

Testébe zárva

MARIA MAGDALENA LANGHANS SÍREMLÉKE (1751) ÉS A SZÜLÉS KULTÚRTÖRTÉNETE

1751-ben Svájcban, egy Hindelbank nevű faluban meghalt a lelkész felesége, a 28 éves Maria Magdalena Langhans szülés közben, gyermeke halva született. A születési mortalitás, vagyis a szülő nő és/vagy a gyermeke halálának aránya rendkívül magas volt az újkori Európában, a 18. század folyamán pedig már orvosok, jogászok, városi és állami hivatalnokok próbálták az okokat feltárni.¹ A halandóságot a közegészségügyi állapotok mellett a tudatlanság, a terhességet és a szülést övező babonák, ugyanakkor nyilvánvalóan az orvosi eszközök korlátozotttsága is nagyban befolyásolta. A lelkészcsalád tragédiájának akaratlan tanúja volt a porosz udvari szobrász, Johann August Nahl (1710–1781), aki ez idő tájt gróf Hieronymus von Erlach (1667–1748) síremlékének elkészítésére kapott megbízást annak fiától, és a lelkész otthonában volt elszállásolva. Nahl az asszony sírkövét is elkészítette 1751-ben. Mindkettő a hindelbanki templomba került: a gróf trombitás angyalokkal

*Húgom, mátkám akár az elzárt kert,
mint az elzárt kert, a lepecsételt forrás.
Hajtásaid gránátalmát termő kerthez hasonlók,
tele mindenféle pompás gyümölcssel.*

(Én. 4:12,13)

és a nemesi család jelölőivel díszített emlékoszlopa előtt látható a lelkész feleségének padlószintbe süllyesztett sírköve. A szobrász a feltámadás vigaszá köré rendezi a kompozíciót, reflektálva ezzel arra is, hogy az asszony húsvét vasárnapján halt meg. A felirat első sora („Herr! Hier bin ich und das Kind so du mir gegeben hast.” – Uram! Itt vagyok a gyermekkel, akit nekem adtál.), illetve a négy soros vers,² amelyet a sírkő repedése tördel soronként ketté, a trombitász és az örök üdvösség megidézésével egyértelműen a hívó ember számára tett ígéret az örök életre.

A kő feliratának evidenciája nélkül az alkotás ugyanakkor kifejezetten megrázó. A fehér kőtömb hosszában, enyhe hullámvonalban, illetve felül vízszintesen, félkörívben megrepedve nyílik meg, láthatóvá téve a gyönyörű nőalakot, akinek mozgását az antik római szobrok mintájára lepel hangsúlyozza, mellét pedig gömbölyded, életteli csecsemőjének bal keze fedi. A nőalak egyértelműen klasszicizáló

ábrázolása és a ránehezedő súly közötti feszültség (még fénykép által közvetítve is) performatív erővel hathat a nézőre, aki valószínűleg levegő után kapkod, és próbál megszabadulni az izmok tehetetlenségének vagy éppen a fuldoklásnak az esetlegesen pánikszerű élményétől. A feltámadás vigaszával szegül szembe Maria Magdalena Langhans nehezen elképzelhető mértékben fájdalmas vajúdása és halála, valamint a gyermek szenvedése, amellyel végképp nem tud semmit kezdeni a hétköznapi gondolkodás. A szülés és az orvoslás kultúrtörténetének szempontjából a szobor sokkal inkább annak állít emléket, hogy diagnosztikai eszközök, fájdalomcsillapítás, anesztézia és antiszepszis nélkül szülni rendkívül kockázatos volt a civilizáció történetében: a szobor képességét játékba hozva azt mondhatjuk, hogy az anya teste sokszor vált a megszületni végül nem tudó gyermek és önmaga sírjává, hiszen ez a test nem mindig tudott megnyílni.

