

Levelek S.-nek

3. Aszkéta Vénusz

Igen, jól emlékszel, tényleg elhívtak az egyetemre, hogy tartsak az északi reneszánszról előadást, szóval Cranach és Vénuszi főszerepbe kerülnek majd ott is. Alap! De te is tudod, hogy az a bizonyos Neidhart-kiállítás megrendezése okozna igazán örömet és szakmai kihívást. Tartok tőle, hogy az csak a fejemben fog összeállni.

Amit viszont a Vénuszokról írsz, azzal vitatkoznék, szerintem nem ilyen költői a helyzet, és túlságosan is a görög művészetről alkotott ideából indulsz ki, mindenesetre azt látnod kell, hogy korszakonként és kultúránként eltérő, hogy mit és miért jelenítenek meg az ilyen festményeken. És az egy izgalmas tulajdonságuk, amire a múltkor is utaltam, hogy alapvetően egy ilyen alkotást nagyon kevesen láthattak, hiszen nem egyszerűen magángyűjtemény részei voltak, hanem (gyakran letakarva tartott) hálószooba-dekorok, miközben a teljes társadalomról mesélnek. Ez a „két ember látja és az egész közösséget leírja”-jelenség rém izgalmas, ahogy a háttérben megbúvó kukkolás motívuma is: kifejezetten úgy készültek, hogy az alkotó számolt a nézővel, a testet vizslató tekintetekkel.

És mindeközben ismerek egy olyan (ál)Vénuszt, amelyet pedig napról napra tömegek láthattak, mert nyilvános térben volt elhelyezve.

Ez a Vénusz-szobor egy késő középkori alkotás, amelyen patikamérlegesen kimért módon keverednek a kései gótika és a reneszánsz stílusjegyei. Először úgy írom le neked, ahogy a mai muzealizált közegben áll előttünk az egészalakos ábrázolás. A nő kontraposztban áll, ez az a kompozíció, amely annyira foglalkoztatta a reneszánsz mestereteket is. A beállítás nem kifejezetten frontális, az alak a felsőtestével határozottan jobbra fordul, ami az egész testet mozgásba hozza, és a kézmozdulata is követi ezt az irányt, ahogy összekulcsolja, illetve éppen hogy összeérinti kezeit maga előtt. Közben a fejével visszafordul, kissé meg is dönti azt, miközben visszanéz ránk. Az egész tartásában van valami megfoghatatlan légiesség és könnyedség. Az alak meztelen, de nem ez az első,

amit tudatosítok vele kapcsolatban, sőt ahogy körbejárom a szobrot, úgy bon-
takozik ki és mutatja meg igazán a részletekben rejlő kimunkáltságot. Azt hi-
szem, azért is csak sokára esik le, hogy egy meztelen Vénusz áll előttem, mert
az arannyal szőkített, nagy hullámokban leomló haj nemcsak az arcot keretezi,
hanem az egész testet is. A combközépig leérő haj a vállon folyóként omlik le
és palástként borul a hátára, eltakarva így a hasát, a fenekét (és más taktikai
csomópontokat), közben a melleket körülölelve kiemeli azokat. Meztelen marad
a mellkas, a karok, az egyik csípő, a combok és a tánclépést imitáló lábak. Ha
hátról nézzük, ahol tényleg szinte csak az alakot borító hajzuhatag látszik, és
észrevesszük a finoman faragott, a földtől eltávolodó sarkat, akkor látszik igazán
a szobor faragásában is érvényesülő kettősség: a haját dekoratívan ismétlődő
hullámvonalak tagolják, a szőrcsuha-motívumot (!) felidézve (ez nekem fontos)
a kései gótika formanyelve szerint, míg a lábakat és a talpat a reneszánsz aktokat
idéző könnyedséggel formálta mestere. Botticelli Vénusza lép le így a kagylóról.
A nőalak különben itt egyszerű talpazaton áll, amely sziklát imitál. A kései
gótika és a reneszánsz egyidejű érvényesülése végigvonul az alakon: az arc
szelíd mosolya és az alak kifinomultsága az előbbi világában gyökerezik, míg
a kontraszt, a test megformálása, a mozdulat megragadása Dürer munkás-
ságának ismeretéről árulkodik, emellett is az ideális testarányok keresése jel-
lemzi a mestert, amely olyannyira közös a reneszánsz mesterekben.

