

KÉRCHY VERA

## Beszélő test(kép)ek

BÓDI KATALIN: ÉVA SZÜLETÉSE



Új Alföld Könyvek 3,  
Méliusz Juhász Péter Könyvtár  
Debrecen, 2019  
280 oldal, 3000 Ft

”

Ha egyszerűen akarnánk fogalmazni, azt mondhatnánk, hogy az *Éva születése* kora újkori (XVI–XVIII. századi) aktképek elemzéséből áll. Mégsem érezhetjük pontosnak ezt a meghatározást, mert a könyv tárgya sokkal inkább egy a gondolkodásunkat mai napig meghatározó lételeméleti kérdés, az a feszültség, ami az ember öndefiníciójában oly nagy szerepet játszó testhez való kettős viszonyt jellemzi, nevezetesen, hogy egyszerre akarjuk beszéltetni, feltárni és elfojtani, elnémítani materiális meghatározottságunkat. E felfogás fontos vonatkozási pontja a (keresztény gondolkodás meghatározta) felvilágosodás alapeszméje a szellem (a *cogito*) fel-sőbbrendűségéről a pusztá hordozóként, tartályként felfogott testtel (a *res extensával*) szemben. A hierarchikus alárendeléssel a test nem egyszerűen tabutémává válik (gondoljunk az ágyékokat fedő, sokszor utólag felfestett leplekre a kora újkori képeken), de „nyelvétől” is megfosztatik. „A testről [...] való természetes beszéd eltűnik” (9), kizárólag az ész, a ráció fogalmaival ragadhatjuk meg, mindahányszor szó van róla, a diskurzus (az orvostudomány, a költészet, a teológia, a filozófia) „leple” fedi. A test mindig „átlényegült”, úgyis mondhatnánk, eltestetlenített test, a szellemi metaforája. Ezért amikor az anatómiai asztalon (vagy egy kevésbé normakövető festő kevésbé idealizáló ábrázolásában) mint kaotikus, fluid, értelmezhetetlen „pusztá matéria” tárulkodik fel, annak az esztétikai normasértésen túl a racionalitásba vetett bizonyosságot érintő következményei is vannak: a test mint elfojtott visszatér és felforgatja a logocentrizmus rendjét.

Amikor tehát a könyv e napjainkat meghatározó – ennél fogva a kortárs művészetet is inspiráló/provokáló – gondolatkört a gyökereinél, a XVI–XVIII. század „kulturális termékeinek” vizsgálatán keresztül veszi górcső alá, mintegy szűk-képpén fut bele művészettörténeti kérdésekbe. A reneszánsz, a barokk vagy a felvilágosodás korának festészeti tradícióinak tanulmányozásakor a szerzőt a testtel kapcsolatos kultúrákritikai érdeklődés vezérli. De mindenekelőtt

– ahogy azt a bevezetőben expliciten megfogalmazza – irodalmárként, szövegek *miatt* (a XVIII. századi regények világának alaposabb megértése céljából) közelít a képzőművészeti alkotásokhoz. Ebből következik az interdiszciplinaritás módszere, az irodalomelmélet gondolkodási modelljeinek (a posztstrukturalizmus, a gender- és feministaelméletek), a filozófiai és az antropológiai nézőpont beemelése a képelemzésekbe, s végső soron a képek *szövegkénti* olvasása (legfőképp *újraolvasása*, a barthes-i értelemben). Beemelést írtam, mert a vezérfonal – a képek okán – mégiscsak a művészettörténet, a kutató a kalandozásnál jóval komolyabb, alaposabb művészettörténeti tájékozottságról tesz tanúbizonyságot. A festészet területén végzett kutatás az említett testre irányuló kettős érdeklődést egy sajátos művészettörténeti korszakon keresztül láttatja, az elfojtás/beszéltetés kettős vágyát két festészeti hagyomány – a felélesztett antik művészeteszmény és a keresztény ikonográfia – összefeszülésére vezeti vissza.

