



MAYER ERZSÉBET

A farhát és a telt kebel

Rubens képei kapcsán

„Mondjon komolyabban egy női seggnél!”

(Esterházy Péter)

A Szépművészeti Múzeum *Rubens, van Dyck és a flamand festészet fénykora* című kiállítása (2019. október 30 – 2020. április 26.) rendkívül népszerű volt. Összefügghet ez azzal, hogy a műértők és a műkedvelők különleges élményként élhették át a jelentős németalföldi festők alkotásainak közvetlen, szemtől szemben való megtekintését. De nagy volt a laikusok tábora is, akik hosszú sorokba tömörülve várták a bebocsáttatást a kiállítótermekbe, majd kellő meglepődéssel távozhattak. A művész, mű és a befogadó között ritka szimbiózis támadt. Jóleső érzés töltötte el a kutyatulajdonosokat, a cuki gyermekek rajongóit, a táj- és természetkedvelőket, a pompa élvezőit, az önérték bűvöletében sütkérezőket, a kiművelt főket, akik felismerték az ókor és a reneszánsz hatását a kiállított képeken, mint ahogy a nagy elődök festői eljárásait is, de nem maradtak élmény nélkül a vallási érzülettel telt látogatók sem. Az érzéki gyönyörökről pedig nem is beszélve: azok a mesterei szinten kidolgozott gömbölyded testrészek, az asszonyi és állati hátsók szintén megtették hatásukat. Rubens akár a karrierépítők egyike is lehetne „a siker titka benned van” jelszóval, de nem lepődnek meg azon sem, ha valamelyik testépítő klub reklámján feltűnne egy Rubens-figura. Valójában döbbenetes a sokféle műfaj, a sokféle téma. Mindezek a vizuális formák és tartalmak – ahogy felsorolásomban jeleztem – összeérnek még a mai nézők izlésével, életfelfogásával is.

Hogyan lehetséges ez? Azt nem állíthatjuk, hogy Rubens (1577–1640) jókor volt jó helyen. Ha valaki képes átlátni Németalföld 16–17. századi történetét; a spanyol, francia, német, angol politikai törekvéseket, a pápa és a császár közötti húzódozó feszültséget, s ha mindehhez hozzáveszi a katolikus–protestáns viharokat, akkor bármit mondhatunk, csak azt nem, hogy Rubensnek a béke és nyugalom ideje adatott meg. De rendkívüli tehetsége, szituációérzéke, vállalkozó- és szervezőkészsége a társadalmi, politikai, vallási nehézségek fölé emelte. A katolikus flamand területen a katolikus Rubens biztonságban alkothatott. Charles Tolnay nem átalította Rubenst egyenesen festőarisztokratának nevezni, aki alkalmazott festőinasaival, tehetséges festőtársaival kivitelezte alkotói ötleteit, hogy kifogástalanul eleget tegyen magas rangú megrendelői elvárásainak. Ez az a művelődéstörténeti – hivatalos nevén barokk – korszak, amikor a fény és a világosság már nem szellemi értéként, hanem külsőségekben jelenik meg. A középkor alkonyának kiváló szakértője, Huizinga hangsúlyozza, hogy a művészet ekkor egyre inkább fényűzéssé válik. A szakrális művészetet felváltja a profán azzal a céllal, hogy a világi monumentalitást, az evilági hatalmat szolgálja, s hogy a vagyonos megrendelők tehetős gazdagságát megörökítse. Következésképpen a zsáner-, a tájkép- és a portréfestészet válik fő műfajjá úgy, hogy a korábbi korok festői hagyományait felhasználják. A fentiek alapján elgondolkodhatunk az autonóm művész fogalmáról, az alkotó egyszeri és megismételhetetlen egyéniségéről és a csak rá jellemző alkotói módszerekről, az eredetiségről, valamint a teremtés és a termelés közötti különbségről. Tudjuk, hogy a kor szokásainak megfelelően nagyszámú másolat készült a műalkotásokról, ami egészen napjainkig húzódozóan megnehezíti a szerzőség megállapítását, már csak azért is, mert a műhelyrecepteket kifogástalanul használták és hasznosították.

