

BÓDI KATALIN

Fekvő testek a késő reneszánszban

Test és könny

A lamentáció aktusa kedvelt témája a festészetnek a késő középkortól egészen a barokkig, s ha egyszerűen csak az ábrázolt elbeszélés felől szemléljük ezeket a képeket, mindenekelőtt a halál miatt érzett fájdalmat látjuk a halott Krisztus felett, a feltámadás ígéréteben már sokkal inkább hinni kell. Az élettelen test kiváltotta kétségbeesésben mintha a siratók élnek újra a kiterített test szenvedéseit, megmutatva a szenvedélyesen kitörő rettenetet az átélt kínok miatt, ugyanakkor a lassan meglett nyugalmat is ebben a sajátta tett fájdalomban.¹ A keresztről való levétel utáni jelenet különös átmenet, olyan köztes állapot, amikor Krisztust nem szavai, hanem csak és kizárólag a teste teszi jelenvalóvá. Persze ez a test nem néma, a stigmák – amelyek önmagukban nem mutatják a megfeszítés kegyetlenségét, hiszen feladatuk immár csak a Megváltó jelölése – sűrítik magukba az előtörténetét. A lamentáció intimitása adott, a jelenlévők gyengéden ölelik, vigasztalják, könnyekkel öntözik Krisztus testét, amelyet körbevesznek és védelmeznek, illetve bekereteznek és kiemelnek.

Bramantino *Siratása*² hasonló ikonográfiai elemekből építkezik, de mintha az intimitás hiányozna, festménye sokkal inkább szemlélődés, megmutatás és kitárulkozás, semmint vigasztalás. A nyolc mellékalakból hét Krisztus testéhez közel, tablószerűen helyezkedik el, két sorban: hátul négy egymás felé forduló férfialak, illetve bal szélén látható egy férfi feje,³ akik szomorúságukat osztják meg egybekapcsolódó tekintetükben,

¹ Lásd például: GIOTTO, *Siratás*, 1304–1306, freskó, 200 x 185 cm, Capella Scrovegni, Padova, http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/g/giotto/padova/3christ/scenes_4/chris20.html, Sandro BOTTICELLI, *A halott Krisztus siratása a szentekkel*, 1490 körül, tempera táblakép, 140 x 207 cm, Alte Pinakothek, München, <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/botticel/91late/01lament.html>, Albrecht DÜRER, *Krisztus siratása*, 1500–1503, olaj táblakép, 151 x 121 cm, Alte Pinakothek, München, <http://www.wga.hu/html/d/durer/1/03/2lament.html>

² BRAMANTINO, *Krisztus siratása*, 1520–1525, olaj, vászon, 174 x 158 cm, Civico Museo d'Arte Antica, Castello Sforzesco, Milánó, <http://www.wga.hu/html/b/bramanti/lamentat.html>

³ Az öt férfialak egyértelmű azonosítása nemigen lehetséges sajátos ikonográfiai attribútumaik vagy éppen azok hiánya miatt. A keresztről való levétel jeleneténél jellemzően Arimateai Józsefet és Nikodémust ábrázolják, akik eltemették Krisztust. A tanítványok közül Jánoson kívül Pétert, a későbbi római pápát is gyakran szerepeltetik, ez utóbbira utalhat Bramantino festményén a jobboldali férfialak bíbor palástja, azonban kopasz feje, fülbevalója és félmosolyra húzódó szája egészen különössé teszik alakját, ami elbizonytalanítja az azonosítás egyértelműségét. Felvethető annak lehetősége is, hogy ez a bíbor palástos alak éppen grandiózussága miatt esetlegesen a donátor személye, aki Bramantino esetében II. Francesco Sforza (1495–1535, uralkodása: 1521–1535) milánói herceg lehetett, hiszen 1525-ben a művészt bízta meg építé-

aminek nem utolsósorban a kompozíció egyensúlyba hozása a feladata, hiszen a bal oldalon álló alak és Krisztus általa megtámasztott felsőteste önmagában erősen megbontaná a harmóniát. Az előtérben, Krisztust közvetlenül övezve Mária, Mária Magdolna és Szent János evangélista láthatók, akik a testet átszellemülten érintik meg.

János a fehér lepelre fektetett testet a Pietà-festményekre általában jellemző módon könnyedén tartja, fejét Krisztus oldalra hanyatló feje felé hajtva, Mária a kecsesen kinyújtott sebes kezét szinte mosolyogva, átszellemülten simogatja, Mária Magdolna pedig a keresztbe vetett lábfejeket öleli. Lamentációjukban inkább a nyugalom érzékelhető és nem a siratás-képeken jellemző fájdalmas gesztusok, mozdulataik sokkal inkább a test szépségét hangsúlyozzák, mintha éppen a test szépségének megmutatása lenne feladatuk. Igazából csak a felsőtestet megtámasztó János arcán látható teljes bizonyossággal, hogy szemei nyitva vannak, s a halott arcát szemlélik, ráirányítva a kép nézőjének tekintetét Krisztus arcára és testére. Mária és a lábakat ölelő Mária Magdolna viszont mintha csukott (éppen akkor lecsukott) szemmel fordulnának kezéhez, illetve lábaihoz. Lehunytt szemük a hit allegóriája: nincs szükségük a szemlélődésre ahhoz, hogy higgyenek a feltámasztásban, ugyanakkor a kép nézőjének figyelmét éppen így irányítják a nem önmagától, hanem a siratás aktusában kitárulkozó test vizsgálatára.

Krisztus teste

A festmény, a kompozíció, az elbeszélés középpontja Krisztus, testének elhelyezkedése pedig nyilvánvalóan a keresztben való szenvedést, a keresztben látható testtartást idézi: a kétoldalt lehanyatló karok a bal kézen látható sebbel, a borda alatti dárdaszúrás jelzészerű, a szenvedést látványosan nem hangsúlyozó nyílással, illetve a keresztbe fonott lábfejek a bal talpon alig észrevehető sebbel, valamint az oldalra hanyatló fejjel. A test egyszerre erőtlen és ernyedtt, a csukott szemek, az enyhén kicsavarodó felsőtest, a megtámasztás szükségessége a halál bizonyosságát erősítik. A nyugalmas arc, az elrendezett haj, az izmos, és nem utolsósorban vérrel teli erektől duzzadó jobb kar, a hasizom megfeszülése és a jobb láb kifejezetten kecses tartása azonban nem mutatják a szenvedést és

szeti és festészeti munkákkal. Ám ez a feltételezés sem bizonyítható teljesen, hiszen az egyházi tárgyú műalkotásokon már az ókeresztény kortól ábrázolják a donátor személyét, vagyis az elkészítésre megbízást adó személy alakját, rendszerint kicsinyített méretben, így Bramantino festményén a donátor személye inkább azonosítható a bal oldalon éppen csak látható férfialakkal. Figurája valóban kicsinyített, a perspektíva szabályai szerint vagy sokkal hátrébb kellene állnia, de a mögötte lévő oszlopsor miatt ez nem lehetséges, vagy gyermeki alakot kellene benne látnunk: a donátorábrázolás hagyományai azonban kiiktatják ezt a perspektíva-problémát. Ráadásul egyedül az ő arca látható szemből, a többi arc profilból vagy félprofilból látható. Többek között ezért is érdemel figyelmet a négy férfialak nehezen megfejthető csoportosulása, akiknek profiljai az előtérben lévő alakok arcára rímelnek: hárman az előtérben lévő három alakhoz hasonlóan balra, egyikük pedig az előtérben lévő egyik alakhoz hasonlóan jobbra fordítja arcát, ám ők négyen a háttérben egymást nézik, egyikük sem szemléli a siratás jelenetét.

a test pusztulását. A fehér lepedő és a rajta fekvő test szinte világítanak, ugyanakkor ez a látszólagos azonosság a fényességben alapvető szemiotikai különbözőségüket jelzi: a lepel az öltözéket, az elfedést, míg a test a teljes kitarulkozást mutatja leplezetlenségében. A megemelkedő jobb comb – tehát a keresztre szögelés lábtartásának megőrzése – elfedi Jézus ágyékát, nemi szerve így ölének rejtekében marad, azonban, ha jobban megfigyeljük jobb csípőjét, azt nehezen észrevehető, egészen keskeny textilcsík övezi, amely a fenéktől a combok közé fut balról jobbra, enyhén fölfelé, s színe a bőrhöz hasonlatos. Az ágyékkötő szövete alig láthatóan mutatkozik meg a félig fedésben lévő bal csípőn is, szemérme tehát csak ebben a dupla rejtekben van jelen.

Jézus Krisztus nemisége korántsem tabu a reneszánsz festészetben, a gyermek Jézus genitáliái kedvelt témája a Madonnát és gyermekét, illetve a háromkirályokat ábrázoló festményeknek, utóbbiakon jellegzetes ikonográfiai elem a gyermek combjai közé irányuló határozott tekintet.⁴ Sok esetben az is ugyanilyen jellemző, hogy a nemi szerv csak a képbe foglalt vizsgálódó szem számára látható, a kép nézőjének azonban már láthatatlan, mert fedésben van: egy lepel vagy éppen a combok rejtekében. Daniel Arasse szerint éppen azért nem titok Jézus nemisége, mert „amikor Isten megtestesült, *minden testrésszel teljes, a férfit alkotó összes szervvel rendelkező testben* jelent meg, beleértve természetesen a nemi szervet is”.⁵

Férfiassága tehát annak bizonyítéka, hogy Isten emberré válása ténylegesen, teljes mértékben megtörtént. Vagyis Jézus Krisztus nemisége nem kérdés, hanem adott, a tabu sokkal inkább szexualitásának gyakorlására vonatkozik, amely a Bibliában még

⁴ Daniel ARASSE, *Egy fekete szem* = D. A., *Festménytalányok*, ford. SELÁF Levente, Bp., Typotex, 2010, 74–75. Kiemelés az eredetiben. Lásd még például: Fra Filippo LIPPI, *A Háromkirályok imádása*, 1445 körül, tempera, kerek fatábla, átmérő: 137 cm, National Gallery of Art, Washington, <http://www.wga.hu/html/l/lippi/filippo/1440/05adora.html>,

Giovanni BELLINI, *Madonna a Gyermekkel*, 1455 körül, tempera táblakép, 72 × 46 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, <http://www.wga.hu/html/b/bellini/giovanni/1459/012madon.html>,

Luca SIGNORELLI, *A Szent Család női szenttel*, 1490–1492, olaj, kerek fatábla, átmérő: 99 cm, Galleria Palatina (Palazzo Pitti), Firenze,

http://www.wga.hu/cgi-bin/highlight.cgi?file=html/s/signorel/various/4m_child.html&find=madonna,

MICHELANGELO, *A Szent Család a gyermek Keresztelő Szent Jánossal*, 1506 körül, kerek, tempera táblakép, átmérő: 120 cm, Galleria degli Uffizi, Firenze,

<http://www.wga.hu/cgi-bin/highlight.cgi?file=html/m/michelan/2paintin/0doniton.html&find=holy+family>,

Andrea MANTEGNA, *Háromkirályok imádása*, 1460–1464, tempera, fatábla, 86 × 162 cm, Galleria degli Uffizi, Firenze, <http://www.wga.hu/cgi-bin/highlight.cgi?file=html/m/mantegna/1/chapel1.html&find=adoration>,

Sandro BOTTICELLI, *Háromkirályok imádása*, 1465–1467, tempera táblakép, 50 × 136 cm, National Gallery, London, <http://www.wga.hu/cgi-bin/highlight.cgi?file=html/b/botticel/1early/050adora.html&find=adoration>,

Domenico GHIRLANDAIO, *Háromkirályok imádása*, 1487, tempera, kerek fatábla, átmérő: 171 cm, Galleria degli Uffizi, Firenze,

<http://www.wga.hu/cgi-bin/highlight.cgi?file=html/g/ghirland/domenico/7panel/06tondo.html&find=adoration>

⁵ *Uo.*, 75. Kiemelés az eredetiben.

utalás szintjén sincs jelen. Így magától értetődő úgymond a gyermek ágyékának ábrázolása, hiszen a kifejeletlen nemi szerv nem implikálhatja a nemi örömök kérdését, s ugyanilyen kockázatmentes a holttesten az eltakart ágyék megmutatása: „mert a halál ugyancsak elválasztotta a nemi szervet annak bármilyen használatától. [...] A képek érintenek olykor tabukat, de soha nem sértik meg őket.”⁶

Bramantino *Siratása* azonban mintha nem éppen közhelyesen ábrázolná Krisztus életét, nem tud átsiklani rajta tekintetünk mint kötelező, értelmezést nem kívánó ikonográfiai elemen, mint elhagyhatatlan attribútumon az arcszörzet, a hosszú haj vagy éppen a stigmák mellett. Nem elégedhetünk meg ugyanis azzal a közhellyel, hogy Bramantino a meztelen férfitest szépségét az elleplezéssel leleplezett szeméremmel hangsúlyozná. A nemi szerv ugyanis nemcsak fedettnek látszik, hanem mintha hiányozna is: nem arról van szó tehát, hogy nem látszik az ágyékkötő miatt, hanem arról, hogy egészen egyszerűen nem létezik. Krisztus ábrázolása a nemi szerv kiiktatásával, de a test szépségének a kép nézője felé forduló kitárulkozó megmutatásával a test nemtől független szépségére és erotikájára képes utalni, ami legalábbis meggyengíti a kép kizárólagosan bibliai interpretációját. Bramantino Krisztusa a teológiai olvasaton felül a test szépségének ábrázolhatóságáról szól a keresztről való levétel témájával párhuzamosan, illetve annak ürügyén, mégpedig úgy, hogy véleményem szerint Giorgione *Alvó (vagy Drezdai) Vénuszát*⁷ idézi a hasonló testtartással.⁸ Giorgione *Vénusza*, amelyet végül Tiziano fejezett be 1510 körül a kép háttérének megfestésével, a meztelen nőalak új ideológiák mentén történő ábrázolásának kultuszát indítja el a velencei festészetben. Giorgione festményétől pedig nem választható el Tiziano *Urbinoi Vénusza*,⁹ hiszen az tagadhatatlanul mestere inspirációjára született.

A fekvő test motívuma már a középkortól fontos festészeti téma, a keresztény ikonográfia meghatározó eleme a keresztről való levételt, Krisztus siratását és a sírba tért tematizáló ábrázolásokon. A velencei fekvő aktok megjelenésével ez a testhelyzet egészen új kontextust és jelentést kap, de úgy vélem, hogy a teológiai kontextus által

⁶ HANS BELTING, *A hiteles kép: A képviták mint hitviták*, ford. HIDAS Zoltán, Bp., Atlantisz, 2009, 154. Belting ebben a kijelentésében a reneszánsz festészetet emeli fókuszba, pontosítva Leo Steinberg gondolatmenetét (*The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, New York, Pantheon, 1983) a nemiség gyakorlásának tekintetében.

⁷ GIORGIONE: *Alvó vagy Drezdai Vénusz*, 1510 körül, olaj, vászon, 108 x 175 cm, Gemäldegalerie, Drezda, <http://www.wga.hu/cgi-bin/highlight.cgi?file=html/g/giorgion/various/venus.html&find=sleeping+venus>

⁸ A szépség mint olyan, a szépség mint nemtől független szépség nem csak Krisztus teste által reprezentált Bramantino festményén. A testet megtámasztó János és a lábakat ölelő Mária Magdolna azonosítását csakis az ikonográfiai hagyományok segítik: Krisztus Jánosnak, a szeretett tanítványnak a keblére hajtja a fejét a keresztről való levételkor, ahogy előző nap, Nagycsütörtökön még a tanítvány hajtotta fejét Jézusra, Mária Magdolna pedig hajával mossa bűnbánóan mind az élő, mind a halott Jézus Krisztus lábát. Bramantino képén ennek a két alaknak az esetében eldönthetetlen, hogy melyikük férfi és melyikük nő, nőként férfias, férfiként nőies az arcuk, mintha ugyanazt a nemtől független szépséget ismételnék, mint Krisztus arca.

