

## Női (és férfi) testek egy 21. századi képnéző perspektívájából

*Bódi Katalin Éva születése című kötetének tizenhárom tanulmánya a női akt képzőművészeti alkotásokon való reprezentációjának problematikáját járja körül, a női test ábrázolását a művészi látásmód felől közelíti meg. A szerző a témához a 18. századi regények kutatójaként és olvasójaként jut el, az irodalmi művek figuráiból, elbeszélőiből kiindulva kezdi érdekelni a korabeli emberkép, egy kor gondolkodása a férfiről és a nőről, a test és lélek viszonyáról, majd a képzőművészet felé fordul, a szobrok és festmények alakjait, emberábrázolásait tanulmányozva keresi a válaszokat, s közben figyelme a női akt műfajára, a nőábrázolásokra irányul, a tekinteteknek való kiszolgáltatottság, a szégyen és az eltárgyiasítás kérdésköre foglalkoztatja. Írásaiban nem csupán a nőábrázolások és az akt kultúrtörténeti újraértelmezésének lehetőségére hívja fel a figyelmet, hanem a kulturális produktumok egy olyan csoportjára is, amelyek transzgresszívvé, érzékenységet sértővé nyilvánításuk folytán kiestek a köztudatból.*

A kötetcímben kiemelt első tanulmány a bibliai teremtéstörténet képi ábrázolásait járja körül különböző korokban. Éva és Ádám teremtése nem gyakori tematika a bibliai témájú festészetben. Éva születését sajátos allegóriával ruházzák fel a reneszánsz kora előtti művészek: a bibliai pretextustól eltérően nem az Ádám csontjából való eredeztetést festik meg, hanem Ádám kerül a szülő nő pozíciójába, Éva a testből kibújó magzatéba, a teremtő Isten pedig a szülészorvos patriarchális szerepében látható az elemzett alkotásokon, William de Brailes 13. századi *Ádám és Éva teremtése* című színes miniatúráján, Giusto de' Menabuoi 1378 körül festett freskóján, Bertram mester 14. század végi oltártábláján vagy Lucas Cranach 16. századi paradicsomillusztrációján. Az érett reneszánsz festményeit analizálva a szerző megállapítja, hogy nem viszik tovább a születésként történő értelmezést,

Dürer, Michelangelo és Raffaello allegorikus narratív elbeszélései az isteni hatalom természetfelettségét jelentik meg, Ádám „szülésének” mozzanatát nem naturális módon ábrázolják. A teremtésreprezentációk elemzése felveti a szülés fájdalmának mint Isten büntetésének problematikáját is, amelynek teológiai, etikai, orvoslási és emberi jogi vetületei is előkerülnek a diskurzusban.

A debreceni MODEM *Messiások* című kiállításának jobbára nőket ábrázoló műtárgyai felvetik a női messiás-értelmezés (a messiás nemváltása) lehetőségét, a meztelen testeket megörökítő alkotások Jézus passiójának összefüggésében is interpretálhatók. A messiás nemére kérdez rá például Sigalit Landau *Tövis hulahopp* című videója: a palesztin tengerparton rögzített lassított felvételen egy meztelen, nyaktól lefelé látszó nő látható, aki szögesdrótból font karikával hulahoppozik,

s a drót felszakítja a derekán a bőrt és a húst. A tárlaton kiállított műveken megfigyelhető, hogyan emelődik az értelmezés által a női test ábrázolása teológiai kontextusba.

*A főben járó bűn – A kéj megjelenítése Agnolo Bronzino festményein* című tanulmány az alcímével is jelzett intenzív öröm, a testi élvezetek képi elbeszélését tematizálja. A meztelenség ábrázolása a görögöknél az emberi test harmóniájának, tökéletességének művészi kifejezése volt (pl. a *Kritiosz-iffjú*), a keresettségben azonban sokszor a bűnösség allegóriája, s ezért az aktot a reneszánszban nem szépségében és tökéletességében, hanem a keresztény morális értékrend keretében lehetett csak rögzíteni. A női test a reneszánszban válik az akt tárgyává, a klasszikus görökséget megelőző században nem készült nőt ábrázoló aktszobor. Bronzino festményét kanonikus cím hiányában *Allegória Vénusszal és Kupidóval* és *A Kéj allegóriája* (1545) címvariációval is jegyzik. A mű középpontjában a meztelen Vénusz látható figura serpentina pózban, körülötte több mellékalak: Kupidó, akinek a keze az istennő bal mellét fedi, mutatóujja és középső ujja közül kiemelkedik a testi vágyat jelképező kemény mellbimbó (ez a kép leginkább transzgresszív részlete), a Gyönyör, a Játék és a Féltekenység. A Vénusz kezében levő alma a legszebbnek járó alma mitológiai történetét és a bibliai bűnbeesést is bevonja az értelmezésbe. A képelemzés a festmény azon elemeit figyeli meg, amelyek összefüggéseik révén, egymáshoz való viszonyulásukban, háttértörténetük, pretextusaik által létrehozzák a kéj allegóriáját, de a keresztény dogmák, az intés és tanítás aspektusából is rálátást ad a műre.