Az efféle tragédiák akkoriban nyilvánvalóan nem voltak ritkák, talán ennek volt az egyik következménye, hogy a terhességről, a szülésről, a vajúdó nők fájdalmáról való tudást rendkívüli módon korlátozta a társadalmi diskurzus, és valljuk be, ma is elsősorban csak speciális tudományterületeken (szülészet és nőgyógyászat, pszichológia) és diskurzusokban (például különféle webkettes felületeken és közösségekben) lehetséges a róla való beszéd. A képzőművészetek, a film, a szépiro-

dalom mind a mai napig meglehetősen ritkán, sokszor még a minimális transzgressziót is kerülve tematizálja a terhességet, a szülést, a női testet övező fájdalmakat és esetleges tragédiákat. Johann August Nahl döntése, hogy a feltámadás gondolatával és a neoklasszicizmus esztétikájára³ emlékeztető formákkal állít emléket Maria Magdalena Langhansnak, azért rendkívül hatásos, mert egyszerre szublimálja a biográfiailag ráadásul azonosítható test fizikai, és a szemlélődő befogadó lelki fájdalmát. Christoph Martin Wieland *Die Natur der Dinge* (1751) című tankölteményében, amely tehát a síremlék elkészítésének évében készült, kiemeli az alkotás keresztényi tanítását, ugyanakkor hangsúlyozza a vándor elérékenyülését és megrendülését a szemlélődés folyamatában – Wieland műve nyilvánvalóan hozzájárult a síremlék ismertté válásához.

Minden bizonnyal ezzel a már említett komplex hatásfolyamattal magyarázható, hogy a templom az 1770-es évektől zárandokhellyé válik, a síremlékről miniatűr porcelán és terrakotta másolatok, illetve metszetek készülnek, valamint egyoldalú nyomtatványokon terjesztik az asszony és a sírkő történetét a sírfelirattal. A British Museum gyűjteménye ezekből a különféle reprodukciókból⁴ azt bizonyítja, hogy Nahl alkotásának híre túllépett a kontinensen a 18. század végére. Ez a zárandoklat már kevésbé értelmezhető kegyességi kontextusban ez idő tájt,

sokkal inkább a síremlék és a templom muzealizálódásáról van szó, ahová a látogatók, a Grand Tour mintájára, elzarándokolnak, és átélik a megtisztított, esztétizált fájdalmat, a művészet befogadásának érzéki tapasztalatát. Goethe 1779. október 20-án szállt meg Hindelbankban, sok más utazóhoz hasonlóan kifejezetten a síremlék miatt érkezett a Bernhez közeli településre. Számos utazó, filozófus, művészettörténész írásaiban, értekezésében, levelezésében, útirajzában jelenik meg a látogatás élménye és a sírkő elemzése, többek között Johann Georg Sulzer, Christian Cay Lorenz Hirschfeld, Johann Caspar Lavater és August Wilhelm Schlegel is ír róla.⁵ Ezekben a reflexiókban egyértelműen a műalkotásként való szemlélés példáit láthatjuk, amelyek elfedik a szülés fiziológiai valóságát, pontosabban kulturális lepellel borítják be az el nem beszélhető, közvetlenül nem ábrázolható történeteit: a feltámadással, a szépség örökkévalóságával, a halál és a fájdalom borzalmának eltávolításával.⁶

Az biztos, hogy a 18. század végének művészeti jelenségei, az Itália-kultusz, a múzeumi kultúra megjelenése, a műalkotások szemlélésének személyes és tömeges tapasztalata kedvezett a szublimálás és az esztétizálás alkotói-befogadói praxisának. Ugyanakkor érdemes ismételtelen a szülés kulturális reprezentációjának mindenkor korlátozottságára gondolni, vagyis a témában eleve benne van ez a fajta kényszerpálya. A középkori és a reneszánsz