Szóval ez a meztelen Vénusz a maga visszafogott szépségével, embernagyságú
méretével – 177 cm magas: sokaknak nem nagy teljesítmény, de jóval magasabb
nálam – és kifestése révén hús-vér színével az augsburgi domonkos templom
díszje volt. A szobrot Gregor Erhart, az ulmi szobrásziskola tagja készítette 1510
táján hársfából. Ugye szokatlan megfogalmazási módja ez a szent Mária Mag-
dolnának, akinek misztikus aszkétaként kellene előttünk állnia?

Mert ez a szobor nem más, mint Mária Magdolnának azon ismert ábrázolási
típusának egy variánsa, amelyen remeteszentként jelenik meg előttünk, mint
aki a társadalomból teljesen kivonult. A hagyomány szerint egy barlangban
– Sainte-Baume barlangjában – élt elvonultan, teljes szegénységben és magány-
ban, ruhája csupán haja volt, eledele az oltáriszentség, amelyet angyalok vittek
neki. Amikor imádkozott, angyalok emelték az égbe, hogy hallhassa az angyali
kar énekét, ilyenkor arca ragyogott, mint a nap. Így élt teljes elszigeteltségben
harminchárom esztendeig. A történet folytatása szerint egy nap egy pap buk-
kant rá, aki elvitte a templomba, ahol pedig áldozás után összeroskadott az oltár
mellett.

A rögzült ábrázolási formulának megfelelően a szobrot eredetileg angyal-
figurák vették körbe, látszólag azok emelték a magasba. A kompozíciót egy az
egészét összefogó ovális fémszerkezet segítségével lógatták be a mennyezetről
a templom terébe: a hívek előtt tehát ténylegesen a levegőbe emelkedve jelent
meg a szemlélővel hasonló méretű, kiterjedésű nőalak. Azért ez elég látványos
lehetett, ugye? A szobornak és installálásának köszönhetően a szent jelenet
ekképpen megelevenedett, mint egy látomás a laikus előtt. Ha pedig így gondolsz

rá, félelmetes is, milyen tudatosság játszik amögött, hogy az egyszeri híveket elkápráztassák. Ez is az oka annak, hogy a szobor minden irányból gondosan van megfaragva, nem egy nézetre komponálták, számoltak azzal, hogy minden oldalról értelmezhetőnek és érthetőnek kell lennie.

Az augsburgi Mária Magdolna-templomot 1513–1515 között újtották meg, így a szobor megrendelését és elkészültét is ehhez a dátumhoz szokás kötni. Ez az időpont és a helyszín is – Augsburg ennek az időszaknak pezsgő világvárosa – kínálta a lehetőséget arra, hogy Gregor Erhart valami egészen szokatlant alkotson: a konvencionális ábrázolási típust jól ismerve, annak motívumait használva, példátlan módon értelmezte újra Mária Magdolna hagyományos égbe emelkedő alakját. Hogy lássuk a mű különlegességét, elég a mindössze tíz évvel idősebb Tilman Riemenschneider ugyanezt a témát ugyanilyen körbejárható kompozícióban feldolgozó alkotását felidézni: a münnerstadti nő enyhe S-alakban hajlik, de a beállítás erősen emlékeztet Erhart mester munkájára. Mária Magdolna testét szőr borítja és takarja, a hársfa szobor 190 cm magas, s ismerjük az alakját körülvevő angyalok egy részét is. Nagyjából harminc évvel korábban készült ez a kompozíció, mint az augsburgi, és biztos vagyok benne, hogy Erhart ismerte ezt a szobrot, megnézte mielőtt neki látott a sajátjának – tehát nem csak a Mária Magdolna elragadtatását ábrázoló metszetek sorát használta előképként –, mégis nem egyszerűen más stílus, hanem karakteresen más szemléletmód jellemzi a két alkotást. A Riemenschneider-alkotást kötik a kései gótika konvenciói, míg Erhart azt meghaladva alkotja meg egészen mai nőideálját: a nádszál vékony nőalakot, amely végtelenül egyszerű, semmi manírt nem mutató beállítása felfedi a női test hajlatait. Közben a könnyed beállítás lehetőséget ad arra, hogy megmutassa a mester, hogyan tudja megformálni az izmok mozgása nyomán a test mélyedéseit és gyűrődéseit, a bemélyedő húst, a puha bőrt. A részletek leltározása mutatja leginkább, mennyire szemben áll ezzel az arc kifinomult modellezése, amelyet határozott vonások jellemeznek, melyet a polikróm festés és az arcára tapadó hajszálak modellezése puhítanak és oldanak fel.

(Egyébként Dürer Mária Magdolna-kompozícióját szokás előképként felhozni, de szerintem az a nő annyira robosztus, hogy az a csoda, hogy az angyalok meg bírják tartani.)

Mindeközben az Erhart-mű egészében az a legmeglepőbb, hogy Mária Magdolna egyáltalán nincs zavarban, a szégyenlősségnek nyoma sincs. És persze ez mindegyeszerre anakronisztikus szempont, kár számon kérni a szobron: az eredeti szoborcsoport az angyalokkal együtt több méter magasán lehetett, és a templomtérben függött a levegőben, jóval a laikusok feje felett: impozáns, sőt megbabonázó lehetett a jelenléte. De korántsem kelthette ezt a profán, érzéki Vénusz-jelleget, mint ma: a magasban, angyalokkal körül véve egészen más perspektívából volt látható, mint ma a kiállítóterben. Ma szinte élénk lép, megszólítja a nézőt, a 16. században a fejek felett lebegett, elérhetetlen, megközelíthetetlen alakja legfeljebb azt a vágyat jelképezte, amelyet a mindenkori hívő

érez, ha szeretné ő is átélni a csodát, amelyben a remete részesült: az égi karok éneke zengésének meghallását a felhők felett. Érdeemes nem elfelejteni, hogy ma szuper megvilágítás segíti a műalkotás megcsodálását, míg ez eredeti közegében egyáltalán nem ilyen volt, homályban, folyton szürkületben, legfeljebb gyertyafény által megvilágítva lehetett látni. Ez magyarázza is az arc erőteljesebb modellálását és festését: ez volt a látogatótól a szobor egyik legmesszebbre eső pontja, miközben a kompozíciónak sokkal erősebben meghatározó eleme lehetett egykor, ahogy letekintett. S a mozdulat is így nyerhet értelmet: ennek a kis elfordulásának köszönhetően nem takarta ki a saját arcát, miközben illik az askéta szerephez. De persze ott motoszkál a fejemben, hogy éppen a fényárnyék játéka emelte ki igazán domborulatait, s hogy az égbe emelkedő szent témája jó apropó volt a meztelen test modellezésére, praktikus kerettémát szolgáltatva – akár az Ádám és Éva-jelenetek, és ahogy ezt leírom neked, sokkal inkább látom ezt a szobrot a meztelen Évának, az almát kínáló nőnek.

A szobrot egyébként később eltávolították a templomból, az angyalokat is leszedték róla. Nem tudom, mikor, és ez nagyon bosszant. Vajon kik nem bírták elviselni ezt a szobrot a templomban? A német művészeti piacon a 19. század végén bukkant fel, és onnan került a Louvre-ba, amelynek 1902 óta gazdagítja a gyűjteményét, és a „La Belle Allemande” néven, azaz a szép német nő megnevezéssel vált ismertté. Erről mindig eszembe jut, hogy Mária Magdolna ünnepnapja a magyar néphagyományban július 22., ami szépségvarázsló nap. Ez illik is ehhez a szoborhoz.

