfantement, la servante repentie, une femme écrasant un pou ou une puce entre ses deux ongles.”

¹⁷ Az alábbi képekről van szó: a jelenleg New Yorkban, a Metropolitan Museumban található *Magdolna kettős gyertyalángnál* vagy (egykori tulajdonosa után) „Wrightsmán Magdolna” néven ismert, az 1630-as évek végén keletkezett változatról, valamint a *Bűnbánó Magdolna méccsessel* című képről, amely 1635 és 1637 között készült és két változatban is fennmaradt: az egyik a Los Angeles-i County Museum of Arts-ban található, a másik, vele majdnem

inkább arról lehet szó, hogy e minden ízében földi témával kapcsolatban is ugyanaz a technikai kérdés, nevezetesen az éjszakai megvilágítás problémája foglalkoztatta La Tourt. A kép komoly arcú nőalakja lefekvéshez készülődik, s bár teste nagy részét és az egyik mellét sem takarja semmilyen ruha, mégsem erotikus. Egymásnak szorított körmei között apró, fekete pötty sejtethető: a bolha, amelyet az imént fogott meg. A jelenet a gyertyafényes megvilágítás hatására átlényegül, és ezzel együtt a bolhavadászatba belefeledkezett nő is elveszíti profán jellegét, az anekdotikus jelenet pedig általánosabb értelmezést nyer.¹⁸ A bolhát fogó lány ugyan mélyebben lehajtja fejét, mint La Tour Magdolnái, profilja mégis hasonlít hozzájuk, és a bolhát összeroppantó körmök helyén könnyen elképzelhető volna a koponyán nyugvó kéz.

A gyertyafényes megvilágítás mellett a láthatatlan részletnek, a bolhának is szerepe van abban, hogy a néző bensőséges hangvétellének érzékelje ezt a festményt. A bolha azonban nem látható, csupán a festmény utólag adott címe, valamint a fiatal nő kézmozdulata alapján sejtí a néző, hogy a parazita *ott van* a képen. Azt sem lehet egyértelműen eldönteni, hogy a nő egymásnak szorított körmei közötti fekete pötty bolha vagy tetű. Mivel láthatatlan, akár tetű is lehetne, és csak a bolhát fogó nő motívumának gyakori ábrázolása alapján valószínűsíthető, hogy inkább bolha szerepel a képen. Az is ezt a feltételezést támasztja alá, hogy az ember a különböző korokban máshogy viszonyult ehhez a két parazitához. Kultúrtörténeti tanulmányok kimutatták, hogy – ellentétben a tetűvel – általában más hozzáállást tanúsított a bolhához: tréfás, nemegyszer erotikus képzettársításokat kapcsolt hozzá. Pedig a „fekete halálnak” nevezett gyilkos kórt, a bubópestist a patkányokon élősködő fertőzött bolha terjesztette, és a kórakozó innen került át az emberi szervezetbe (DOBY 1996: 29). Georges de La Tour idejében elsősorban az alacsonyabb rangú néprétegek között terjedt el a bolha, de még a legelőkelőbb arisztokrata körökben is előfordult a bolhavadászat. Ezt

teljesen azonos elrendezésű, de összességében mégis puritánabb változat (az úgynevezett „Terff Magdolna”) pedig a párizsi Louvre-ban.

¹⁸ Colette Choné értelmezése szerint – amit azonban a magunk részéről nem tartunk elfogadhatónak – a festmény megesett szolgálólányt ábrázol: a francia művészettörténész a szolgaságra való utalásként értelmezi a majdnem teljesen leégett gyertyacsonkot, amelyet használat után egyszerűen eldobnak (CHONÉ 1996: 122).

egészen a 18. század közepéig izgalmas szerelmi előjátéknak tekintették, amelyet erotikus versek örökítettek meg.¹⁹

A La Tour képen ábrázolt esti bolhafogás a 17. században teljesen szokványos hétköznapi foglalatosságnak számított, amelyet számos korabeli festő, köztük Gerrit van Honthorst vagy Trophime Bigot is feldolgozott.²⁰ Az ez utóbbinak tulajdonított, bolhát fogó nőt ábrázoló festményen egy nagy, vízzel teli tál is látható: a lefekvéshez készülődő fiatal nő ebbe fojtja bele a bolhákat, akiket megfogott. Georges de La Tour képen azonban nincs semmi olyan attribútum, amely konkrétan a bolhafogásra utalna és amely megkönnyítené a jelenet értelmezését. Ennek az az oka, hogy a festő csak a legszükségesebb részleteket ábrázolja, kerüli mindazt, ami anekdotikus, s ily módon képein majdnem tökéletesen absztrakt formákat hoz létre.²¹

