

immár igazodó alakot, nyomatékosítva az átvételt. Kétféle és kétféleképp működő verselemről van tehát szó, s ahogy a dőlt betűk látványa, úgy a látható nyelv (helyesírási eltéréseken alapuló) hangzása is része lehet Arany virtuóz íráskultúrájának.

És igen, *A walesi bárdok*, tekintettel a tekintendőkre (minden magyar iskolás tud Ferenc József akkor még nem magyar király 1857-es látogatásáról) e kötetből kimaradt, a ballada a nagykőrösi korszak verseihez került vissza, holott befejezése kétségkívül a hatvanas évek elejére datálható. E döntés (egyedüliként) tudatosan megsérti a kronológiai elvet – de ki tenne másként? Aki az irodalmat nem a kibetűzhető nyomok termelésének, de nem is a kulturális globalizáció ideológiai eszközének tartja, az angol király és az osztrák császár terepszemléjének allegorikusan olvasható összjátékát – nemzete hagyományai szerint – szövegkiadásában is a helyére teszi. Annak szellemében, ahogy a kötet első nagy erőpróbája, a *Széchenyi emlékezete* közlése, a kritikai kiadás szerkezetének minden szikáran előírtas menete mellett, olyan szuggesztív művelődéstörténeti tablót nyújt, mely a kéziratok, a nyomtatott megjelenések, a kiegészítő megjegyzések, a keletkezés, a fogadtatás, a kritikátörténet, az imponáló szövegmagyarázatok egymással szorosan összefüggő rendjében képes feltárni egy tragikus sors és egy nemzeti közösség egymást értelmező, a remény és az emlékezet temporalitásában feltáruló világát. E költemény szövegének gondozása – ugyancsak a tudományos igényesség és az áldozatos munka együttes eredményeként – kiemelten dicsérhető teljesítmény.

Az *Arany János Munkái* sorozat szellemi kultúránk egyik legfontosabb tudományos vállalkozása. Hogy Arany János életműve milyen felbecsülhetetlen szerepet tölt be a magyar önismeretben, nemzeti létünk értelmezésében és irodalmunk esztétikai-poétikai alakulásrendjében, azt az e kultúrában valamennyire jártas olvasónak nem szükséges magyarázni. Ezért, ha a BTK Irodalomtudományi Intézetének XIX. Századi Osztályán tevékenykedő Arany-műhely egész teljesítményét és a jelen kötet színvonalát méltónak találjuk e hatalmas kihíváshoz, összegzésül ennél többet nem tudunk, de ennél többet nem is kell mondanunk róla. (*Universitas*)

EISEMANN GYÖRGY

Vénuszdomb

BÓDI KATALIN: *ÉVA SZÜLETÉSE*

Az *Éva születése* nem egyszerű születéstörténet, inkább újjászületés. Abban az értelemben, hogy szerzője egy már élő, előttünk álló (heverő) festészeti, ikonográfiai „teremtmény” újraértelmezésére vállalkozik. A 20. század végének, 21. század elejének más értelmezőihez hasonlóan a cultural és gender studies, az új antropológiai nézőpontok és a visual turn újabb elméleti belátásaival felfegyverkezve szemléli és értelmezi az oldalborda képi ábrázolásait. Bódi Katalin tanulmányai (többségében) a női nem és test ábrázolásának történetiségéből, hagyományos társadalmi és művészi kódjaiból (ki)indulva új tekintettel, nevezetesen egy 21. századi nő tekintetével

szemlélik és keresik a [női] aktok és a testek reprezentációinak új, mai értelmezési lehetőségeit, kereteit. Lévén szerzőjük is nő. Írásai által egy alternatív, teljességre és rendszerezésre szándékosan nem törekvő művészettörténeti vonulat rajzolódik ki: az aktok, a testek, valójában a férfi és női Vénuszok ábrázolásának története az ókortól napjainkig. Az évezredekben át férfikezek és férfiszemek által meghatározott és uralt művészettörténeti kánonnak és értelmezési paradigmáknak nem mindenáron lebonthatására, hanem inkább új kontextusba állítására, megértésére és értelmezésére kapunk javaslatokat. Az értelmező női tekintete némileg Medúza-tekintet, felzaklatja képnézői nyugalmunkat, a remekművekkel kapcsolatos kényelmünket, gondolatmeneteivel együtt haladva kővé dermedtve, bénultan nézzük mozdulatlan nőalakjait és önmagunkat, ám maga a szerző sem maradhat érintetlen önmaga Medúza-pillantásaitól, Athéné tükre betölti szerepét.