A reneszánszban újrafelfedezett görög testábrázolás mint az időtlen, idealizált, apollóni szépség művészete válik normaképzővé a klasszicizmus számára, mely a harmonikus arányokban a lélek tisztaságát, az emberi tökéletességet és mértékletességet látja kifejeződni. Ugyanakkor a kort a kereszténység testfóbiája is áthatja, melynek eredője a nemiséggel bíró test bűnös (vágyat keltő, bujaságra csábító) mivolta. Minthogy azonban a megváltás gondolatának fontos tényezője Jézus testbe vetettsége, az akt a keresztény ikonográfiának is megkerülhetetlen tárgyát képezi. E test iránti egyidejű érdektelenség és érdeklődés paradoxonát az emberi alak teomorfizálása oldja fel, az isten antropomorfizációja egy szexualitás nélküli emberi („isteni”) test mintájára történik. (Jóllehet Jézus neve nem kérdéses, az őt ábrázoló jelek nem hangsúlyozhatják e nemiséget funkcionalitásában, Jézus teste nem lehet vágykeltő.) Mind a passió, mind a piéta rituális reprezentációi elhallgatják a fájdalom fizikalitását; Jézus szenvedő vagy holt testének vitalitása, a sebek jelszerűsége a feltámadás ígérteit hordozza. Hasonló szublimáció zajlik az antik témák megidézése során: a mitológiai alakok meztelenségét az újramondott történet, a történet idézetszerűsége, a test narrativitása, az allegorézis legitimálja. De ilyen eltávolító keretezés a meztelen alak szoborszerű ábrázolása is, az az érzés, hogy a festőnek nem egy hús-vér ember, hanem egy görög szobor állt modellet. (A márvány súlyát, nem pedig a bőr melegét érezhetjük például Botticelli habokból előlépő Vénuszát szemlélve.)

A szublimáció azonban sohasem működhet tökéletesen, az akt műfajának elfojtott rétegei, a (nem a logosz felől olvasódó) test iránti érdeklődés ott kísért a kora újkori ábrázolások hátterében. Ezt a feszültséget emeli ki a kettős kulturális örökség intertextuális keresztetűdése. Elég csak egy apró csípőbillentés, és a keresztény erkölcsöket hirdető kép üzenete botrányosan ironikussá válik. A kontraszt (a súly egyik lábba helyezésének) antik hagyománya – melynek célja a maga közegében a test, mindenekelőtt a csípőtájék, az ágyék és a fenék természetes szépségének kiemelése volt – egy bibliai jelenet keretei között blaszfémikus értékre tehet szert. A megerőszkolása miatt öngyilkosságot elkövető Lucretia római történetének keresztényi olvasatát felülírja a női akt műfaja által generált jelentés: az erény allegóriája a vágykeltés forrásává válik a reneszánsz festők vásznán. A mellett eltakaró, ugyancsak antik normának számító *Venus Pudica* („szemérmes Vénusz”) gesztusa szintén az erotikus izgalom mozdulatává lényegül át egyes alkotók keze alatt. Ez történik például Bronzino Vénusz-ábrázolásában, mely elvileg „a bujaság veszélyeire figyelmeztet, de úgy, hogy annak illusztrációjában a gyönyör hatása elnyomja a büntetés fenyegető erejét” (42). Antonello vagy Holbein Krisztus-ábrázolásai láttán „néhány ember még a hitét is elveszítheti” (idézi Bódi –



Kristeva nyomán – Dosztojevszkij *A félkegyelműjét*, 50). Az *Angyalos piéta* vagy a *Halott Krisztus* ugyanis a kor normáját megsértve, megkérdőjelezve Isten szenvedő fiát izzadsággal, vérrel borítva, groteszk pózban, kivillanó fanszőrzettel ábrázolja. A testiséget elvető keresztény és a pogány antik hagyomány képi retorikájának egymásra íródásának zökkenői felhangosítják a (testet elnémító) esztétizálás és a (testet beszéltető) anatómiai-erotikus érdeklődés feszültségeit. A képek sokszor egymást kizáró jelentéseket hoznak létre, más mutatnak, mint amit mondanak. (Vagy cizelláltabban fogalmazva: „a szó szerinti jelentés arra a fogalomra [...] kérdez rá, amelynek a létezését a figuratív jelentés tagadja”, 43.)

Hogy kerül mindezek mellett a képelemzések fókuszába a nő, a nő teste és a reneszánszban megszülető műfaj, a női akt? Bódi Edgar Morint idézi, aki „fonák humanizmusnak nevezi a nyugati gondolkodást a modernitás óta tipikusan meghatározó antropocentrusságot, amely az embert az objektív világgal szembeállított isteni, abszolút szubjektumnak tekinti, illetve korlátozza az eszményi emberképet »a racionális, fehér bőrű nyugati felnőtt férfi maskulin, fizikai jellemvonásaira és az általa létrehozott technikai civilizációra.«” (46–47). Az ész, a logosz a *férfiember* attribútuma, ezért a *cogito ergo sum* diktálta emberkép alapvetően fallogocentrikus (egyszerre fallosz- és észközpontú) emberkép. A nő a testtel együtt kerül alulra a szellem/matéria bináris rendjében, és nem csak hierarchikus pozíciója miatt veszi fel a bűnösség képzetét is (a kirekesztett, az elnyomott mindig „rossz” a normativitás szemszögéből nézve), hanem mert a keresztény tradíció a testet alapvetően bűnösnek tételezi. Ha hozzávesszük az első nő, Éva bibliai szerepét, a tiltott gyümölcs elfogyasztásának, az elcsábításnak és az elcsábításnak jól ismert alaptörténetét, még nyilvánvalóbbá válik test, bűn és nő egymás mellé rendelődése, egymásra íródása a zsidó-keresztény kultúrkörben. Ezek (és a fent kifejtett vallási cenzúra) fényében logikusnak tűnik, hogy „fájdalom és szexualitás, szenvedés és szenvedély, illetve a test meztelenségének megmutatása a XVIII. századra [...] a nő alakjába” (48) transzponálódik. Míg az átszellemiesített férfitest csak a transzgresszív ábrázolásokon keresztül nyerheti vissza fájó, lélegző materialitását (lásd az említett holbeini, antonellói Krisztus-ábrázolások példáit), a nőt illetően az lesz a norma, hogy a feminin test botrányosan anyagi, érzékiséggel, fájdalommal teltett és mindenekelőtt vágyra készítő.