Említettem, hogy az aktuális megrendelői igények kielégítésekor Rubens hatásosan és hatékonyan felhasználta a megelőző korszakok festői hagyományait. Nem véletlen, hogy Németalföldet észak Itáliájának tartották, utalva a reneszánsz művészek munkájának folytatására, ami elsősorban a fény-árnyék hatásának kihasználását, a hősök, a nagy történelmi jelenetek ábrázolásában megnyilvánuló dinamikát jelentette. A dinamika megváltozása Rubensnél előhívta a különböző mozgásformák szerkezeti alkalmazását, kedveli a körkörös elrendezést (pl. gráciák hármasságá-

nál), a spirál intenzitását (pl. Héro és Oliandrosz történeténél). Mivel Rubens képein a tér mélysége megnőtt, az alakok plasztikusak lettek, amihez viszont komoly anatómiai és természeti ismeretek váltak szükségessé.

Nézzük néhány múltbéli eljárás alkalmazását Rubens életművében: Például Medici Máriát Minerva (Pallasz) képében ábrázolta, egyik mellét fedetlenül a közönség elé tárva. Mindezt azzal a céllal, hogy sikerrel fejezze ki az ókorból vett átszellemült, eszményi, ugyanakkor érzéki test megformálásával az aktuális politikai elvárást. Vagy például az Ausztriai Albert és a spanyol Izabella uralkodópár portréján a festő valamennyi motívumot ügyesen rendelte alá a politikai elfogadottságuknak és a rekatolizáció erősödésének. A három grácia alakja a festészet történetében folyamatosan feltűnik. Érthető, hiszen az emberi élet alapélményét hordozzák, részben mert a szépséget képviselik, részben pedig az adás, az elfogadás és a viszonzás örök körforgását példázzák. A három grácia festői megformálásán akár a művészettörténet változásait is követhetjük. Például Botticelli híres *Tavaszképén* a három grácia mintegy beleolvad a kép síkjába, Rubensnél már kikerekednek, életteli érzéki formává válnak, biztosítva az élet minduntalan serkenő elevenségét. Ceres (Démétér) a gabonaistennőt több duzzadó, tápláló mellével, az örök földanya jeleként láthatjuk Rubens egyik képén, egyszerre idézve a volt korok elévülhetetlen alapélményét, ugyanakkor mutatva a változást is: a földanya szolgálatait egyre inkább a női mell veszi át Rubens képein úgy, hogy a telt mell a kemény bimbóival esztétikai és erotikus gyönyör kifejezőjévé is válik, mint fontos kelléke a barokk által oly áhított földi paradicsomnak. A mell élményén túl a szoptató asszonyok száma is megnövekszik: pl. Rubens *Bacchanália*-képének jobb oldalán egy patás asszony szoptatja patás faunkolykeit. Vagy az egyik híres csatajeleneten egy fiatalasszony szoptatja az anyját, hogy megmentse az éhhaláltól. Az ószövetségi Judit története viszont kiváló alapot biztosít a barokk ellentmondásos érzületének kifejezésére: az asszír fejedelmet, Holofernészt meggyilkoló zsidó nő, Judit egyszerre hősnő, s egyszerre ellenállhatatlan csábító, amolyan *femme fatale*, akinek végzetes csábereje van a férfiak felett.

Átalakulnak a vallásos témák festői megoldásai is. Ahogy azt már Caravaggiónál és Tizianónál is láthattuk, a vallásos témák Rubensnél is egyre inkább földi események lesznek. A madonna mellette is duzzad, kislia eleven szőke (!), rózsaszín húsú mosolygó húsgombóc lesz, arról nem is beszélve, hogy Mária piros ruhában hajol gyermeke fölé, mélyen dekoltált ruhában. A lélek emelkedettségé helyett a művészek a test és a földi élet örömeit zengik. A teocentrikus világot végleg felváltotta az embercentrikus világ. Ahogy az örökkévalóság, a *sub specie aeternitatis* nézőpontja helyett a világi nézőpont diadalmaskodik, úgy lesz Jézus is a hétköznapi életben követhető erény (bátor, kitarító, rendíthetetlen) képviselője.

