

Kutasy Mercédesz*

SZELLEMI SZTRIPTÍZ

– BÓDI Katalin. *Éva születése*. Új Alföld könyvek. Debrecen: Alföld Alapítvány, 2019, 280 lap –

„Valójában csak egyetlen szóról akartam írni, arról, mi az a rekamié”, így kezdi *A heverészes esztétikája* című fejezetét Bódi Katalin; és ez volt az a pont is, ahol kritikusi objektivitásom legutolsó morzsája is porba hullt, azt kívántam, bár én írtam volna le ezt a kezdőmondatot, és vele együtt az *Éva születése* című kötetet. Pedig nem kevés előítélettel vágtam neki az olvasásnak: van abban valami végtelenül bizarr, amikor egy nőnemű ítéshöz beszél egy félig rózsaszín borítós könyvről, amelyben egy női szerző jobbára női testekről és azok ábrázolásáról ír. Nem sok jót ígérő helyzet. Aztán megkaptam a könyvet: kis mérete ellenére súlyos tárgy, ahogy kinyitom, már látszik, miért: a nem egészen kétszáz oldalnyi szöveget közel nyolcvan oldal műnyomópapírra nyomott, színes (!) reprodukció kíséri. Az ilyesmi a művészettörténeti szakkönyvekben is kifejezetten ritka, esszékötetben pedig soha nem láttam ilyet. A tipográfia csodás, kényelmesen olvasható, szellős, alaposan kigondolt arculatú kötet.¹ Mielőtt elolvasnám, elhatározom, hogy megszerzem magamnak a recenziós példányt.

Előítéleteim pedig nagyon hamar, teljesen elmúlnak, bár a nézés zavara sosem szűnik meg teljesen. Azáltal, hogy Bódi Katalin hangsúlyosan tematizálja a férfi és női tekintet közötti különbségeket (ezt látni fogjuk például az Artemisia Gentileschivel vagy Drozdik Orshi kiállításával foglalkozó fejezetben), az esszék roppant izgalmas kérdésfelvetésein túl további kérdések fogalmazódnak meg, a többi közt magával Bódi Katalinnal kapcsolatban: ki az, aki a hetvenvalahány színes reprodukciót és az azokon látható testeket hosszas szemrevételezés után kiválasztotta? Egyáltalán, mennyire kell lenyűgöző személyiségnek lenni ahhoz, hogy egy kiadó hajlandó legyen ennyi oldalt színesben, jó minőségű papírra nyomtatni egy szerző kedvéért ahelyett, hogy azt mondja, a nyájas olvasó ma már úgyis mindent megtalál az interneten. Ki lehet, aki kulturális konvencióktól szabadon, testként képes nézni (nem is nézni, figyelni, kitaróan vizslatni) a sírba tett Krisztust, Zsuzsánnát vagy épp a melléhez tört szorító Lucretiát? Hogyan gondolkodik, aki a kultúránkba leginkább beágyazódott, vagyis kanonizált testek fizikai jegyeit ennyire objektíven képes megfigyelni, hogy aztán egy villámgyors fordulattal teológiai-kultúrtörténeti magyarázattal álljon

* A szerző az ELTE Spanyol Tanszékének adjunktusa.

¹ Bár a tipográfia hibátlan, a nyomda ördöge azért tetten érhető olykor. Kisebb elütéseken túl (például a szégyenről szóló fejezetben „éjjeliedény” helyett „éjjeli edény”-nek nevezi a bilit) a legmókásabb elütést a 117. oldalon találjuk, ahol Jáhel és Sisera történetét irodalomtörténészhez méltó elszórással így idézi a szerző a *Bírák könyvéből*: „Jáhel, a Héber felesége vevé a sátorszöveget, és pörölyt vón kezébe, és beméne ő hozzá halkán, és beveré a szöveg a halántékába”. Így hagy bennünk is maradandó nyomot az irodalom.

elő? Vagy akár azt is ki merje mondani, hogy nem tudja, mi a megoldás, hogy egy összefüggésrendszer nem világos, szövevényes vagy kibogozhatatlan, ráadásul nem is óhajt pontos magyarázatot rögzíteni (lásd például a 89., 145. lapon). Miért éppen ez a téma érdekli? – tünődöm, és közben borgeses gesztussal ugyanazt teszem, amit ő a kötet lapjain: nézek egy nőt (jóllehet én nem esztétikai ábrázolásként, inkább kíváncsisággal vegyes ámuldozással gondolok rá), és közben szellemi konstrukciókat gyártok.