Ez nem jelenti azt, hogy a nő e szubverzív testi mivoltát ne próbálná meg reprezentációkba, történetekbe fojtani a nyugati hagyomány, sőt. A nőt mint érző, vegetatív testet ugyanúgy írja, „teremti” a bibliai történet, mint a férfi isteni-szellemi figuráját. Majd ezt a racionális struktúrába „írt” vérző sebet, üres helyet újabb reprezentációkkal, az idealizált nő képzetével fedi el. Erre a folyamatra utal a könyv címének kétértelmű olvashatósága: Éva Bibliában leírt, szó szerinti születése (az oldalborda-történet) a nő mint reprezentáció nyugati hagyományának is megágyaz, „Éva” mint „a nő”, mint újkori „Vénusz” (lásd a már említett Botticelli festménycímmel való összecsengést) születését készíti elő. A másodikként, immár nem földből, hanem testből (a férfi testéből) teremtett, szinte azonnal a bűn útjára térő nőt az Isten a szülés fájdalmával sújtja, mintegy hozzáláncolva figuráját a kontrollálandó, megregulázandó bűnös testiség koncepciójához. E képzettársítást tovább erősíti, hogy a nő teremtésének jeletere is már a szülés helyzetét idézi (hiszen esetében, Ádámmal szemben, testből születő testről beszélhetünk), azonban – vezeti le szemléletesen Bódi – mivel ebben a szereposztásban Ádám a szülő anyával lesz azonosítható (Éváé az újszülött csecsemő, Istené a baba pozíciója), a kora újkori ábrázolások gondosan elhallgatják ezt a testiséggel túlságosan is átitatott (a férfiszereplőket is „megfertőző”) képet. (Vagy nem ábrázolják Éva születését, vagy eltolják

Ádám testétől, mint ahogy Michelangelo teszi egy sötét barlangszerű bejáratot festve Ádám mögé, mintha Éva abból lépne elő.)

A könyv tanulmányai ennek az elhallgattatásnak a sikertelenségeit, a (nem „átlányegült”) test reprezentáción való túlcsoportosulásait, kísérteties visszatérését kutatják az újkori aktbrázolások művészettörténeti feszültségeiben. A fejezetek a meztelen nő szubverzív megjelenítéseivel kapcsolatos problémakörök körül szerveződnek: a születés, a nemiség, a gyönyör, a fájdalom, a szégyen, a démonikusság, a visszaforduló tekintet performatív (testi aktushoz kötődő, szubjektumformáló) gesztusai elbizonytalanítják a szimbolikus áthelyezésekre, elvonatkoztatásokra építő fallogocentrikus gondolkodást. A nő, aki visszanezítésével leleplezi a rámeredő sóvár tekintetet (jelezzve, hogy „tudok róla, hogy nézel”), a nő, aki vágyat érez (nem csak kelt), a nő, aki démonikus erővel átlépi a racionális tudomány határait, a nő, aki egy görög istennő szerepében pózolva a büszkeségtől meglehetősen eltérő érzelmeket sugároz, ki-mozdul elvakított, elnémított helyzetéből. Nem egyszerűen felmondja, de az idézőjelesítés által fel is mutatja az eltárgyasítás konvenciórendszerét, ami a nézőt a saját befogadói szokásaival való szembenézésre készíti. Ez a kortárs művészetből ismerős gesztus már jelen van a kora újkori festészetben is, az eltérő ábrázolási hagyományok testre íródó kereszteződése zavarba hozzák a pusztán szemlélni vágyó voyeur nézőt. A könyv végén található, kiváló minőségű képek gazdag melléklete nem csak segíti az olvasót a megértésben, az elemzések okfejtésének követésében, de értékes katalógusként is működik a szerző választotta kurátori koncepció jegyében. Cranach, Dürer, Michelangelo, Botticelli, Raffaello, Holbein, Tiziano, Velázquez, Tintoretto, Rubens vagy Caravaggio képei a meztelen testhez való (vizuális, erotikus, eszményítő) viszonyulás megfogalmazóiként rendeződnek csoportba.

Az *Éva születése* úgy olvassa a képeken látható testeket, hogy nem zárja be azokat a nyelv szimbolikus rendjébe, épp ellenkezőleg, az aktokra íródó jelentések ütközésének leleplezésével épp olvashatatlanságukra mutat rá. Kritikai olvasás, újraolvasás ez, ami kiemeli a logosz leple (nyelve) mögé rejtett materialitást a reprezentáció börtönéből. Amit a szerző a normasértés határán billegő, kétértelmű képek önálló működésének tulajdonít, az saját kritikai-elemzői tevékenységére is igaz: mind a morális és esztétikai hagyományok izgalmas ütközése, mind az ezeket feltáró analízis „[ki]vonja a testet az ideológiák diskurzusából. Az akt [...] elválk az illusztráció és a narráció értelemadó közegétől, s a test mint olyan megmutatására tesz kísérletet” (145). Nem biztos, hogy a naiv szemlélődő számára látható lenne az „önálló működés” a kritikai olvasás izgalmas kalandja nélkül. A feszültségekkel teli intertextuális hálók felfejtésének köszönhetően (melyek során a kontraszt, a *Venus Pudica*, az S-figura, az oldalfekvés vagy egyszerűen a lehunyt szem vizuális retorikai alakzatokként működnek) a nude nakedd, a meztelen lemeztelenítetté válik, látjuk a modellt (Botticelli kőmodelljét, a prostituált érzéki testét vagy a kamaszlány zavartságát) az eszményi istennő mögött/he-lyett/mellett. És látjuk azt a gesztust, ami megkísérli bezárni a testet a jelentés panoptikumába, azt a mechanizmust, ami a legártatlanabbnak tűnő szépségből is ideologikus üzenetet kovácsol, minek köszönhetően „a kép nézőjének a tekintete korántsem szabad” (121).

Az önreflexív-önleplező mozzanatok felfedésével értelmet kap a XVI–XVIII. századi művészet elé biggyesztett „modern” jelző, melyet a kortárs művészeti alkotások közbeékelt fejezetei is nyomtatékosítanak. Marc Quinn, Morimura Yasumasa vagy Drozdik Orshi aktjai egy fonalra fűződnek fel a reneszánsz, barokk és klasszicista testbrázolásokkal. Ezért, bár provokatívnak tűnik a Barbie babatorzó a túlnyomórészt mégiscsak Tiziano, Velázquez, Raffaello

(stb.) festményeit tárgyaló könyv címlapján, mégis érthető: az eszményi tökéletesség és a vágykeltő erotizáltság elválaszthatatlan kettőssége szervezi (és szervezte) az idealizált nőalak harmonikus szépségének látványát (most és akkor), mely a csonkítás, a valóságtorzítás erőszakos gesztusát is mindig magán hordozza. Csak míg minderről a kora újkori Vénusz-ábrázolások halkabban suttognak, a Barbi babacsonk – és az általa nyilvánvalóan jelölt kortárs művészet – hangosan kiáltoz. E közös hangnak a felismerése jó hír, mert azt jelzi, hogy már a nyugati fallogocentrizmus születésénél is ott van a szubverzió lehetősége, az ideologikus szorítás („magától” való) felfeslésének mozzanata. Bármily meglepő, de a maga korában az *Urbinoi Vénusz* sem más, mint Barbie babacsonk – ahogy az antik művészet (benne a *Milói Vénusz*-féle torzók!) által inspirált Raffaello, az előbbiért rajongó Ingres és a mindezekre reflektáló Man Ray nő/hegedű-metáforájában is már ott munkálnak a Witkin-féle szó szerinti olvasat sokkoló jelentésrétegei, a kar nélküli, f-lyukakkal bemetszett hátú nő groteszk képe, az idealizált nő kísérteties Másikja. „Test és lélek dichotómiája, a szenvedés és a megváltás kapcsolata, a bűn és a vezeklés problémája, az üdvözülés lehetőségei, Krisztus emberi és isteni karaktere, az élet és a halál határvonala, egyáltalán: a test platóni, zsidó, keresztényi, karteziánus, plessneri stb. elgondolásának lehetőségei és lehetetlenségei” (174) így válnak az újkori befogadó izgalmas feladatává a reneszánsztól a posztmodernig.