(A tanulmánynak nem főtémája a női és az asszonyi mell festői ábrázolásának megírása – bár nagyon szívesen pótolnám ezt a hiányt –, az értelmezés tágabb horizontja céljából néhány különös esetet ideidéznek, mint egy képzelt „didiológia” fejezeteiként: a Tejút és az anyatej univerzális kapcsolata; a mellmentes amazonok világképe; a Szűz teje a középkorban; a Szűz tejét ivó szentek: Szt. Bernát, Heinrich Seuse, Alain de la Roche; magyar emlők: amikor 1231-ben Árpádházi Szent Erzsébetet felravatalozták, beözönlöttek tisztelői, darabokra vágták-tépték halotti leplét, levágták haját, körmét, sőt még a mellbimbóit is – ahogy Huizinga írja. A modern kor címei lennének: *a forradalmi büszke mellek; a nemzeti, honfiúi kebel; a nemzetiszocialista és a nemzetközi szocialista anyamell témák, végül az elapadt, fonnyadt zacskók zárnák a sort. De a cickóm én vagyok posztmodern fejezet sem maradna ki.)*

Most visszakanyarodunk a főtémához:

2006-ban megjelent Esterházy Péter *Rubens és a nemeuklideszi asszonyok* című dramolettje. A kiváló paradoxon érzékenységgű, szarkasztikus stílusú szerző egy felvonásban foglalja össze kritikai észrevételeit Rubensszel kapcsolatban. A művész a kisdrámában már halott, fel van ravatalozva. A színre lépő, illetve a vásznonról lelépő valós és fiktív személyek a halott előtti tisztelgés kapcsán rakják össze Rubens életművét és rajzolják meg személyiségét, miközben dialógust folytatnak vele. A festőművészről megtudjuk, hogy munkamániás udvari festő, életélvező reneszánsz egyéniség, aki öntudatos, gögös és megingathatatlan önérzettel rendelkezik. Nem telik be a világ csodálatával. Meggyőződése szerint az egész világot vászonra vitte vagy vitette festőtanoncaival, festőalkalmazottaival. A csillogás és a gyönyör, egészen pontosan a kézzel fogható hús gyönyöre érdeklí. Mindez azt is jelenti, hogy nincs köze a misztikához, a transzcendenciához, nincs köze gyermekei életvilágához, s ami tán meglepő, nincs köze a kéjvágyhoz sem, hiszen mindent a művészete szol-

gálatába állított. Nem véletlenül ő a királyok, a hercegek és az infánsok kedvence, egész Antwerpen tiszteli. Ellenállhatatlanul kedves és megnyerő. A második ifjú feleség, aki egyidős az első házasságából született fiával, Rubens rendelkezésére bocsátja asszonyi bájait a siker érdekében, mint ahogy kiszolgálja férje tapintási, markolászási késztetéseit is. Kritikai észrevételnek akár elegendők is lehetnének az itt elmondottak, de Esterházy Rubens kritikáját Gödel, a neves és tragikus sorsú matematikus szájába adja. Gödel elmagyarázza a festőnek a nemeuklideszi matematika lényegét, a heisenbergi határozatlansági relációkat, és végül beavatja magába a Gödel-tételbe is. Mindezek arról győznék meg a megingadhatatlan öntudatú festőt, hogy korántsem festette meg az egész világot, továbbá hogy nincs olyan értelmezési keret, amibe ellentmondás nélkül elhelyezhető lenne minden állítás, ami Rubensre nézve annyit tesz, hogy csalfa illúzió áldozata minden fenséget, teljességet, szilárd harmóniát sugalló képe. Majd a drámácska történéseinek következő jeleneteként a csábosan elragadó ifjú feleség testén bebizonyítja, hogy a háromszög szögeinek összege a görbült térben, itt, a domborulatoktól izgató asszonyi testen nem 180 fok, mint ahogy azt is, hogy egy egyeneshez egy rajta kívül eső ponton (mellbimbó!) vagy több vagy egy párhuzamos sem húzható. Így a Rubensi életmű olyan kellékei, mint a női segg, a lovak tompora, a kéjesen keményedő mellbimbó a nemeuklideszi geometria szemléltetőeszközei lesznek, s nem melleleg kéjcsiholó, érzéki ajzószerrek. „Úgy Rubens, most megfestheti, amit markolva mindig is birtokolt, a világot. Konkrétan a seggem” – hangzik el az ifjú második feleség, Helene szájából. Rubens nagyfia mintegy folytatja: „Az egész világ tiszteli anyám valagát, a seggét, a csöcseit, a rózsásan fénylő sonkáit. Magát, apám, csak az anyám segge érdekli.” Rubens önérzetének van egy remek bizonyítéka a műben: a mennybe való felvételnél, amikor a süket Szent Péter megkérdezi Rubenstől, hogy mi a foglalkozása, a festő sértett önérzettel annyit mond: „Nyald ki a seggem!” Az istentagadó, az Istennel alkuviszonyban levő Rubens a köszvénye által mégiscsak szembe kell nézzen a véges emberi léttel, ettől nem menti meg rendkívüli tehetsége sem. Számára az Isten nem más, mint az ING Nationale-Nederlanden Biztosító Rt., egy felfújható mentőcsónak vagy egy Bayer-aszpirin. Rubens nem hajlandó elismerni és elfogadni, hogy a szenvedésnek van értelme, mint ahogy azt sem, hogy a teremtés nem tökéletes. Ha valami hibát talál, azt képein menten kijavítja az ő euklideszi agyának programja szerint.