Az elemzések során újránézett képek ábrázolásmódjának feszültségeire rámutatva Bódi Katalin a testábrázolások – a képzőművészeti hagyományban is magyarázatokra szoruló – paradoxonjaiból indulva vagy azokhoz érkezve helyeznek egy kortárs – sok esetben morális, társadalmi, gender – nézőpontot, olvasatot az eddigiek mellé. Az újraértelmezések, az ikonográfia összefüggéseit folyamatosan szem előtt tartva, a kultúrtörténeti kontextusoknak, a nemek társadalomtörténetének, a test és a lélek kapcsolatának és a befogadói pozíció változásának előtérbe helyezésével tanítanak újra látni. És valóban érezhető ez a tanító jelleg, mivel a – bizonyára – különböző alkalmakra, médiumokba írt szövegeket nem fésülte össze a szerző, még előre-hátra utalások szintjén sem. Ezért a kiindulásul vett művészettörténeti alapokat és az értelmezés során levont következtetéseket, konklúziókat több elemzés által is elsajátíthatjuk. Ez, egymás után olvasva az írásokat, egy idő után fárasztóvá és némileg kiszámíthatóvá teszi az érdekes felvetéseket, a transzgresszív gesztusokkal élő, érzékenységet korbácsoló alkotásokat felvonultató szövegeket. Haszna is van persze, a végére mindent jól megtanulunk. Nemcsak a szerző látásmódját sajátítjuk el, hanem tanításának velejét, lényegét is, továbbá ezek a hasonló passzusokat tartalmazó gondolatfutamok kiválóan megmutatják értelmezéseinek sarokköveit, jó értelemben vett mániáit.

Ennek alapján a kötet súlypontjának a meztelen test megjelenítésének társadalmi, művészi kontextusa, és az e mögött szinte minden egyes korszakban ott feszítő kérdések, paradoxonok tűnnek. Magára a feszültségre már a szóhasználat is rámutathat, hiszen a művészet a meztelen test ábrázolását, eloldva csupaszhétköznapiságától, az eszményítésen alapuló akt képzőművészeti műfajába és szóhasználatába finomítja. A tanulmányok szinte mindegyike láttatja azt a folyamatot, miként fordul át az antik, eszményített [jórészt] férfiakok sokasága tökéletes Vénuszokba a reneszánsz idejére. Hogyan válik uralkodóvá a női akt ekkortól, továbbá szépsége és az azt „viselő” test hogyan lesz egyre inkább áru, eltárgyasított vágykellék. Nemcsak a nemek, illetve a nemek arányának átfordulása vet fel kérdéseket, hanem azok a paradoxonok is rendre előkerülnek, miként lehet – a felszínen – összeegyeztetni az antikvitás testkultuszát a kereszténység testfelfogásával és világképével a reneszánszban, továbbá milyen ürügyek – vallási, mitológiai és egyéb kulturális kódok – fedték el a meztelen testeket évszázadokon át. Az eszményítés és vágykeltés elválaszthatatlan és feloldhatatlan kettőssége a „fedősztorik” ellenére is jelen van a képeken, a műcímek, attribútumok,

ábrázolási konvenciók által azonosítható történetek kiragadott pillanatai, konkrét megvalósulásai számos alkalommal további feszültségeket és kérdéseket generálnak, amelyeket a szerző lényegre törően, érzékenyen tesz fel legtöbb írásában.