Az előszóból megtudjuk (ha eddig nem tudtuk), hogy a szerző, Bódi Katalin 18. századi regényekkel foglalkozik, vagyis irodalmár, a kötet pedig valamiféle vizuális segédletként, háttértanulmányként indult, az elemző tevékenységet kiegészítendő:

Az érzelmeknek a fiziológiai tüneteken keresztül történő leírása hamar eljuttatott ahhoz a belátáshoz, hogy saját olvasói pozícióm rendkívüli módon korlátoz abban, hogy elképzeljem a korabeli emberképet, egy kor férfiről és nőről való gondolkodását, annak eredőit, test és lélek hierarchikus viszonyát, ezért a képzőművészethez fordultam segítségért.

Abban bízom, hogy a szobrok és a festmények közelebb visznek a felvilágosodás korának emberképehez, és természetesen az történt, ami az olvasó, de végeredményben talán a kutató álma is: egyértelmű válaszok helyett számos irányba nyíltak meg továbblépési lehetőségek. (7.)

A kötet tizenhárom fejezete pontosan ezt az előrevetített konklúziót támasztja alá: a szerző az európai ikonográfia leghagyományosabb ábrázolásait vizsgálja először, bibliai és mitológiai tárgyú festményeket, azoknak is az alapeseteit. Hol találkozhatunk mezítelen női és férfitestekkel? A teremtés ábrázolásain, Krisztus megfeszítésének és keresztlevételének reprezentációin, görög-római istennők képmásain. Ha szerzőnket a korabeli emberkép érdekli, kézenfekvőnek tűnik a bibliai metafora: mindannyian Ádámtól és Évától származunk, az ember isteni képmás, ha tehát arra vagyok kíváncsi, hogyan gondolkodnak egy adott korban az emberről, érdemes megnézni, hogyan ábrázolják az első emberpárt vagy éppen Krisztust, a *par excellence* Embert. Melyek a leggyakoribb ikonográfiai típusok? Ha a spanyol filozófusnak, José Ortega y Gassetnek igaza van, akkor a képzőművészeti alkotások nemcsak az ábrázoltról, hanem a korszakról is gazdag információt hordoznak, amelyben a szóban forgó alkotás született. És csakugyan, Bódi Katalin nem csupán képekről-szobrokról ír, hanem elsősorban arról a tekintetről, amely ezeket a műveket életre hívta. Elemzése nyomán teljesen egyértelművé válik, hogy Manet *Olympiája* valószínűleg sosem jöhetett volna létre az *Urbinoi Vénusz* nélkül, hogy a férfi és női művészek megkülönböztetésének nem csupán a *gender studies* szempontjából van értelme, vagy hogy az orvoslástörténet voltaképpen a művészettörténet egyik nagyon hasznos segédterülete.