A *Tekerőlantos*, *léggyl* nappali, A *bolhát fogó lány* pedig éjszakai jelenet. Bár a légy a festményeken gyakran idős emberek vagy halálfejek társaságában szerepel, a művészeti szakirodalomban mégis ez a rovar vált a festő illúzióteremtő képességének jelképévé, sőt emblémájává. A léggyl ellentétben, aki egy idős férfi attribútuma, Georges de La Tour bolhát tartalmazó képe fiatal nőt ábrázol. Ennek elsősorban esztétikai okai vannak, a bolhafogásra ugyanis rendszerint lefekvés előtt került sor, ami ezt a tevékenységet meghitt, intimitást sugalló jelenetek megfestésére tette alkalmassá. A

¹⁹ A 17. században egyebek között Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen, John Donne vagy a francia szatirikus költő, Pierre Berthelot járult hozzá szerzeményeivel az erotikus bolha-irodalomhoz (THUILLIER 2003: 196). A bolha-téma ebben a korban tréfás és erotikus versek, de trágár szövegek, vagy akár tudós írásművek alapjául szolgált. (Lásd erről részletesebben: SZENTMÁRTONI SZABÓ és VIRÁGH 2001: 341–358.) A parazitológus, Jean-Marie Doby megemlíti azt a reneszánsz korában elterjedt, az esti bolhafogást megkönnyítő különös divatot, amelyet számos korabeli festmény megörökített: az elegáns hölgyek gyakran róka, menyét vagy cobolyprémből készített, úgynevezett „bolhafogó szőrmét” viseltek, ez – a korabeli meggyőződés szerint – vonzotta a bolhákat, akiket ezután könnyebb volt megsemmisíteni (DOBY 1996: 42). Lásd például Lorenzo Lotto (*Lucina Brembatei arcképe*, 1518, Bergamo) vagy Parmigianino (*Antea*, 1536–1540, Nápoly, Museo Capodimonte) festményeit.

²⁰ Az említett festmények: Gerrit van Honthorst, *Bolhavadászat gyertyafénynél* (1621, olaj, vászon, 132,7x199,4 cm, Dayton, Dayton Art Institute) és Trophime Bigot (*Bolhát fogó nő*, 17. század 1. fele, olaj, vászon, 100x75 cm, Róma, Galleria Doria-Pamphilj).

²¹ Jean-Claude Le Floch a „litotész művészeteként” (*art de la litote*) értelmezi Georges de La Tour festését, amelyet szembeállít a „túlburjánzás művészetének” (*art de la prolifération*) nevezett barokk festészet részletgazdagságával (LE FLOCH 1995: 60).

bolhát fogó nőket megjelenítő képek – a meztelen női test fehérsége és a bolha fekete-sége közötti ellentét hangsúlyozásával – erotikus gondolatok felébresztésére is alkalmasak voltak a többnyire férfi nézők körében.

Tanulmányunk végén felmerül a kérdés: a Georges de La Tour által festett két képet vajon ugyanúgy lehetne értelmezni a légy és a bolha *nélkül*? Nyilvánvalóan nem, hiszen akkor nem szerepelnének a festményeken. Ezek a rovarok nem véletlenül kerültek oda a képre; nem csupán arra szolgálnak, hogy a nézőt szórakoztassák, és eltereljék a figyelmét a központi témáról, hanem a festő által szándékosan ábrázolt részletek. Nagyon is konkrét szerepük van a kompozícióban, ami azt a kérdést veti fel, hogy a légy és a bolha szerepeltetése milyen többletjelentéssel ruházza fel a festményt.

Ez a kérdés első megközelítésben a műalkotások befogadásának folyamatát érinti, ami mindig a „távoli” szemlélésmóddal, azaz a kép egészének érzékelésével kezdődik. Ez a fázis megelőzi a kép „közeli” szemlélését, amelynek során a néző felfedezi a festményen az apró részletet (jelen esetben a rovarokat). Amint a szemébe ötlük ez a részlet, máris másként látja a kompozíciót, s innentől fogva a részlet többé nem marad észrevétlen a számára; mindig emlékezni fog rá, amikor újra megnézi ugyanazt a festményt, sőt, az is előfordul, hogy később csak erre a meghatározó részletre emlékszik az egész képből. A látszólag jelentéktelen részletek észlelése ily módon – utólag – az egész kép értelmezését is megváltoztathatja.