ábrázolásokon a női szentek domború hasa mindenekeelőtt az anyaságban összegezhető nőiség jelképe, a szülés eseménye azonban sosem válik ábrázolás tárgyává. Metszeteken, anatómiai, orvostani kiadványokban, bábatan-könyvekben természetesen megjelenik az újkortól kezdődően a terhesség, az anyaméh, a szülési komplikációk – de a reprezentációk képzőművészeti eszményhez való igazítása ezekben az esetekben is rendkívül fontos. A szülés azonban festmények, szobrok közvetlen tárgyává a legritkább esetben válik, akkor is csak rendkívül allegorikus formában. Szűz Máriának a toszkán trecentóban (pl. Taddeo Gaddi, Bernardo Daddi) megjelenik egy speciális ikonográfiai típusa, mégpedig az úgynevezett Madonna del Parto, vagyis a szülő Szűzanya, amely annyiban különleges, hogy hangsúlyossá teszi a szülés előtt álló Mária testi állapotát, a Gyermek születésére való készülődést. Mégpedig úgy, hogy ezeken a képeken Mária egyik kezével a hasát érinti, a másik kezében pedig a megtestesült igét jelölő nyitott vagy csukott könyv van. Ebben az ábrázolási hagyományban már kései példának számít Piero della Francesca freskója, amely 1460 körül készült, és talán nem érdektelen, hogy a mester hét nap alatt végezte el munkáját, vagyis hét gionatára osztotta az alkotás idejét. Lenyűgöző a finom, mégis felkavaró gesztus, ahogyan a Szűzanya a jobb kezét domború hasán pihentetve ujjaival szétnyitja felsőruházatát.

Az elővillanó alsóruha fehérsége a test felnyílásának hosszanti tengelyévé válik, a befelé forduló tekintet szomorú, de legalábbis elmélázó karaktere a szülés eseményének lehetséges katarziszt, tragédiáját és csodáját egyaránt színre viheti. Piero freskója után már nem is igazán lehet későbbi Madonna del Parto-ábrázolást említeni.

A nő reprezentációja Mária megtisztított alakján keresztül a késő 18. századtól sem idegen. Werther szinte képként szemléli Lottét első találkozásukkor – nyilván nem függetlenül attól, hogy ő eleve művészként szemléli a világot, tájképeket rajzol, illetve olvasmányai is kitüntetettek a tájak képi élményei. Lotte a testvérei körében, ételt osztva válik a (szűz)anyaság tökéletes allegóriájává, annak minden fiziológiai vonatkozása nélkül: „Kiszálltam, és egy szolgáló, aki a kapuhoz jött, pillanatnyi türelmet kért, mondván, hogy Lotte kisasszony mindjárt jön. Átvágtam az udvaron, a szép nagy ház felé, és mikor elől felmentem a lépcsőn és a küszöbre léptem, a legbájosabb látvány tűnt a szemembe, amelyet valaha láttam. Az első, nagy szobában hat gyerek tolongott, a legidősebb tizenegy, a legfiatalabb kétesztendő, egy szép természetű, közepmagas lány körül, aki egyszerű fehér ruhát viselt, halványpiros szalagcsokrokkal a karján és a keblén. Fekete kenyér volt a kezében, és a kicsinyeinek sorra egy-egy karéjt vágott, koruknak és étvágyuknak megfelelően; mindegyiknek nyájasan adta oda a

magáét, és mindegyik gyerek, magasra lengetve kis kezét, mielőtt még levágta volna a karéjt a kés, szívéből kiáltozta, hogy »Köszönöm!«, és aztán vacsorájával elégedetten vagy odább ugrott, vagy, ha csendesebb természetű volt, nyugodtan a kapu felé indult, hogy megnézzék az idegeneket és a kocsit, amelyen Lottét majd elmegy.”⁷

Szintén a 18. század személyes vallási élményét mutatja Maria Magdalena Langhans síremlékén a fent idézett négy soros vers, amit a sírkő mint hordozó és a templom belső tere tovább erősít. A vers szerzője Albrecht von Haller (1708–1777) svájci természettudós, orvos és költő, akinek 1732-ben jelent meg *Versuch schweizerischer Gedichte* című kötete, benne a nem sokkal később híressé váló sorokkal. A síremlék vonatkozásában sem lényegtelen, hogy Haller anatómiai és fiziológiai kutatásairól vált megkerülhetlenné az orvostörténetben, kutatta az emberi érendszert komplexitását, a kardiológia úttörője volt, sőt, az embriónális fejlődéssel is foglalkozott. 1736 és 1753 között a göttingeni egyetem tanára volt, tudományos tevékenysége elismeréséért kapott a császártól nemesi rangot. Ő az egyetem anatómiai taneszkékének, illetve az első németországi szülészeti klinikának az alapítója.