⁹ TIZIANO Vecello: *Urbinoi Vénusz*, 1538 előtt, olaj, vászon, 119 x 165 cm, Galleria degli Uffizi, Firenze, <http://www.wga.hu/cgi-bin/highlight.cgi?file=html/t/tiziano/08/08urbin.html&find=urbin>

adott jelentésréteg nem vagy csak nehezen iktatható ki. Ugyanakkor a fekvő Vénuszok szépsége és erotikája is bizonyosan visszahat a fekvő Krisztus-test értelmezésére: Bramantino Krisztusának alakjában Giorgione és Tiziano Vénuszai háttérbe vonják vagy legalábbis árnyalják a bibliai kontextus kizárólagosságát. Vagyis Bramantino festményén az akt hagyományai erősebbek mint a fekvő Krisztus-testé Giorgione és Tiziano aktjain. A fekvő test ábrázolásában szétválaszthatatlanul mosódik egybe a teológiai és a szekuláris tradíció, s a középpontba a test eszményi szépsége kerül – amely tehát az istenember tökéletességének és a női test vágykeltő erotikájának végpontjai között értelmezhető.¹⁰

A meztelen test jelentései

A reneszánsz képzőművészetben az akt sajátos képződmény, ugyanis két tradícióval küzd állandóan: az antikvitás örökségével és a keresztény tanításokkal. Panofsky világosan levezeti a kettős örökség vizuális megjelenítésének módozatait az antikvitás iránti vonzódást tárgyalva a korszak vonatkozásában: „a pogány istenségek, a klasszikus mítoszok vagy a görög és római történelem eseményének megjelenítései természetesen nagy számban léteznek, amelyek ikonográfiaiban legalábbis, nem tesznek tanúságot arról, hogy egy középkor utáni civilizáció alkotásai lennének.”¹¹

Az „ikonográfiaiban legalábbis” azt jelzi, hogy módszeresen valójában elválaszthatatlan az antikvitás tematizálása a reneszánsz jelenétől, vagyis hogy minden klasszikus téma reprezentációjában ott rejtőzik a keresztény hagyományvilág is mint (sokszor szükségképpen elsődleges) értelmezési keret. Ennek evidenciáját végeredményben Panofsky következő mondata megerősíti, de nem rögzíti pontosan, mit is jelent, hogyan is verbalizálható az a bizonyos szintézis, amely a két tradícióból jön létre: „Az orthodox kereszténység szempontjából még több és sokkal veszélyesebb volt az olyan mű, amelyben a reneszánsz szellem nem korlátozódott a klasszikus típusok visszaállítására a klasszikus szféra határain belül, hanem a pogány múlt és a keresztény jelen közötti vizuális és emocionális szintézisre törekedett.”¹²

Ugyanis mind az elkülönítés, mind a szintézis pontos meghatározása lehetetlen, még akkor is, ha bizonyos ábrázolások több-kevesebb fogódzót adnak ezeknek a létezésére. A nehézség az interpretációban rejlik, amely értelmetlenné teszi az elkülönítés és a szintézis elválasztását, s végeredményben csak a szintézist hagyja meg lehetőség-

¹⁰ A festmények megjelenési közege természetesen korlátozta az egymásra vonatkoztatás lehetőségét az értelmezésben. A keresztről való levételt, a lamentációt és a sírba tételt ábrázoló Krisztus-képek jellemzően liturgikus térben kerültek elhelyezésre, templomok főoltárain, mellékoltárain vagy predelláin, a női aktok viszont szekuláris közegben, jellemzően főúri paloták magántereiben.

¹¹ Erwin PANOFSKY, *Idő Atya*, ford. LAZÚR Brigitta = *Az ikonológia elmélete*, szerk. PÁL József, Szeged, JATEPress, 1997 (Ikonológia és műértelmezés 1), 297.

¹² *Uo.*

ként: a két hagyományvilág együttes jelenléte az értelmezésben bizonyosan megkerülhetetlen. A megértésben ez sokszor okoz konfliktust, sőt, akár izgalmat is, ugyanis a különböző jelentések kibontásakor azzal is szembesülnünk kell, hogy az egyes értelmezések kölcsönösen kioltják, vagy legalábbis aláássák, gyengítik egymást.¹³ Jó példája lehet ennek Botticelli Vénusza¹⁴ és Madonnája,¹⁵ akik ugyanúgy félrebillentik fejüket s arcuk is ugyanolyan, mint ahogyan az általuk kifejezett azonos eszmeiség: a szépség, a tisztaság és a tökéletesség.¹⁶ Vénusz azonban meztelen, ami nem enged elvonatkoztatni az általa többek között reprezentált földi szerelem testiségétől.

A kettős tradíció együttes jelenléte és ütközése azért az aktokon a legfeltűnőbb, mert a meztelenség ábrázolásai a test széttartó jelentéseit implikálják: az antikvitás irányából az eszményi formát és a nemiség semleges vagy pozitív mivoltát, a kereszténység irányából a test bűnösségét és alacsonyabb rendűségét a lélekkel szemben, a nemiség (Jézus Krisztus esetében) semleges vagy bűnös mivoltát. A két jelentés, amely tehát alapvetően erkölcsi tézisek mentén különül el egymástól, azonban mindig együttesen és mindig konfliktusban van jelen, s nem csupán azért, mert a mögéjük ágyazódó, rendszerint könnyen megfejthető történetek ezt generálják, hanem azért is, mert a képek más képeket vagy szobrokat is idéznek. Panofsky Dürert idézi a reneszánsz asszimiláció gyakorlatát ismertetve: „A pogány emberek a mindenek felett álló szépséget a pogány Abblo istenüknek tulajdonították [...] így mi azt Krisztus Urunkhoz fogjuk mérni, aki a legszebb ember és éppúgy, ahogy Venust a legszebb nőként ábrázolták, mi tisztán ugyanezeket a tulajdonságokat fogjuk felfedezni a Szent Szűz, Isten anyja képében.”¹⁷

Az akt a klasszikus görögség által létrehozott művészi forma: „Meztelenül lenni azt jelenti, hogy meg vagyunk fosztva a ruházatunktól, és a szó valamelyest magában foglalja azt a zavart, amelyet többnyire ilyenkor érezni szoktunk. Az »akt« szónak ellenben a művelt nyelvhasználatban nincs kényelmetlen melléközöngéje. Elménkben nem egy szégyenkező és védtelen test képzete dereng fel hallatán, hanem egy kiengyensúlyozott, viruló és magabiztos testé: az átlényegült testé.”¹⁸

A test meztelenségének ábrázolásában a klasszikus görög szobrászatból hagyományozódik az akt formakincse, amelynek kétségtelenül a kontraposzt felfedezése a legfontosabb fordulata. A test építményszerű kompozíciójában ez a pozíció a csípő és a törzs találkozására irányítja a tekintetet, hiszen a csípő tartása nem egyenes, így a

¹³ Az antik formavilág adaptálásának sajátosságaira hozza példaként Panofsky „a Belvederei Apollón motívumait ismételő Krisztusok és a Venusokat és Phaedrát mintázó szüzek” sorát. *Uo.*, 297–298.