A jórészt az antikvitás és a kereszténység eltérő világképéből és művészeti eszményéből, s ebből következően az ember és az emberi test másfajta felfogásából, megközelítéséből adódó ellentmondások először a reneszánsz idejére kulminálódtak látványosan. E korszak alkotásainak értelmezésekor a két hagyományvilág együttes jelenlétének észlelése, figyelembe vétele megkerülhetetlen. A Panofsky *Idő Atya* című írására is támaszkodó Bódi-szövegek a kettős tradíció együttes jelenlétét, ütközését az aktokon tételezik a legszembetűnőbbnek, „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” [138.]. Hiába választhatók szét erkölcsi elvek alapján az eltérő jelentések, a képeken mégis együttesen és mindig konfliktusban vannak jelen, egyrészt mert tematikájuk, történetük is ezt generálja, másrészt az ábrázolási konvenciók, ikonográfiai kódok más műalkotásokat is játékba hoznak „intervizuális” módon, és tegyük hozzá: intertextuálisan is. Közeledve a jelenhez az is nyilvánvalóvá válik, hogy az ürügyek egyre átlátszóbbak, felszínesebbek lesznek, majd szép lassan különösebb indok és kulturális háttér sem kell ahhoz, hogy Vénuszok ruhátlan sora lepje el a vásznakat. A narratív lepel lehulltával az eltárgyasított, vágykeltő pucér test áll, vagy még inkább fekszik a néző előtt. Ezeknek a művészettörténeti folyamatoknak izgalmas összefüggései azokban az írásokban tudnak igazán kikristályosodni, amelyek 20. századi női alkotók kiállításai, művei kapcsán tárgyalják a női testek ábrázolásának problematikusságát, nem egyszer kiemelve a bemutatott női képzőművészek másik (női) tekintetét, nézőpontját, akik maguk is feminista megközelítésből, a hagyományos férfitekintet provokálásával exponálják műveiket. Ilyen például a MODEM-ben rendezett *Messiasok* című kiállítás női messiásainak „eljövetele”, vagy Drozdik Orshi szintén a MODEM-ben bemutatott *A másik Vénusz* című kiállításának felcsigázó tanulmányozása. A női tekintet mint a másféle pillantásnak a módját, létjogosultságát már a korabarokk festőnőről, Artemisia Gentileschiről írt tanulmány is felveti. A szerző meglátása szerint a női perspektíva elmozdulásának lehetőségeit és az alkotónak a férfitekintet vágykeltő ábrázolásától elkülönülő invencióit, jelentéseit elsősorban Gentileschi női aktjai, még közelebről Vénusz-képei implikálják. A férfi festők ugyanis az ihletet adó múzsát festik, vágyaikat fejezik ki képeiken, ám „a női aktot festő nő egyáltalán a műalkotás létrehozásának egyik legfontosabb mitológiai mintázatát, a Pygmalion-történetet ássa alá: nőként nőt ábrázolni semmiképpen nem illeszkedik bele a nyugat-európai festészet történetébe” [114.]. A huszadik század végi, kortárs alkotók pedig még ennél is tudatosabban, Freudon túl és genderszemponatokkal is felvértezve kérdeznak rá az európai képzőművészet Vénusz-hagyományára, s ezzel együtt a korábban kizárólagos férfitekintet uralmának érvényességére. Ezekben a női perspektívákban erőteljes reflexiókat kap a társadalmi nemi szerepek ontológiai és episztemológiai jelentősége, mindezek a művészi önértelmezés lehetőségeit is érintik.