És most ugyan mint a Vénusz-szobrok sorába illeszthető alakként írok róla neked, de valójában egy ikonográfiai kutatáshoz kapcsolódó tézisem miatt tartom izgalmasnak, amelynek ez a szobor az utolsó utáni eleme, már csak visszhangozza azt. Az az ötletem, hogy a számos jelentéssel bíró vadember (ezért olyan fontos nekem a Magdolna a szőrcsuhában-jelenség) a kései gótikában már nem a vágyaitól hajtott ösztönlény vagy a civilizátlanság szimbóluma, hanem a bűnbánat folyamatának megjelenítője. Ez így tömény, és most nem is megyek bele, hogy hogy kerül a vademberek közé Magdolna, inkább még annyit, ha tényleg eljuttok Párizsba még február elején, ne csak Gregor Erhart szobrát néz-zétek meg, hanem az időszak kiállítását is, amiért fáj a szívem, hogy lemaradok róla. A „Figures du fou. Du Moyen Âge aux Romantiques” („a Bolond alakjai: a középkortól a romantikáig”) címet viselő tárlat Élisabeth és Pierre-Yves elképzelése alapján a bolond figurájának jelentésváltozatait mutatja be gazdag emlékanyagon keresztül, és ott van egy bizonyos törülköző tartó is, amiről muszáj majd beszélünk!

A SZÖVEGBEN ELŐFORDULÓ SZEMÉLYEK

Gregor Erhart (1470?-1540): ulmi születésű német szobrász, az ugyancsak szobrász Michel Erhart fia. Ulmban tanult, 1494-ben Augsburgban telepedett le, ahol vezető mester vált belőle.

Sandro Botticelli (1445–1510): firenzei festő, Fra Filippo Lippi tanítványa, a Mediciek pártfogoltja. 1470-ben már saját műhelye volt. Elsősorban mitológiai témájú festményeiről és freskóiról ismert.

Tilman Riemenschneider (1460–1531): német szobrász. Strassburgban és Ulmban tanult kő- és faszobrászatot, 1483-ban telepedett le Würzburgban. A vezető művészt a városi tanácsnokok közé is beválasztották, de polgármester is volt. Követte a reformáció tanait.

Albrecht Dürer (1471–1528): német festő, grafikus és művészettörténész. Kitanulta az ötvösmesterséget, 1486-tól Michael Wolgemut tanítványa volt, számos tanulmányutat tett, többek között Velencébe. Nürnbergben telepedett le.

Élisabeth Antoine-König: művészettörténész, korábban a Musée de Cluny kurátora volt, ma a Louvre iparművészeti osztályának vezető kurátora.

Neidhart von Reuenthal (1180 k.–1250 k.): középkori német dalköltő, hozzá kötődik az ún. udvari népköltészet (höfische Dorfpoesie) kialakítása. Halála után mondai alakká lett, számos paraszti, trágár hangú költeményt tulajdonít neki az utókor. Versei a 15. században is nagy népszerűségnek örvendtek, kifejezetten alkalmasak voltak a társadalomkritika megfogalmazására.

Pierre-Yves Le Pogam (1964): művészettörténész, középkorász, a Louvre szobrászati osztályának vezető kurátora.

A SZÖVEGBEN ELŐFORDULÓ MŰALKOTÁSOK ADATAI

Sandro Botticelli: *Vénusz születése*, 1485 k. (tempera, vászon, 173×279 cm, Galleria degli Uffizi, Firenze, ltsz. 00158551)

Gregor Erhart: *Mária Magdolna*, 1515–1520 k. (festett hársfa, 177×44×43 cm, Louvre, Párizs, ltsz. RF 1338)

Tilman Riemenschneider: *Mária Magdolna*, 1490–1492 (hársfa, Magdolna: 190,6 cm, az angyalok: 57,3–73,8 cm, Bayerisches Nationalmuseum, München, ltsz. MA 4094, MA 3428, MA 3429, 11/305, 11/306, 13/1307, 13/1308)

Albrecht Dürer: *Mária Magdolna*, 1504–1505 (fametszet, 221×150mm, magángyűjtemény)

VÁLOGATOTT IRODALOM A TÉMÁHOZ

Teget-Welz, Manuel: *Der Augsburger Bildhauer Gregor Erhart, Ingeniosus Magister* (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 181). Petersberg, 2021, Michael Imhof Verlag, 238–247.

Marincola, Michele D. – Kargère, Lucretia: *The Conservation of Medieval Polychrome Wood Sculpture*. Los Angeles, 2020, Getty Conservation Institute, 204–205.