Esterházy a távolságtartáshoz folyamatosan alkalmazza az iróniáit. Például amikor beemeli művébe azt a híres viccet, miszerint Belgium lakói a flamandok és a vallonok, az igazi belgák pedig Khonék. (Érdemes ehhez tudni, hogy Hollandia 1648-ban jön létre, Belgium mintegy Hollandiából kiválva csak 1830-ban. Nem véletlen, hogy az EU-ból távozó brit képviselő, Nigel Farage búcsúbeszédében kijelenti, Belgium nem is ország!) Persze időjáték a 19–20. századi fizikusok szerepeltetése is. Jókát derül Esterházy a katolikus–protestáns villongásokon is, s hogy ellehetetlenítse a köztük lévő különbséget, beszél katolikus bércekről meg protestáns bércekről mint családi kirándulóhelyekről. A szűnyogokkal kapcsolatban viszont fontosnak tartja megemlíteni, hogy inkább katolikus szívívőnyek, mintsem protestánsok. Ezek mellett nem menekülhet Esterházy iróniájától a hamis, mesterkelt társadalmi illendőség sem, például amikor a halott utolsó szavának mesterkelt feljegyzéséről szól.

Rubens kapcsán felvettem egy esetleges nemzetközi „didiológiai” diskurzus lehetőségét, Esterházy kapcsán viszont a nemzetközi fartan-konferencia lenne aktuális. S olyan témák kerülnének elő, mint például ki kinek a farvizén kóvályog Európa-szerte, s milyen farpofával érkeznek egyik parttól a másikra. Vagy a kommunikációs technikáknál lehetne tisztázni – szintén Esterházy nyomán – az olyan kommunikációs lehetőségek elterjedését, mint például a fenékkal történő visszahívás, vagyis ülve a farzsebben gunnyadó mobiltelefonon. A módszer fejleszthető, lehet máshonnan is.

Összefoglalásként: Írásomat azzal kezdtem, hogy Rubens életképszerűségével nagyon közel áll a mai világhoz. Ezt a megállapítást arra alapoztam, hogy a 16. század Nyugat-Európájában elkezdődik a színház az egész világ című nemzetközi Glob(ális) színházfesztivál, amelynek jelenleg az V. felvonása zajlik világszerte: a színpad egészét kitöltő óriásivá duzzadt álszemélyiség bemutatja az öncsalás és a másik embert megtévesztő nyelvi és viselkedésbeli produkcióit. Mintha Platón ideatánával vitatkoznának Rubens óta. Platón ideatana eredetileg azt jelentette, hogy a világ ideákból, vagyis ős, univerzális formákból áll. A lét úgy válik élhetővé és értelmezhetővé, hogy a mindenkori ember ezekben a formákba kerülve éli életét. A végtelen a formák által válik végessé, a határtalan határolttá, az örökkévaló pedig időben megragadhatóvá. A gond akkor keletkezik, amikor az ember ezeket

az univerzális formákat virtuális tartalmakkal tölti fel, megfélekezve azok univerzális kapcsolódásairól. Az önfeledten nagy önérettel játszadozó ember belevész ezekbe a maga köré épített valóságokba. Napjaink e-technikája ezt a folyamatot még problematikusabbá teszi: a virtuális világ ugyanis nem törölhető el hatástalanul és következmények nélkül. Hiába lehet az e-technikával teret, időt átszelni, a korlátlan szabadság élménye rabul ejti a játékost, ugyanis a generált fikciók kíméletlenebb valóságot vonnak köré, mint ami elől menekül, s végezetül a játékosok elveszítik akaratukat és döntőképességüket. Mindez a folyamat különösen az óriásnövésben lévő „törpék” esetében veszélyes. A jelenség tetten érhető néhány mai képzőművész alkotásain. Például drMáriás különös képein, aki nem a kiüresedett formák újrahaznosítását tartja veszélyesnek, hanem az újrahaznosítás manipulatív célját, vagyis azt a beállítódást (áhitat, gyámság, a felemelés nemes érzései), ami a politikában gyorsan megtérülő hasznot hajt. Rubens még ismeri a közvetlen érzékszervi észleletek világát. Gyümölcssei harapnivalók, virágai illatoznak, a női seggek markolhatók, jól lehet a fikció nála még a külsőségekben, a nagyság méreteiben, a varázslatos pompában jelenik meg. A történelmi háttér viszont már díszlet jellegű, de még hús-vér emberek mozgatják és élük.

Rubens az egyszer volt, hol nem volt Európa kulturális emlékezetének sajátos alakja. Az érzékek világának pazar megjelenítője. A dolgok, a tárgyak, a jelenségek sokaságának, a szemmel látható, a kézzel tapintható anyag kiváló nagymestere, a külsőségekkel járó becsvágy hírnöke. Innét Kelet-Európa szegletéből nem tűnik igazán példaértékűnek.

IRODALOM

- BÁTHORI Csaba, *Hangsúly keresése*, Napkút, Budapest, 2010.
 Oskar BATSCHMANN, *Bevezetés a művészettörténeti hermeneutikába*, Corvina, Budapest, 1998.
 Sebastian BRANT, *A bolondok hajója*, OROSZ István rézkarcával, Borda Antikvárium, Zebegény, 2003.
 Jakob BURCKHARDT, *Világtörténelmi elmékedések*, Atlantisz, Budapest, 2001.
 Esterházy Péter, *Hasnyálmirigynapló*, Magvető, Budapest, 2016.
 Esterházy Péter, *Rubens és a nemeuklideszi asszonyok*, Magvető, Budapest, 2006.
 Sebastian FRANCK, *Paradoxa*, Akademie-Verlag, Berlin, 1966.
 GIBINEAU, *A reneszánsz*, Franklin Társulat, Budapest, 1943.
 Johann Wolfgang GOETHE, *Maximák és reflexiók*, Dekameron Könyvek, 2007.
 GYIMESI Júlia, *A szellemtől a tudattalanig*, L'Harmattan, Budapest, 2019.
 Johan HUIZINGA, *A középkor alkonya*, Európa, 1996.
 KUNCZ Aladár, *Kritikák, portrék*, Kritérion, Bukarest, 2019.
 MAYER Erzsébet, *A keresztbe tett idő*, Muravidék Baráti Kör Kulturális Egyesület, Pilisvörösvár, 2018.
 Romain ROLLAND, *Michelangelo élete*, Révai, Budapest, 1998.
 Charles de TOLNAY, *Michelangelo*, Corvina, Budapest, 1975.
 M. VARSAVSZKAJA, Xenia JEGOROVA, *Rubens*, Gabi, Budapest, 2005.