Az akton belül külön izgalmas vonulat a fekvő Vénuszok története, amely érdekes módon épp a lamentáció témája és Bramantino *Krisztus siratása* című képe

esetében kap először részletesebb tárgyalást a kötetben. Ahogy a vallási téma és a halott Krisztus elfekvő meztelen testének ábrázolása behívja a fekvő Vénuszok reneszánszban, pontosabban Giorgione képével kezdődő sorozatát, kultuszát, szintén jól érzékelteti a keresztény és antik testábrázolás fent kifejtett kettősségét, illetve Bódi Katalin könyvében kapott szerepét. Annak ellenére is megalapozottnak tűnik a reneszánsz Vénuszok – Giorgione és Tiziano – tárgyalása, hogy a fekvő test már a középkortól fontos festészeti témává emelkedett épp Krisztus siratását, kereszttről való levételét és sírbatételét tematizáló alkotásokon. Ugyanakkor a velencei fekvő aktok megjelenésével ez a testhelyzet új kulturális kódokat, jelentéseket kap, ám e korszakban „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 végpontja között értelmezhető” [136.], ahogy olvashatjuk. Ám úgy vélem, hogy időben előre haladva a teológiai kontextusok egyre inkább háttérbe szorulnak a fekvő aktok jelentéseiben, Manet-hoz, Modiglianihoz érkeve pedig egyre inkább a női test vágykeltő, csalogató, provokatív vonásai, illetve a testi szerelem árucikké válása kerül előtérbe, és válik meghatározóvá. Az antikvitásban még alapvetően statikus, álló kompozíciókkal szemben a fekvő női testek frontálisan vagy a nézőnek háttal, illetve figura serpentinában történő ábrázolása hihetetlen mértékben inspirálta a képzőművészeket, az írások értelemszerűen nem is tárgyalhatták teljeskörűen az egész témát. Így azonban több esetben – az egyes tanulmányokban – kénytelenek voltak beérni, ahogy az olvasó is, e vonulat kezdeteinek, a reneszánsz fekvő nőalakjainak visszatérő felelevenítésével. Az eddig említett [Bramantino, Drozdik Orshi, Gentileschi] írások mellett a fekvő akt kérdése, hagyománya a *Cigány Vénuszok* című szövegben, Benkhard Ágost festményéről szólva kap szót, de számomra inkább azok a tanulmányok voltak különösen izgalmasak, amelyek az ágyakra, matracokra fektetett testek kapcsán a bútordarabok és fekhelyek tárgyalásával bővítették ki a témát.

A *heverészás esztétikája* már címében is kifejező írás Madame Récamier és a nevéhez kötött bútordarab mint újkori attribútum apropóján bontja ki a fekvőhely identitást meghatározó vagy a meztelen testet kiemelő funkcióját. A nőiességet és eleganciát sugárzó Jacques-Louis David- és François Gérard-képek érzékeny értelmezése szó szerint megágyaz a trompe-l'oeil márványmatracoknak, amelyeken Canova és Bernini nőalakjai elpihennek, s amilyenek a görög *Alvó Hermaphroditus* másolata is nyugszik.

A művészettörténeti alapok ismételt rögzítése azokban a szövegekben válik igazán fontossá, amelyekben Bódi Katalin a meztelen testek egyszerre eszményítő és vágykeltő kettőssége mellé egy harmadik érzést, fogalmat is bevet. Ezekben a testek reprezentációjának jelentései újabb kontextusokkal és reflexiókkal bonyolódnak, egyfelől érzékeltetve az aktok óriási teherbíróságát: hány[féle] jelentést viselnek magukon öltözék helyett. Másfelől ezekben az esetekben a kép narratívája, funkciója [például a tudományos ismereteket közvetítő Venus Medici] és/vagy az interpretáció által hozzáadott elvont érzeti-érzelmi elemek, mint például a szenvedés, a kéj vagy a szégyen, még ellentmondásosabbá teszi a testek megjelenítését. Hiszen a művészek sok esetben nem tudják egyensúlyban tartani a test szépségét, vágykeltő hatását a kulturális kódokban rejlő vagy a festmény más részein megjelenő fájdalom, szenvedés vagy szégyen hiteles kifejezőmódjával. Az elemzések által mindezek a paradoxo-

nok, inkongruenciák izgalmasan sorakoznak az olvasó elé. Ilyen például a bujaság bűnétől való elrettentés kéjes-allegorikus megjelenítése Bronzino festményén, vagy a testi, spirituális szenvedés átesztétizálása a kereszténységben. Hasonló ellentmondásokra mutat rá a szégyen testi jeleinek tárgyalása a Lucretia-tárgyú képeken. Az első emberpárt ábrázoló kiüzetés-festmények a szégyen és az akt összefüggéseinek tárgyalásával vezetnek a főként Livius történetírásából ismert Lucretia-történethez. A morális exemplumként érthető szöveg képi ábrázolása ugyanis rengeteg kérdést és kételyt vet fel, kezdve onnan, hogy más-más jelentés társítható a történet értelmezéséhez attól függően, hogy mely szegmensét ragadja ki a festmény témája számára. Az írás meggyőzően mutat rá, hogy az akt műfajában megfestett Lucretia-képeken, például idősebb Lucas Cranach esetében, akit a téma több kép festésére is inspirált, a választott és megállított pillanatszerűség éppen az exemplum érvényesülését kérdőjelezi meg. „A kép és a szöveg metonimikus kapcsolata csak annak adott [...], aki ismeri azt a bizonyos Livius-történetet”, így a szégyen és a képcsoport tárgyalása bekapcsolódik, nem először a kötetben, kép és szöveg viszonyának, illetve a narráció képzőművészeti lehetőségeinek több évszázados elméleti diskurzusába is.

A *Szépség és szenvedés* című, a passióábrázolásokat körüljáró írás a szenvedés ábrázolásának ellentmondásait tárja fel, mivel a Krisztus szenvedéseit megmutató képek egyfelől elkerülik a test öncélú ábrázolásának vádját, ugyanakkor az esztétikum által fel is oldják a szenvedés mértékét, kegyetlenségét. „Jézus meztelen testének szemlélése ráadásul egybeesik fontos teológiai problémák tematizálásával: a kép realitással teszi Jézus testét, kereszthalálát, valamint létezésének bizonyítékát adja.” [47.] A kérdés komplexitását nem csak az mutatja, ahogy Bódi kiválóan rámutat gondolatmenetében, hogy a test önmagában aligha szemlélhető, csak kulturális jelentéseken keresztül, ami egyrészt jótékonyan elfedi a meztelenség és fájdalom felzaklató erejét, ugyanakkor a meztelenség mégsem enged kizárólagosságot a kulturális kódok működésének, „hanem mindig játékba hozza a test fiziológiai funkcióit” [47–48.] is. Ez az írás azonban ennél is továbbhalad gondolatmenetében, azt a vonalat vezeti végig, hogyan helyeződik át a fájdalom egyre inkább a női test ábrázolásába, akinek nemiségéhez jóval szorosabban, eredendően is hozzátartoznak a test gyötrelmei. Éva bűnösségétől a Mater Dolorosán és Vénusz születésén át hosszú út vezet az anatómiai Vénusz-szobrokig, amelyek kérlelhetetlenül a szemlélő elé tárták [tárják] a test felnyitásának, sőt, feldarabolásának lehetőségeit, ugyanakkor a kecses végtagok, a frizura és a(z) anyag illesztéseit eltakaró] nyaklánc mégis a Vénusz-ábrázolások hagyományait követték. A felvilágosodás tudományos érdeklődése mellé a korabeli regények testleírásai is felzárkóznak a 17–18. század folyamán. Bódi írása a megkínzott, szenvedő és vágyat szító test leírásait elemzi Diderot *Az apáca* című regényében, azt az összetett társadalmi, esztétikai és poétikai kontextust és rétegzettséget, amelyben fájdalom és szépség kettősen, Krisztus és a női test analógiájában, az apáca szűzi, öltözképtől fedett és egyben vágykorbácsoló, erotikus alakjában együttesen van jelen. E tanulmányon kívül képzőművészet és irodalom közös értelmezése csak az utolsó, *A hasonlóság alakzatai* írásban olvasható, amelyben Balzac *Sarrasine* című novellájának fikatív és nem fikatív képeiről, ekphrasziszairól és mise-en-abyme-szerkezetéről esik szó egy izgalmas interpretációs nyomozásban.