Talán sikerült bemutatni, mennyire lenyűgözően gazdag kulturális referenciához bontható ki Maria Magdalena Langhans történetéből (nem is beszélve az asszony keresztneveiről). Bár

mindegyik réteg és elágazás éppen a női test történetétől visz távolabb, ugyanakkor mégiscsak segít feltérképezni és felismerni az elfedő diskurzusokat.

Képek:

Maria Magdalena Langhans síremléke:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Grabmal_der.Liebe2.jpg

A baseli múzeum tulajdonában lévő reprodukció:

<https://www.hmb.ch/en/museums/objects-in-the-collection/details/s/memorial-to->

[maria-magdalena-langhans-copy-of-the-gravestone-in-the-parish-church-of-hindelbank-near/](https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG197087)

Reprodukciók, metszetek, nyomtatványok:

<https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG197087> (related objects)

Piero della Francesca, *Madonna del Parto*, 1460 körül, 260 x 203 cm, leválasztott freskó, Museo della Madonna del Parto, Monterchi, Olaszország:

https://en.wikipedia.org/wiki/Madonna_del_Partto#/media/File:Piero.Madonna.del.parto.jpg

JEGYZETEK

1. Deáky Zita, Krász Lilla, *Minden dolgok kezdete: A születés kultúrtörténete Magyarországon (XVI–XX. század)*, Budapest, Századvég, 2005, 172–173. A könyv egyik ide kapcsolódó statisztikája szerint a 18. század harmadik harmadában Sopronban a szülések több mint egynegyede az anya halálával végződött (173).
2. Horch die Trompete ruft, sie scha // llet durch das Grab
Wach auf, mein Schmerzens // Kind, leg deine Hülse ab
Eil deinem Heiland zu vor ih // m flieht Tod und Zeit
Und in ein Ewigs Heil versch // windet alles Leid
3. Jean Starobinski a 18–19. század fordulóján rendkívül népszerű neoklasszicista művész, Antonio Canova szobraival kapcsolatban megfogalmazza, hogy bár az utókor a római antikvitás tökéletes utánzójaként és az eszményítés kivételes mestereként tartja számon, Canova kiemelt szobortémái egyértelműen az erőszak és a halál közelségét idézik meg, vagyis a művész „mintha ösztönösen ellensúlyozni akarná a nyugalmat és mozdulatlanságot, melyet a tiszta formák alkalmazása kényszeríthetett volna szobrai körvonalára.” Jean Starobinski, 1789: *Az értelem jelképei*, ford. Lőrinszky Ildikó, Budapest, Európa, 2006, 122.
4. A metszetek és a nyomtatványok Bázelen készültek, de van példa londoni kiadásra is 1782-ből. Lásd: <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG197087>
5. Lásd a svájci Goethe Társaság honlapjának gyűjtését: <http://www.goethe-gesellschaft.ch/hindelbank.html>
6. Antonio Canova híres *Ámor és Psyché* szoborcsoportja (*Az Ámor csókjától újraéledő Psyché*, 1786–1793, fehér márvány, Louvre, Párizs) lényegében ugyanezt a kettősséget mutatja: a szépség és a vágy örökkévalósága elfeledteti a halál és a fájdalom borzalmait, ugyanakkor nyilvánvaló különbség, hogy ebben az esetben mitológiai alakokról van szó, szemben Nahl modelljével.
7. Johann Wolfgang von Goethe: *Werther szerelme és halála*, ford. Szabó Lőrinc. In J. W. G., *Regények I.*, Budapest, Európa, 1963, 22.

Kattintson a [www.es.hu-ra!](http://www.es.hu-ra)

Hetente aktuális közéleti írások

- publicisztika
- interjú
- könyvkritika
- műbíráló
- próza
- vers
- grafika
- glossza
- feuilleton
- visszhang

PLUSZ az elmúlt 25 év
teljes archívuma



Fizessen elő tartalmainkra
vagy rendelje meg az újságot!

www.es.hu/elofizetes