¹⁴ Sandro BOTTICELLI, *Vénusz születése*, 1485 körül, tempera, vászon, 172,5 x 278,5 cm, Galleria degli Uffizi, Firenze, <http://www.wga.hu/cgi-bin/highlight.cgi?file=html/b/botticel/5allegor/30birth.html&find=venus>

¹⁵ Sandro BOTTICELLI, *Gránátalmás Madonna*, 1487 körül, kör alakú, tempera táblakép, átmérő: 143,5 cm, Galleria degli Uffizi, Firenze, <http://www.wga.hu/cgi-bin/highlight.cgi?file=html/b/botticel/22/40pomegr.html&find=madonna>

¹⁶ Georges DIDI-HUBERMAN, *Ouvrir Vénus: Nudité, rêve, cruauté*, Paris, Gallimard, 1999, 14.

¹⁷ PANOFSKY, *i. m.*, 298.

¹⁸ Kenneth CLARK, *Az akt: tanulmány az eszményi formáról*, ford. VÁRADY Szabolcs, Bp., Corvina, 1986, 15.

testsúly az egyik oldalra helyeződik, ami dinamizmust vagy éppen nyugalmat fejez ki természetességével, s nem utolsósorban hangsúlyozza a test leplezetlen nemiségében megragadható szépséget. A Kr. e. 480 tájkán keletkezett Kritiosz-ifjú az első ismert szobor, amely az emberi test tökéletességének elragadtató kultuszát mutatja a kontraposzttal, azonban mivel csak a XIX. század második felében kerül elő az Akropolisz szomszédságából, közvetlen hatása nincs a reneszánsz képzőművészetre. Helyette az 1480 tájkán kiásott Belvederei Apolló az, amely hatást gyakorol a reneszánsz formaművészetre a testábrázolásokban. Ez egy Kr. e. IV. századból származó bronzszobor Kr. u. II. századi márványmásolata, a feltárás körülményei ismeretlenek. Az Apolló-ábrázolás a test dinamizmusát erőteljesen hangsúlyozza a lépő bal lábbal, a széttárt karokkal, amelyek mintha éppen a törzs és a csípő harmonikus csatlakozására hívnák fel a figyelmet. Az aktban megjelenő átlényegült test a reneszánsz Krisztus-ábrázolások nem emberi testében elvileg ideálisan képes megjeleníteni, tisztaságot és tökéletességet mutatva. Ennek az isteni szépségnek a vizuális megjelenítése azonban szükségképpen utánozhatatlan büntelenségét bizonyítja az emberi test gyarlóságától való radikális elválasztottságában, amely az ember büntelenségének és feltámadásának lehetőségét kérdőjelezi meg. Mindemellett pedig a passióban és a halálban ábrázolt Istenfiú szenvedései nagyon is emberivé teszik megkínzott testét.¹⁹

Míg a férfiábrázolások ideológiai megalapozottsága mind az antikvitásban, mind a kereszténységben nyilvánvaló, addig a nőábrázolások hagyománya sokkal több kérdést vet fel, hiszen történetileg nehezebben válik kijelölhetővé a női aktok helye. A női test meztelenségének látványa az európai tradícióban egyáltalán nem nagy múltú, végeredményben a reneszánszsal kezdődően válik az akt egyik, majd idővel szinte kizárólagos tárgyává. A klasszikus görögséget megelőző században még egyáltalán nem készült nőt ábrázoló aktszobor, s a Kr. e. V. században is csak nagyon kevés. Kenneth Clark történeti áttekintésében kiemeli ennek vallási és társadalmi okait: Apollón isteni jellegéhez hozzátartozott a meztelenség, a keleti hagyományokat is továbbörökítő Aphrodité alakját viszont sokáig leplekbe burkolták az ősi rítushoz és tabuhoz igazodva. A férfitest meztelensége a közterületeken is látható volt, az amúgy is csak rövid köpenyt viselő férfiak a sportgyakorlatokhoz levetköztek, míg a nők nem létező társadalmi szerepük miatt alig-alig voltak jelen a nyilvánosságban, s az utcán csak testüket beburkolva jelenhettek meg.²⁰ A homoszexualitás kultusza is a férfitestet helyezte a látvány középpontjába, amelynek szemlélése sem volt önmagáért való. A férfiszerelem megélése nem egyszerűen a nemi vágy kielégítését szolgálta, hanem szocializáci-

¹⁹ Az eszményítéstől a realiztikusság felé való ellépés klasszikus példái: ANTONELLO da Messina, *Angyalos Pietà (Halott Krisztus anyvallal)*, 1475–1478, olaj táblakép, 74 x 51 cm, Museo del Prado, Madrid, http://www.wga.hu/html/a/antonell/dead_chr.html, vagy ifj. Hans HOLBEIN, *Halott Krisztus*, 1522, olaj, fatábla, 30,5 x 200 cm, Kunstmuseum, Öffentliche Kunstsammlung, Basel, http://www.wga.hu/cgi-bin/highlight.cgi?file=html/h/holbein/hans_y/1525/03deadch.html&find=christ

²⁰ CLARK, *i. m.*, 80.

ős szerepe volt azáltal, hogy a serdülő fiú (*erómenosz*) a felnőtt férfival (*erasztész*) való testi-lelki kapcsolatból társasági és politikai erényeket tanulhatott, illetve műveltség-beli tudásra tehetett szert. Így a meztelen férfitest ennek a tökéletes társadalmi szerepnek az ideáljaként is olvasandó, amelynek szexuális orientációja éppen ezért irreleváns lesz a későbbiekben.

A nőábrázolásokban ebben az időszakban még gyakoriak az úgynevezett drapériás aktok, amelyek a nőalakot deréktól vagy melltől lefelé elleplezve ábrázolják. A következő századra az elleplezésből mindössze a *Medici Vénusz* révén jól ismert „Venus pudica”-testtartás marad, vagyis a mellek és a szemérem kézzel történő elfedése. Az antik női aktszobrokon a kontraposzt által a test harmóniája mellett felerősödik a női test erotikája.²¹

Vénusz alakja a reneszánsz festészetben éppen Botticelli fent említett festményével születik meg, a már említett szoborszerű kontraposztban, amelyhez még sokáig hozzátartozik a teljes (mell és szemérmel) vagy a részleges (csak a szemérmel kézzel vagy lepellettel fedő) pudica-testtartás. A női test meztelensége és minden más meztelenség a művészi ábrázolásokban elvileg sohasem önmagáért való, mert a testet levehetetlen ruhadarab borítja, egy különös, gondolkodói hagyományokból, irodalmi és mitológiai történetekből, eszményekből szőtt ruházat.²²

Heverésző Vénuszok

Kétségtelen azonban, hogy Giorgione *Alvó Vénusza* az antik istennőhöz rendelt eszmeiséget a vágyra és az erotikára koncentrálja azáltal, hogy a test látványa radikálisan megváltozik a tengely kilencven fokban történő elforgatásának köszönhetően. Ez a fényűző kelmén fekvő női test csupán már csak a címében hordozza a mitológiai történet kulturális ruháját, meztelensége sokkal inkább önmagáért való. Vénusz alakja az érett reneszánszban a nemiség ábrázolásának védhetőségét jelenti a pogány tradíciók ünneplésében, amely a póreség legitimációja is. Az elnyúló testen a kontraposzt

²¹ „A pózt a férfialakok számára találták ki, de egy olyan szerencsés véletlen folytán, amelynek gyakran kísérik a lángész felfedezéseit, a női alak tartósabb hasznot húzott belőle; mert ez az egyensúlyi elrendezés önmagától kontrasztot teremtett az egyik csípőnek a mell gömbjéig felszökkenő íve és a nyugalomban lévő oldal hosszú, lágy hullámváza közt; és a női akt mindmáig ennek a gyönyörű formaegyensúlynak köszönheti plasztikai tekintélyét. A csípő hajlása, amit a franciák *déhanchement*-nek neveznek, különösen fontos motívum az emberi elme számára, mert egyetlen vonallal, azonnal felfoghatóan egyesíti és felfedi tettségünk két forrását. Csaknem geometrikus görbe; és mégis, mint a történelem további menete bizonyítja, eleven jelképe a váagnak.” (Kiemelés az eredetiben.) *Uo.*, 87. A francia *déhanchement* szó alapja a csípő (*hanche*), jelentése: csípőringatás.

²² Didi-Huberman Botticelli Vénusz-aktját (*Vénusz születése*) elemezve rögzíti azt a belátást, hogy az aktokon a testről mindig leválasztható saját (vulgárisan vágykeltő) meztelensége, hiszen szükségképpen határolja el a meztelen testet a kép nézőjétől az ideák bonyolult rendszeréből szőtt „kulturális” ruha. Így a test nem szemlélhető közvetlenül, csak szűrőkön, áttételeken keresztül. *DIDI-HUBERMAN, i. m.*, 18.

maradványai jól érzékelhetőek, hiszen a kép előterében a comb és a kép nézője felé fordított csípő vonala látható, s a kézzel elfedett szemérem adja meg a látvány közép-pontját. Innen indul ki egyrészt a felsőtest vonalának kecses íve a derék és a hát vonalán át a fej alá helyezett jobb karig, amely a kép nézőjével szembeforduló arcot keretezi. A lecsukott szemek nem csupán az alvásra utalnak, hanem a félrebillentett Madonna-arc áhítatosságát és szemérmességét is hangsúlyozzák. A másik irányba természetesen vezet a lábak vonala, amelyek összefonódása a csípőt fordítja a szemlélő felé. Az összekulcsolt lábak felidéznek Bramantino *Siratásának* Krisztusát is, a passió testtartását, amelyben a szemérmesség mellett a szenvedés és a test statikusságának megtörése rögzül. Giorgione *Venus*a, ahogyan Tizianóé is a bal, vagyis a kép nézőjétől távolabbi combját teszi fölülre, ami a kitérülést, az odafordulást erősíti, Bramantino Krisztusának azonban a jobb lába van felül, ami az ágyék elfedését, a takarást szolgálja, ugyanakkor az ő csípője is a kép nézője felé fordul. Az egyenes ívű bal láb és a bal lábszár alá húzott jobb lábfej összezáródása Venusnál a szemérem és a kéz kapcsolódására irányítják a tekintetet, ami látványában természetesen a *Venus Pudica* kéztartását idézi, ám itt a takarást adó kézfej ujjai a combok közé mélyednek, megnyitják azt a szigorú zártságot, amelyet például az álló *Vénusz* alakok reprezentálnak. A mozdulat az álom spontaneitásához tartozik, a nemi vágy önkéntelen és megmutatásban is eltemetett kifejezése.

Ez az akaratlanság változik meg Tiziano *Urbinoi Vénuszának* alakján, aki épített környezetben, ébren, nyílt tekintettel hever ugyanebben a pozícióban, így kézmozdulata direkt jelentést hordoz, mégpedig a szexuális aktusra történő felhívást, a nő deszakralizálását és szexuális tárgyként történő bemutatását.²³ A háttér megváltozása is az alak meztelenségének jelentését módosítja: „Giorgionénál biztosan egy nimfáról vagy egy *Vénuszról* van szó: csak az istenek, a nimfák és a szatírok meztelenek a természetben. Tizianónál ellenben már nem lehet tudni, hogy ez a nőalak *Vénusz* vagy egy kurtizán. Szerintem kurtizán.”²⁴

A késő reneszánszban a meztelenség jelentése radikálisan látszik eltávolodni akár a kereszténység, akár az antikvitás eszmeiségétől, s a test szépségét önmagáért, a szemlélődés örömeért ábrázolja: „[...] az az ihletett eszme, hogy a meztelen szépség természetes jegye lehet a tájnak, nem volt időszerű többé. Tiziano megbízói nem idegenkedtek a meztelen nőktől, de a kellő helyükön akarták látni őket; és következett az ágyakon és díványokon elhanyagolt aktok sorozata, élén az *Urbinoi Vénusszal*.”²⁵

A festmény rendkívül bonyolult perspektivikus összetettségét vizsgálva Arasse arra a következtetésre jut, hogy Tiziano nőalakja nem a festmény terében (a palotabelsőben) helyezkedik el, hanem a festmény tere és a kép nézőjének tere között, vagyis (bármilyen egyszerűnek, hovatovább abszurdnak érezhető) a vászon felszí-

²³ Daniel ARASSE, *A nő a ládában* = D. A., i. m., 119.

²⁴ *Uo.*, 133.

²⁵ CLARK, i. m., 127.

nén, tehát semmiféle reálisan meghatározható térben.²⁶ Vénusz helye így a vágykeltő szemlélődés helyévé válik a képen, nem az antikvitás, nem a Biblia kontextusában, hanem csakis önmagáért a vágyért, amennyiben lehetséges egyáltalán ez a függetlenedés. Annyiban bizonyosan, hogy ez a kép már nem keres eszményi indokot a meztelenség megmutatására, csupán a cím jelöl meg egy lehetséges kapaszkodót az értelmezéshez. A festmény háttérét kettémetsző választóvonal (amely sem függönyként, sem falként nem értelmezhető valójában) Vénusz csípőjét, kezét és szemérmét metszi, ami szintén a test meztelenségének vágykeltő jelentését hangsúlyozza.

A fekvés története

Az eszményi test megmutatása a kompozíció harmóniájában magától értetődően jelenik meg a kontrapoztban, amely a test arányait is természetességében képes megmutatni. A fekvő alak ábrázolása és látványának befogadása ezzel szemben sokkal bonyolultabb, hiszen ez a pozíció egyrészt korlátozza a látvány értelmezését: a fekvés többek között a vitalitás lehetőségét kérdőjelezi meg, mindenképpen passzivitásra utal azáltal, hogy az alvást, de legfőképpen a halált idézi fel a test elomlásával. Másrészt nehezebbé teszi a szemlélődést azáltal, hogy a testet nem vertikális szembefordulásában, hagyományos hierarchikus kompozíciójában látjuk, amelyben a fej a szellem magasabb rendűségét is kifejezi, hanem horizontálisan, ami a fej, a törzs és a végtagok egyenrangúságát, végeredményben a test oszthatatlanságát sugallja. Míg a vertikális ábrázolásban automatikusan az arccal nézünk szembe, hiszen a tekintetet keressük, s ehhez rendeljük hozzá a test többi részét, addig a fekvő test ábrázolásában szükségképpen a csípő kerül a középpontba két végponttal, a fejjel és a lábakkal. A testarányok helyes megmutatása éppen ezért sokkal nehezebb, mert eltűnik a hagyományosan működtethető hierarchia.

A fekvő akt az antikvitásban hagyományosan a fájdalom, a szenvedés és a vereség kifejezési módja,²⁷ amely így kiválóan illeszkedik a keresztény történeteknek formát és előzményeket kereső reneszánsz festészetéhez. A keresztény témát választó művészetben a meztelen test ábrázolása jellemzően a szenvedés tematizálásában volt engedélyezett, amelyből népszerűségét tekintve kiemelkedik a sírba tétel és a Pietà jelenete.²⁸ Ezek jel-

²⁶ Daniel ARASSE, *Manet-től Tizianóig* = D. A., *Festménytörténetek*, ford. VÁRI Erzsébet, VÁRI István, Bp., Typotex, 2007, 204.

²⁷ Kenneth Clark négy görög mitológiai történet antik ábrázolásait emeli ki, amelyek hatással voltak a reneszánsz művészetre a szenvedés reprezentációiban: Niobé gyermekeinek pusztulása, a hős – Hektór vagy Meleagrosz – halála (ezek többek között a fekvő test agóniáját mutatják, illetve utóbbi szarkofágmotívumként volt gyakori), az elbizakodott Marszúasz agóniája (amely a keresztre feszítést tárgyazó festményeken tér vissza), illetve Laokoón, az engedetlen pap végzete (akinek kicsavarodott teste a szenvedést megrázóan hitelesen érzékelteti, mind közül a legjobban). CLARK, *i. m.*, 217–219.