Összességében a kötet épp erről győzi meg az olvasót, hogy igencsak érdemes a szerzőt követni nyomozásai, fel- és megfjtései közepette: kérdései ugyanis világosan

tárják fel az alkotások kínálta problémákat, feszültségeket, vizsgálódásai pedig a multi- és interdiszciplináris keretek, ismeretek bevetésével, genderérzékenységgel és a dolgok, együttthatások észlelésének a képességével mindig izgalmas eredményekre jutnak. Képolvasatai Éva születésétől, avagy a Venus Anadyomenétől bejárják a Vénuszdomb minden – kendővel fedett vagy fedetlen – stációját: Venus Genetrix, Venus Pudica, Venus Serpentina, Venus Victrix, Venus Vulgaris, Venus Medici, Venus „Porrecta”, Venus „Frivola”, egymás után, sorban, a női messiások. *(Méliusz Juhász Péter Könyvtár – Alföld Alapítvány)*

VISY BEATRIX

Utazás, turizmus, identitás

BALAJTHY ÁGNES: „EGY EREDENDŐ MÁSHOL”. AZ UTAZÁS MŰVÉSZETE A KÖZELMŰLT MAGYAR IRODALMÁBAN

Balajthy Ágnes könyve képes újrendezni mindazt, amit eddig az utazási irodalommal kapcsolatban gondoltunk. Az „Egy eredendő máshol” (*Az utazás művészete a közelmúlt magyar irodalmában*) célkitűzése nem kevesebb, mint hogy alcíméhez híven a közelmúlt magyar irodalmának olyan fejleményeit mutassa be, amelyek az útirajz műfajának alakulástörténetéhez kapcsolódnak. Az alcímekben szereplő, „a közelmúlt magyar irodalma” kifejezés azért is bizonyul szerencsésnek, mert egy konkrét irodalomtörténeti korszak kiválasztásának és behatárolásának problémáit áthidalva szélesebb merítéssel dolgozik, és sikerül megtalálnia azt a kifejezést, amely leginkább képes egybefogni a kötetbe válogatott írásokat. A könyv műfajilag a tanulmánykötet és a monográfia határán helyezkedik el: a fejezetek egy része már korábban is megjelent önálló kritika vagy tanulmány formájában, majd ezt követően az anyag a szerző doktori disszertációját alkotta. E határhelyzet és többszörös áttétel ellenére a befogadó könnyedén tudja koherens egészként olvasni a kötetet. Balajthy Ágnes könyve bevallottan Szirák Péter 2016-ban megjelent, *Ki említ megérkezést? A két világháború közötti magyar irodalmi útirajzról* című munkájához kapcsolódik. Ez a kapcsolat nemcsak a hivatkozásokban érhető tetten, de a bevezetőben leírtak alapján is egyértelművé válik, amikor saját munkáját Szirák könyvének bizonyos értelemben vett folytatásaként jegyzi. A folytatás természete elsődlegesen a művek időbeliségével hozható összefüggésbe: Szirák könyve a régi és a két világháború között született magyar irodalmi útirajzokat elemzi, Balajthy Ágnes pedig a második világháború után keletkezett írásokkal foglalkozva jut el egészen a kortárs szcéna reprezentáns darabjaiig. A kötet mint folytatás egyértelműen pozitív előjellel értendő: erénye, hogy az előszöveghez való kapcsolódáson túl erős saját elméleti bázist és szempontrendszert alakít ki, és abban tájékozódik meggyőző magabiztossággal.

Az egyes írások között tetten érhető koherencia éppen ebben a gazdag teoretikus háttérben keresendő, ami a könyv gondolatmenetében mindvégig ott mozog. Az elméleti problémákat áttekintő alfejezetek nagy érdeme, hogy olyan friss, a hazai diskurzusban nem, vagy csak kevésbé reflektált angolszász, illetve német tudományos