A vak öregember térdére helyezett, realizisztikusan megfestett légy viszolygást kelt a nézőben, ugyanakkor le is nyűgözi. A kicsiny rovar jelenléte a képen „reprezentációink mesterkéltnél vagy sztereotip jellegére” is felhívja a figyelmet, mivel a légy „arra készíti a művészt, hogy váltogassa a léptékeket, a néző pedig kénytelen ezekhez a léptékváltásokhoz igazítani a tekintetét” (ALLET et al. 2022: 48).²² A bolha szerepét nehezebb értelmezni, ugyanis ez a rovar láthatatlan a képen. Annak a kérdésnek, hogy a nő ujjai között az apró fekete pont bolha vagy tetű, végső soron nincs jelentősége: a funkciója, képbeli szerepe a fontos. A néző nem látja ezt a részletet, mégis tudja, hogy

²² „... sur le caractère factice ou stéréotypé de nos représentations”; „contraint le créateur à varier les échelles et oblige le spectateur à accommoder son regard.”

ott a festményen a bolha, a művész ugyanis képes vele elhíttetni, hogy az, amit nem lát, *ott van* a képen: így válik az észrevehetetlen, a láthatatlan részlet a kép központi témájává. Már is a fenomenológiai látás- és megközelítésmód, a képzelet és a metafizikai tudás alapkérdéseire érkezünk el, amelyekbe e tanulmány keretein belül nincs lehetőségünk belemélyedni. Csupán annyit jegyzünk meg ezzel kapcsolatban, hogy ez a fajta bizonytalan, irracionális tudás – ami leginkább csak megsejtés – ad többletjelentést a képnek, és teszi – paradox módon – a láthatatlan bolhát a festmény központi témájává. A légy és a bolha jelenléte Georges de La Tour festészetében végső soron azt a közhelyet támasztja alá, hogy egy műalkotás figyelmes szemlélésekor folyamatosan egyre több apró részletre derül fény, ami a vizsgált mű jelentését – és ezáltal az értelmezését és befogadását is – egyre összetettebbé és árnyaltabbá teszi.

Bibliográfia

- ALLET, Natacha et al. (szerk.). 2022. *En regardant voler les mouches. Arts, littérature et attention*. Genève, Éditions La Baconnière.
- ARASSE, Daniel. 1996. *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris, Flammarion.
- BONFAIT, Olivier, Anne REINBOLD, Béatrice SARRAZIN. 1997. *L'ABCdaire de Georges de La Tour*. Paris, Flammarion.
- CHANTOURY-LACOMBE, Florence. 2009. *L'insectarium de l'histoire de l'art ou le pouvoir de fascination de la peinture (Hommage à Daniel Arasse)*. In: *RACAR: Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*. Vol. 34, n° 2: 20–27.
- CHASTEL, André. 1995. *Musca depicta. A festett légy*. BENE Sándor (ford.). In: *Café Babel*. 17. sz.: 38–55.
- CHONÉ, Paulette. 1996. *Georges de La Tour. Un peintre lorrain au XVII^e siècle*. Tournai, Casterman.
- DOBY, Jean-Marie. 1996. *Les compagnons de toujours: puce, pou, morpion, punaise et autres parasites de notre peau, dans l'histoire, l'art, la littérature, la chanson, le langage, les traditions populaires I. La puce*. L'Hermitage, Chez l'Auteur.
- EÖRSI Anna. 2001. *Puer, abige muscas! Remarks on Renaissance Flyology*. In: *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*. 42. sz.: 7–22.
- FRANCASTEL, Pierre. 1990. *Histoire de la peinture française*. Paris, Denoël.
- KRIS, Ernst, Otto KURZ. 2010. *La légende de l'artiste*. Trad. Laure Cahen-Maurel. Paris, Allia.

- LE FLOCH, Jean-Claude. 1995. *Essai sur Georges de La Tour et son œuvre*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- QUIGNARD, Pascal. 1991. *Georges de La Tour*. Paris, Flohic Éditions.
- ROSENBERG, Pierre, Maria MOJANA. 1992. *Georges de La Tour*, catalogue complet des peintures. Paris, Bordas.
- SZENTMÁRTONI SZABÓ Géza, VIRÁGH László. 2001. Megzenésített magyar szitkozódás és a pozsonyi bolhák egy Lassus-motettában. In: *Irodalomtörténeti Közlemények*. 105. évf. 3–4. füzet: 341–358.
- SZIGETHI Ágnes. 1971. *Georges de La Tour*. Budapest, Corvina.
- THUILLIER, Jacques. 1991. *Propos sur La Tour, le Nain, Poussin, Le Brun*. Paris, Réunion des Musées Nationaux.
- VASARI, Giorgio. 2003. *A Renaissance nagy művészei*. BRELICH Mario (ford.). Szekszárd, Babits Kiadó.
- VÍGH Éva (szerk.). 2019. *Állatszimbólumtár A–Z*. Budapest, Balassi.