A felvilágosodás kori passióábrázolásokat elemző tanulmány, amelynek a szerző *A szépség és a szenvedély* címet adta, interdiszciplináris megközelítést adja a női és férfi testábrázolás eltérő tradícióinak. Idézi Kazinczy Ferenc Antonio Canova szobrainak 1903-ban Bécsben megrendezett kiállítására kapcsán leírt impresszióit a *Pályám emlékezete*

című művéből, Diderot *Az apáca* című regényének elemzésével pedig rámutat a képi ábrázolások hatására az emberről való gondolkodás felvilágosodás korabeli diskurzusaiban. Három reneszánsz festő, Bellini, Antonello és az ifjabb Hans Holbein Krisztus-ábrázolásain figyeli meg a test reprezentációjában rejlő paradoxonokat. Kiemelhető Botticelli *Vénusz születése* (1485) című festményének elemzése: a mű az ideális női test reprezentációja, de az istennő testének szobroszerű hidegsége, távolba révedő tekintete, magányossága nem teszi lehetővé a testéhez való hozzáférést, meztelensége paradox meztelenség, égi tökéletessége ugyanis elfedi nemiségét és fiziológiai meghatározottságát, s a Platón *Lakomájából* ismert égi Aphroditét, a későbbi Venus Coelestisnek nevezett eszményt testesíti meg. Az égi szerelem istennője ezzel az elfedéssel teszi jelenvalóvá párját, a közönséges Aphroditét, vagyis Venus Vulgarist. A szerző Kenneth Clark művészettörténészt idézi, aki szerint ez a vénuszi kettősség, az elfeledésben rejlő megmutakozás, a közönségesből égivé válás teszi lehetővé a meztelen női test ábrázolását az európai művészetekben, mert a női test ebben a kontextusban deszexualizálttá és dekulpabilizálttá válik. Botticelli 1480-as évek elején festett, Boccaccio *Dekameronjának* ötödik nap nyolcadik novelláját vizuálisan elbeszélő *Nastagio degli Onesti története* című festménysorozatának második darabja a test felnyitását és megkínzását direkt módon mutatja be. A mű a férfi szerelmének nem engedő nő büntetését jeleníti meg, a háttérben menekülő meztelen nőalak pedig összetéveszthetetlenül a tengerből születő égi Vénusz figurája. A felnyíló test művészi ábrázolására a Marszüasz- és Bertalan-ábrázolásokon látunk rá, amelyek a feltárulkozásban való megismerés allegóriái.

*Képpé alakítható-e a szégyen?* – fogalmazódik meg a kérdés a reneszánsz kori Lucretia-tárgyú képeket vizsgáló tanulmány címében. Az írás a szégyen és az akt viszonyának összetett problematikáját járja körül. A szégyen képi

reprezentációjára Masaccio *Kiűzetés a paradicsomból* című (1426) freskója és Tiziano *Urbinoi Vénusz* (1538 előtt) című művének elemzésével mutat rá, Michelangelo Krisztus-szobrán (*Feltámadt Krisztus*, 1521) pedig azt mutatja be, milyen korlátok szabták meg a Corpus Christi-ábrázolásokat, milyen határai voltak az akt eszményítő formájának Krisztus nemisége tárgyában. A Lucretia-tárgyú festmények analízise bemutatja a szégyen képi ábrázolásának nehézségeit a reneszánsz kor műalkotásain és az akt művészi formájából származó paradoxonokat. Botticelli *Lucretia története* (1496–1504) című táblaképe Lucretia megerőszakolásának, öngyilkosságának és a család bosszúesküjének eseménysorozatát egy képbe sűríti. A bűntelen bűnös nő esetének vizuális megjelenítésére rávetíti a Titus Liviusnál olvasható Lucretia-históriát. A történetíró *A római nép története a város alapításától* című munkájának (ebben olvasható a megerőszakolt nő története) bizonyos szakaszait abban a korban keresztényi exemplumként olvasták. Id. Lucas Cranach 16. századi Lucretia-képein, Il Sodoma Vénusz-aktokra is utaló olajfestményén, Dürer *Lucretia öngyilkossága* (1518) és a Tiziano műhelyében 1570 körül megfestett *Tarquinius és Lucretia* képén a nő egyéni történetének végpontja, az öngyilkosság látható. A szembenézés és a szégyenérzést követően a halál mutatkozik a bűnösségtől való megszabadulás egyetlen megoldási lehetőségének. A Lucretia-történet csupán egyetlen szegmensét ábrázoló fent felsorolt festményeken a befogadónak csak a képek címe ad fogódzót a teljes történet identifikálásához.