²⁸ *Uo.*, 229.

lemzően nem magányosan ábrázolják a halott Krisztus testét, amely a legtöbbször oldalról látható élettelen hanyatlásában, édesanyja, illetve más siratószemélyek ölelésében, esetleg a földre vagy valamilyen emelvényre terítve. Az antik téma átvételében tehát megerősödik az eredeti jelentés, s a fekvő pozíció így kerül át a reneszánsz festészet nem keresztény témát választó aktjaiba. Ettől a (meghatározhatatlan) pillanattól kezdve viszont a meztelen fekvő test vágykeltő hatása visszahat a szenvedésábrázolásokra, s meggyengíti a képeknek a bibliai narratívában történő elhelyezését.

Bramantino *Siratásán*, amint már említettem, a test fájdalma radikálisan háttérbe szorul a szépség javára, amely ábrázolásában már nem függetleníthető a fekvő Vénuszok alakjától. A festmény kompozíciójában feltűnő a torzított perspektíva, amelynek egyetlen magyarázata Krisztus testének hangsúlyozása: Krisztus alsóteste és az őt támasztó, lepellel fedett kőtömb, illetve a kőtömb két síkja különböző nézetre van szerkesztve. Míg a csípő, a combok és a lábszár a néző tekintetére merőlegesek, addig a test alatt lévő, kifejezetten mértani tömbként ábrázolt tárgy el van forgatva. A hosszanti sík enyhén János evangélista irányába van fordítva, azonban a kőtömb Mária Magdolna előtti felülete ehhez a kis mértékű elforgatáshoz képest sokkal nagyobb arányban látszik, mint ahogyan ezt a perspektíva szabályai megengednék. A kőtömb János evangélista oldalra kitámasztott lábfejenél ér véget, s a férfi által megemelt felsőtest feltűnően lelóg erről az emelvényről, amelynek tehát a hosszúsága sem megfelelő a test kiterítéséhez. A felsőtest megtartása allegorikus értelmezésben természetesen a feltámadást ígérő test bemutatását jelenti,²⁹ a perspektívákat figyelembe véve viszont egy irracionális egyensúlyozást mutat a látvány: miközben Mária és Mária Magdolna Krisztust imádják, Jánosnak kell a kőtömről oldalra, a kép előterébe lehányatlani készülő testet megtámasztania, mert a fekvő test harmóniát mutató látványa másként nem oldható meg ebben az épített környezetben. A kiterítéshez alkalmatlan kőtömb tehát csak arra szolgál, hogy Krisztus teste elrendezhetővé váljék ennek a látványnak az eléréséhez. A perspektívák ütközését tovább erősíti a háttér centrális perspektívára szerkesztett oszloprendszere, de ez azért nem válik zavaróvá, mert világos, hogy a látvány középpontjában az előtérbe tolt tökéletes szépségű test található. A kép rétegei, amelyek különféle, a látványban össze nem egyeztethető perspektívákhoz igazodnak tehát (test, kőtömb, oszlopcsarnok), a testet szemlélő néző interpretációs bizonytalanságának allegóriájává válhatnak, rákérdezve a test értelmezésének a nehézségeire.

Az L alakban elhelyezkedő romos antik oszlopcsarnok és a mögötte látható oszlopos ovális épület valamiféleképpen segítheti a kép, illetve legfőképpen a testábrázolás értelmezését, amennyiben sajátosan ötvözik az antik művészeti örökséget és a keresztény morális tanításokat, amelyben megmutatkozik a klasszikus formakincs adaptá-

²⁹ Ezt erősíti a Krisztus és János apostol fölött nyitott épületrom is, ami csak fölöttük nyitott. Az antik oszlopsor és a mögötte lévő oszlopos épület egyben lehet a festő Bramantino önreprezentációja is, aki építészként is tevékenykedett.

lásának nehézsége. Panofsky az integrálás egyik módjaként írja le az ellentétet, ami mintegy megoldásként a két hagyományvilág ütközését szemlélteti bizonyos festményeken: „például, amikor a klasszikus szarkofágokat és romokat mutatják be »Krisztus születésének« ábrázolása kapcsán.”³⁰

Bramantino Krisztusa, illetve Giorgione és Tiziano Vénuszai tehát az antik és a keresztény formakincs keveredését mutatják és nehezen szétbogozható utalásrendszert tartalmaznak egymás idézésével, ami egyrészt izgalmasan ütközteti a különféle morális és esztétikai hagyományokat, másrészt ki is vonja a testet az ideológiák diskurzusából. Az akt ezeken a festményeken látványosan elválik az illusztráció és a narráció értelemadó közegétől, s a meztelenség mint olyan megmutatására tesz kísérletet, nem kevés paradox ikonográfiai megoldás létrehozásával.

Corps couchés dans la Renaissance tardive

Les peintures qui thématisent la lamentation de Jésus-Christ représentent généralement une scène intime dans laquelle la tristesse, la consolation et l'espoir prédominent pour renforcer la foi des croyants. Cependant sur la peinture de Bramantino la présentation du corps de Christ est tellement sans pudeur et intensive que l'importance de l'acte biblique est minimalisé au bénéfice de la beauté du corps dénudé. La figure de Christ évoque avant tout les traditions des nus antiques en se référant également aux nues de la peinture vénétienne, notamment aux Vénus couchées de Giorgione et de Titian. Ainsi la peinture de Bramantino exprime l'idée du corps idéal qui unifie et montre paradoxalement en même temps la beauté asexuelle du corps humaine et la sexualité féminine par les allusions au désir. Cette complexité des références expose également le mélange des différentes traditions dans la culture européenne, celle de l'antiquité et celle du christianisme.

³⁰ PANOFSKY, *i. m.*, 297.