A kötet címe a fenti gondolatmenet nyomán tökéletesen érthető: bár a korábban idézett szakasz értelmében a szerző „egy kor férfiról és nőről való gondolkodását” kívánja rekonstruálni, jobbára mégis nőkről ír. A kötet képzőművészeti anyaga nagyjából nőket ábrázol, számos fejezetet szentel női képzőművészeknek, akik női testeket jelenítenek meg, és az idézett irodalmi művekben is elsősorban női szereplőket figyelhetünk meg. E nők mellett a férfi képe szinte láthatatlanul, a női forma negatív alakzataként bontakozik ki. Ez a megoldás mégsem tűnik aránytalannak, hiszen az irodalmi-képzőművészeti kánon domináns narratívája férfihangon szólal meg, kifejezetten izgalmas tehát egy kötet erejéig nézőpontot váltani, és megnézni a már ismert történeteket egy másik szemszögből is. A tekintet fókuszában, láthatjuk, főként női alakok állnak (fekszenek); a férfi pedig jobbára a háttérben marad: ő az, aki az esszék főszereplőjéül választott nőket megfesti, megírja; főként férfiakból áll a közönség Drozdik Orshi tárlatán (166); férfi Holofernész, aki csak azért kerül a vászonra, hogy Judit hősiességét példázza, és ugyanilyen kiegészítő szerepet tölt be Ágost porosz herceg távolba révedő alakja Madame Récamier festett képmása előtt. Az első, címadó fejezet szép példával mutatja, miről is lesz szó: Éva születésének bibliai jelenetében Ádám teste az a negatív forma – Michelangelo Sixtus-kápolnabeli freskóján alakjának körvonala a mögötte lévő barlang bejáratát követi –, amelyből Éva megszületik. És persze Éva születése az első fejezetbeli konkrét példán túl általánosságban is érthető: a kötetben arra látunk megannyi példát, hogy Ádám oldalbordájából hogyan születik meg újra és újra Éva, vagyis egy alapvetően férfitelentetre hangszerelt művészeti kánonban hogyan ölt alakot mégis a nő: hogyan írunk és beszélünk róla, milyennek mutatjuk és milyennek látta ő saját magát. Éppen ezért nem értek egyet Zámbóné Kocic Larisa kritikájával,² aki a kötet címét „félrevezetőnek, jobb esetben rejtélynek” (238) véli, helyette a meglehetősen dekadens „Aléló Krisztusok és hanyatló Vénuszok” (239) címvariánst javasolja, majd azt írja: „Persze felfoghatjuk a címet akár pajkos talánynak is, amely megfejtésre, jelentésszótárra szólítja fel az olvasót, bár ez esetben is örültem volna egy verbalizált játékba-hívásnak, amellyel a szerző az olvasót a jelentésszótárban partnerként fogja fel.” (239) Úgy vélem, pajkos talány helyett itt kristálytisztán érthető a helyzet, csupán arra van szükség, hogy az irodalmi művekhez hasonlóan – amelyeket gyakran a szó szerinti jelentésükön túl is tudnunk kell értelmezni – a címbeli Évát metonimikusan, minden Évára, vagyis a női jelenlétre vonatkoztassuk.

A kötet egyik legnagyobb erénye szokatlanságában rejlik: a szerző remek arányérzéssel kerüli el mindazokat a kliséket, amelyekbe a könyvet szinte automatikusan beleillesztenénk. Bár nőként nőkről ír, mégsem mondhatjuk feministának;³ bár

² ZÁMBÓNÉ KOCIC Larisa, „Bódi Katalin. *Éva születése*. Debrecen: Alföld Alapítvány, 2019. 280 oldal.”, *Társadalmi Nemek Tudománya Interdiszciplináris eFolyóirat* 10, 2. sz. (2020), hozzáférés: 2021.10.07, <https://ojs.bibl.u-szeged.hu/index.php/tntef/article/view/34170>.

³ Roppant szimpatikus választásnak találok, hogy a szerző sem a valódi Gentileschi, sem a fiktív Lucretia megbecstelenítésének elbeszélésekor nem enged túlságosan a feminista olvasatnak. Ha

közismert képtípusokat elemez hagyományos szakirodalom (például Daniel Arasse, Erwin Panofsky, Kenneth Clark elméletei) segítségével, mégsem áll meg ott, ahol az említett elemzők teszik. Bódi Katalin az ikonográfiai értelmezéshez rendszerint hozzátesz egy-egy kevésbé ismert orvoslástörténeti cikket vagy személyes kételyt, és írása nyomban váratlan irányt vesz. Így jutunk el rögtön az első fejezetben Éva születésének ábrázolásaitól a fájdalom és a fájdalomcsillapítás kérdéséhez; ezután Viktória királynő (1819–1901) születésének konkrét példáján keresztül⁴ teológiai-etikai okfejtést olvashatunk arról, hogyan függ össze az eredendő bűn kérdése (és Éva büntetése) a képi ábrázolásokkal, míg végül a szerző egy velős konklúzióval félúton magára hagy, és az olvasóra bizza a további értelmezést, amikor azt írja: „Ha allegorikusan értelmezzük Viktória történetét, akkor különös konklúzió adódhat: Ádám „szülésének” szöveges és képi reprezentációi segítik hozzá a nőt a szülés fájdalmának, vagyis Éva büntetésének enyhítéséhez.” (15–16.)

A szégyen kérdésének különféle aspektusait is több fejezeten keresztül tárgyalja a szerző. Már a bűnbeesés és a kiűzetés kapcsán is megemlékezik róla, ám explicit módon Zsuzsánna és a vének bibliai történetében, Artemisia Gentileschi festészeténél kerül elő, hogy aztán ugyanúgy megsokszorozódjon, mint a diegetikus szinteken átlépő tekintetek, amelyekről e recenzió elején szoltam. Zsuzsánna szégyenébe az életrajzi részletek nyomán belevegyül a festőnő szégyene is, akiről megtudjuk, hogy nő lévén nem tanulhatott hivatalos keretek között festészetet, ezért apja, Orazio Gentileschi, aki ugyancsak festő volt, maga tanította, később festőtanárt fogadott mellé: ez az Agostino Tassi aztán 1611-ben megerőszakolta a lányt, az erőszakot pedig hosszú bírósági per követte, melynek alapos peranyaga a szégyen immár verbális ábrázolását tárja elé. Ugyancsak ezt a témát tárgyalja a negyedik fejezet, ám az elemzett példa ezúttal a görög antikvitás irodalmából származik: Titus Livius *A római nép története a város alapításától* című munkájában esik szó Lucretia – Zsuzsánnához sok tekintetben hasonló – történetéről, Bódi Katalin pedig azt vizsgálja, hogy miként mutatható meg a festészet eszközeivel a szégyen. A fejezet érintőlegesen arra a nagyon bonyolult kérdésre is utal, hogyan ábrázolható egyetlen képkockában egy hosszú időn átívelő, sokszereplős narráció, hogy mutatható meg egyetlen vásznon a kronológia – és hogyan valósítható ez meg egy olyan fogalom ábrázolása esetében, mint amilyen a *szégyen*, ez a szavakkal is oly nehezen megragadható állapot.

hú kíván maradni az előszóban vállalt célkitűzéséhez – hogy a 18. század emberképét, vagy még inkább, annak látásmódját, gondolkodását rekonstruálja –, nem is igen teheti meg, hogy a mai szemszögből láttassa régi korok alakjait. A kortárs narratívák megjelennek ugyanakkor azokban a fejezetekben, ahol 20. századi anyagot vizsgál a szerző.

⁴ A példák nem nélkülözik a humort: amikor a szerző arról értekezik, hogy a királynő Prince Leopoldot kloroformos anesztéziában szülte, egy félmondattal kibillen az okfejtéséből, és megjegyzi a szülésorvosról: „gondolom, Dr. Simpson így lett Sir.” (15.) Magam pedig azt gondolom, hogy az ilyen félmondatok miatt lesz Bódi Katalin kötete nem csupán briliáns esszékötet, de kifejezetten szerethető, szórakoztató olvasmány.

Miközben nagyon is élő és átélhető módon reflektál arra, hogy az elemzett képek miféle hatást váltanak ki a mai nézőből,⁵ mindvégig a képet figyeli, a kompozíciót, az ikonográfiát, az adott korban ismert szövegeket/forrásokat elemzi, és nem olvas rá egy későbbi értelmezést a régi ábrázolásokra. Érintőlegesen a szegényhez kapcsolódik a hetedik fejezet is, amely a nagybányai festőiskola cigányaktjait tanulmányozza. A kiindulási pont ezúttal is rendkívül szimpatikus és meggyőző, innen indít:

A narratív-figuratív festészet legalább annyira szól a tekintetről, mint az ábrázolt alakokról, de az is könnyen belátható, hogy – akárcsak a szépirodalmi szövegek olvasásában – meghatározó mértékben van jelen a figurák és az adott téma történetisége, az alakok elrendezésének hagyománya, a variációk sokszor kiszámítható végessége. A reneszánsz művészet (és egyáltalán: az európai kultúra) kettős, keresztényi és antik mitológiai ihletettsége évszázadokon keresztül meghatározza a festők és a szobrászok témaválasztását. Vagyis a kép nézőjének tekintete korántsem szabad [...]. (121.)

Miután a szerző megállapította, hogy kellő ikonográfiai ismeret nélkül képtelenek vagyunk látni („amennyiben a látás a felismerés, a megértés és a belátás metaforája”, 122), nekilát néhány jellegzetes nagybányai festmény tanulmányozásának, mégpedig olyanoknak, amelyeken a cigányság ábrázolásának közhelyei keverednek a Vénusz-ábrázolás ikonográfiai sajátosságaival. A fejezetben szó esik a cigánysággal kapcsolatos társadalmi automatizmusokról (128) éppúgy, mint a női aktábrázolás konvencióiról, vagyis egyszerre beszél arról, hogyan látjuk ezeket a festményeket amiatt, hogy *cigány* nőket – Réti István *Cigánylány* című festményén gyereklányt – figyelünk meg rajtuk, és hogyan módosul ez a tekintet, ha ismerjük mindazokat a klasszikus előképeket, amelyeket a szóban forgó ábrázolások magukba építenek.

Mivel pedig a kötet fókuszában a tekintet áll – vagyis fontosabbnak tűnik, aki néz, mint akit néznek –, mindenképp szükséges megemlíteni a tükröket és az idézeteket, amelyek mind ahhoz járulnak hozzá, hogy egy látványt immár kontextusából kiemelve, egy másik összefüggésrendszerben is szemügyre vehessünk. Giorgione és/vagy Tiziano *Alvó Vénusza* (1510 k.) és utóbbi *Urbinoi Vénusza* (1538 előtt) pusztán

⁵ A szerző számos, zavarba ejtően szubjektív, mégis túpontos megfigyelésével találkozhatunk a szövegben. Ilyenekkel például: „Cranach kedvelt figurája szinte minden esetben a szemembe néz – én pedig nem tudom állni tekintete hidegségét, amelyben hol rezignáció, hol teljes apátia, hol szemrehányás érzékelhető: én fordulok el, én szégyellem magam amiatt, hogy ez megtörtént, persze csak akkor, ha birtokomban van az asszony története” (87); vagy ezzel: „Valami azonban ismét kiköszönt a létrehozott teret, az asszony hatalmas jobb lábfeje mögött, az ágy alatt ugyanis egy éjjeli edény látható. Mire való egy bili egy festményen? Mire való a bili egy Lucretia-tárgyú festményen? Ezzel lehetne erősíteni a látvány valóságosságát? A történet főszereplőjének emberi, hozzánk hasonló mivoltát, így esendőségét? Iróniát is sejténék, de most nem érzem működésbe lépni az öngyilkosság sosem ironizálható aspektusa miatt. Hogy Dürer miért helyezte ezt a tárgyat festményébe, végeredményben fogalmam sincs.” (89.)

az ábrázolások háttérében különbözik – az alvó Vénuszt természeti háttér előtt, az *Urbinoi Vénuszt* pedig enteriőrben ábrázolja a festő –, valamint abban, hogy utóbbinak nyitva van a szeme, és tekintete az őt figyelő másik tekintettel, vagyis a néző pillantásával találkozik. Ugyancsak az *Urbinoi Vénusz* kompozícióját ismétli Benkhard Ágost *Cigánylánya*, valamint Édouard Manet *Olympiája* és annak parafrázisai (Larry Rivers és Morimura Yasumasa művei); ezek az ábrázolások tehát különböző időpillanatokban, évszázados távolságból tükrözik egymást. Bódi Katalin elemzése között aztán olyan képeket/installációkat is találunk, amelyeken valódi tükör jelenik meg: Giovanni Bellini fiatal nője (1515) kezítükörben figyeli saját képmását, Velázquez tükrös Vénusza (1644–1648 k.) esetében a néző is láthatja a háttal fekvő testhez tartozó arc tükörképét. Ide sorolnám azt az installációt is, amelyről a negyedik fejezet elején, Kazinczy Ferenc elbeszélésében olvashatunk leírást: Kazinczy egy bécsi kiállításon Antonio Canova szobrainak klasszikus szépségét csodálja, majd egy zárt kabinetbe lépve tükörasztalra állított leányszobrot pillant meg, és az ábrázolással – legfőképpen pedig annak elhelyezésével, bemutatásával – kapcsolatban értékítélete már nem esztétikai, hanem sokkal inkább morális. Így ír róla Bódi Katalin:

Canova Psychéjének szép, de végeredményben aszexuális teste mindenekelőtt a humanista műveltségű és tradíció összefüggésében értelmezhető, a tükörasztalon szemlélhető meztelenség azonban a test szexualitásával szembeesít, amely könnyen kiváltja az erkölcsi ítélekezést a nyilvános tér közelségében. Az elzárás szimbolikus: a test érzékiségének feltárulkozását titok övezi, ugyanakkor ez az elrejtés mégiscsak megközelíthető a teológiai, a képzőművészeti, a filozófiai és az irodalmi hagyomány felől. (45.)

Drozdik Orshi kiállítása kapcsán a tükröződés kanonikus művek megidézésével és részleteik sokszorosításával valósul meg. A fragmentáció által áttevődik a képek fókusza, a kiemelt részletek válnak hangsúlyossá, miközben az eredeti narráció zárójelbe tevődik, helyette egy újfajta történetmesélés veszi kezdetét. A szerző úgy véli, a tükörpozíció itt elsősorban művész és témája között valósul meg:

Ez a kitérített perspektíva mindenekelőtt művészi önértelmezés [...], annak felismerése, hogy nőként más pozícióból érzékeli a női aktokat [...], vagyis egyúttal a szemlélődés tárgyává is válik. A kiállítás előterében elhelyezett fotódokumentáció az 1977-es *AktModell* című performanszára vonja a figyelmet, amelyben a művész először fogalmazza meg módszeresen a női tekintet hiányát az egyetemes (maszkulin) művészet történetében. (157.)

A szembefordított tükrök pedig megsokszorozzák a látványt: női testeket látunk, amelyek előbb előbújnak Ádám oldalából, ábrázolásaik egymást ismétlik. Az időben hozzánk közelebb lévő művészek alkotásaiban a remekül összeválogatott példáknak köszönhetően tisztán látszanak az előképek, idézetek, közös ikonográfiai források.

E recenzió szerzőjeként a kötet szerzőjét figyelem, aki Drozdik Orshit figyeli, amint sorra veszi a női aktábrázolásokat, amelyek labirintusszerűen tükröződnek egymásban.

Nem tudom, Bódi Katalin végzett-e művészettörténeti tanulmányokat, de olyan friss szemmel nézi a képeket, ami arra enged következtetni, hogy nem végzett. Ha mégis, annál nagyobb az érdeme: olyasmit is észrevesz, amit egy hagyományos művészettörténeti képzésen keresztülment néző már nem mer észrevenni, mert úgy van vele, mint Jorge Luis Borges a klasszikus szövegekkel, amelyekről azt mondja, nem lehet először olvasni őket. Az *Éva születése* című könyv konklúziói szinte mindig szellemesek, eredetiek, frissek. Hogy csakugyan úgy van-e, ahogyan a szerző állítja, már-már nem is érdekes. Sokkal fontosabb a gondolkodás szabadsága, ami a kötet legnagyobb jellemzője.

Ha a kötet szerkezetét, felépítését egy benne található példával szeretném illusztrálni, azt mondanám, úgy épül fel, akár Clemente Michelangelo Susini műve (33. képmelléklet), az 1782-es *Orvosok Vénusza*. Ahogyan a nyakában gyöngysort viselő, parókával ékesített, félig lehunytt szemű szoborról az orvostanhallgatók leemelik a rétegeket, és mindinkább feltárulnak a test belső részletei, úgy nyer betekintést az olvasó egy ragyogó elme működésébe, miközben sorra maga mögött hagyja a fejezeteket. Mire Ingres hegedűjéhez, vagy Balzac *Sarrasine* című novellájának elemzéséhez ér, nem csupán művészettörténeti-irodalmi ismeretei gazdagodnak, de arra is számos példát talál, hogyan lehet sokféleképp jól gondolkodni, és hányféleképp írhat az ember okos, mégis roppant szórakoztató esszét.

A gondolkodás transzparenciája, vagyis ez a fajta szellemi lemeztelenedés az, ami, azt hiszem, egy jó esszékötet legnagyobb erénye.