Ovidius a narratív festészet ötlettáraként működő *Átváltozások* című munkájában olvasható Médeia-történet nem ragadta meg a képzőművészek figyelmét, a nagy mesterek alkotásai között nem található képi ábrázolása, a szerző szerint talán azért, mert figurájához nem rendelhető hozzá egyértelműen a történetéből adódó attribútum. Girolamo Macchietti *Médeia megfiatalítja Aiszónt* (1572) című olajfestményének ez a történet az alapja,

*A Lucretia-tárgyú festmények analízise bemutatja a szégyen képi ábrázolásának nehézségeit a reneszánsz kor műalkotásain és az akt művészi formájából származó paradoxonokat.*

*Botticelli Lucretia története (1496–1504) című táblaképe Lucretia megerőszakolásának, öngyilkosságának és a család bosszúesküjének eseménysorozatát egy képbe sűríti. A bűntelen bűnös nő esetének vizuális megjelenítésére rávetíti a Titus Liviusnál olvasható Lucretia-históriát. A történetíró A római nép története a város alapításától című munkájának (ebben olvasható a megerőszakolt nő története) bizonyos szakaszait abban a korban keresztényi exemplumként olvasták.*

*Id. Lucas Cranach 16. századi Lucretia-képein, Il Sodoma Vénusz-aktokra is utaló olajfestményén, Dürer Lucretia öngyilkossága (1518) és a Tiziano műhelyében 1570 körül megfestett Tarquinius és Lucretia képén a nő egyéni történetének végpontja, az öngyilkosság látható.*

a *Médeia, az alkimista* című tanulmány képelemzése összekapcsolja a festményt a reneszánsz Ovidius-kultusszal, a korabeli kulturális kontextusokkal, például a studiolo, azaz a reneszánsz kori dolgozószoba kérdésével vagy az alkimista kísérletekkel. A kötet többi tanulmánya is szerzőjük széleskörű szakmai érdeklődéséről ad

tanúbizonytságot: ifj. Artemisia Gentileschi alkotásai kapcsán a 16. század festőnőinek helyzetére (tanulási, érvényesülési lehetőségeire), a festő női identitásának kérdésére is kitér, vizsgálja nagybányai festőiskola cigányaktjait, a recamiének mint a heverészes jellegzetes bútordarabjának a festményeken betöltött funkcióját, értekezik kiállításokról, fényképekről is.

A kötet írásai az emberábrázolások, azaz a férfi és a női test reprezentációjának történetén vezetnek végig a 13. századtól napjainkig, széles kitekintést adva az adott korra, a gondolkodásra, morális és más értékrendekre. A képelemzések interdiszciplináris kontextusba helyezik a műalkotásokat, a szerző kapcsolatba hozza a képzőművészeti alkotásokat irodalmi művekkel, naplókkal, vallomásokkal, történelmi eseményekkel, alakokkal, és folyamatosan visszacsatol a művek pretextusaira, a *Bibliára* és az antik

mitológiára. A tanulmányok gazdag nemzetközi és hazai szakirodalmi apparátust mozgatnak, a kötet képmelléklete pedig minőségi nyomtatásban kínálja fel az olvasónak a vizsgált képanyag szemlélését, az elemzésekben leírt részletek, összefüggések feltárását. A tanulmánykötet nem csak képzőművészeti, művészettörténeti háttérrel rendelkező befogadókát érdekelhet, javasolható mindazoknak a kultúrafogyasztóknak, akik érdeklődnek a festészet, szobrászat, valamint a bibliai és az antik mitológiai történetek vizuális megjelenítése iránt.

---

Bódi Katalin (2019). *Éva születése*. Debrecen: Alföld Alapítvány.

***Horváth Futó Hargita***

*Újvidéki Egyetem, Bölcsészettudományi Kar,  
Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék*