

Bódi Katalin. *Éva születése*. Debrecen: Alföld Alapítvány, 2019. 280 oldal. ISBN 978-963-9946-06-4.

Bódi Katalin *Éva születése* című könyve a XVIII. századi regényeket kutató szerző szobrok és képek világába való kalandozásának gyümölcse. Belátva saját olvasói pozíciója korlátoltságát, a szerző e kitekintéssel eredetileg a felvilágosodás korának emberképét szerette volna jobban feltérképezni, ám – ahogy ez általában lenni szokott – „egyértelmű válaszok helyett számos irányba nyíltak meg továbblépési lehetőségek” (7). Bódi Katalin nem áll ellen a csábításnak, magával ragadja a felfedezés öröme és kíváncsi lépéseket tesz az előtte feltárulkozó kérdéskörök terein: tanulmányozza a kép és szöveg eltérő mediális természetét, az orvostörténet és a kultúrorvostan képzőművészetet megihlető vagy formáló megnyilatkozásaiba, ám kétségtelenül a testábrázolás képzőművészeti hagyománya kelti leginkább fel az érdeklődését. Ez utóbbiban is leginkább az akt kerül figyelme fókuszába, ugyanis az aktban Bódi „az újkori művészet egyik legizgalmasabb paradoxonát” véli felfedezni, amely egymással ellentétes test ideológiáknak igyekszik megfelelni:

az antik aktban rögzített eszményi formához és a sokszor hangsúlyozott érzékiséghez hozzá kell igazítani az ó- és újszövetségi tanításokat, például a test bűnösségéről (Éva és Ádám), Istentől eredő tökéletességéről és a megváltásban értelmet kapó szenvedéséről (Jézus). (8)

Az antik és a bibliai testkép e kettősségét vizsgálva Bódi rámutat arra, hogy a XIX. századtól az aktokat már túlnyomórészt nőábrázolások teszik ki: eltűnik a műfajból a férfi akt ábrázolása, valamint az aktok szublimált (nem csak erotikus vágykeltő) értelmezését lehetővé tevő kulturális kontextus is.¹ Ennek következtében a nők aktban való ábrázolása rögzíti „az eszményítéssel egyszerre jelenlévő eltárgyasulást, passzivitást és vágykeltést, ami mindenekelőtt a férfitekintet konstrukciójának eredménye” (10).

Bódi a kötetben összegyűjtött esszéi és tanulmányai által „nem egyszerűen a nőábrázolások és az akt kultúrtörténeti újraértelmezés lehetőségére” akarja felhívni a figyelmet, hanem – szerinte – alkotások egy olyan csoportjára is, „amely nincs benne a köztudatban, feltételezhetőleg amiatt, mert idővel transzgresszívnek, érzékenységet sértőnek minősítette őket a társadalmi közeg” (10). Ez utóbbi állítást azért emelem ki, mert talán rávilágít

¹ Feminista irodalomtörténeti szempontból érdekes lenne rámutatni arra, hogy e kulturális kontextus hiánya összefüggésben van a XIX. században kialakuló, női alkotókat és szempontjaikat kizáró, (nemzeti) irodalmi kánonokkal.

arra a kérdésre, hogy kinek szánja Bódi az *Éva születése* című kötetét? Ki és hogyan olvashatja érdeklődéssel a könyvet?

A fenti kérdésekre válaszképpen érdemes kitérnünk a kötet szerkezetére. Bódi monográfiája 13 fejezetet számlál, ami egy 184 oldalas (nem számítva a névmutatót és a képmelléleteket) könyv esetében felettébb soknak tűnhet. A fejezetek zömében rövidek: a kötet névadó első fejezete például mindössze öt oldal. Ez nyilván esszé műfajukból adódik és akár a könyv javára is írható, hiszen terjedelmüknél fogva e fejezetek könnyen befogadhatók, és inkább csak felhívják az olvasó figyelmét egy-egy jelenségre; izgató módon éppen csak fellebbentik a fátylat egy-két alkotás kultúrtörténeti háttéréről, felcsigázva ezzel az olvasó szellemét. Sőt, van, hogy a szerző egy-egy fejezetben csak a felfedezés örömét, saját rácsodálkozását osztja meg az olvasóval, anélkül, hogy az általa felvetett kérdésre lehetséges választ ajánlana meg („... ők tévedtek volna vagy Witkin van túl közel hozzám időben? Nem tudom. Csak csendben örülök Ingres hegedűjének Raffaellótól Witkinig.” [174]). Vagyis a kötet fejezeteiből inkább csemegézni szabad, időről időre elővenni, elolvasni egy fejezetet, hagyni, hogy magával ragadjon a szerző lelkesedése, majd letenni a következő alkalomig. A kötetben összegyűjtött esszéket, tanulmányokat nem érdemes tehát összefüggésben, egy ültő helyünkben olvasni, mert úgy szemet szúr a fejezetek közötti kapcsolatok és összefüggések hiánya, egyes állítások ismétlődő (de tovább nem vitt) jellege, illetve a felmerülő kérdések már nem annyira izgatóak mint frusztrálók lesznek.² Három rövid példával szeretném ezt a frusztráló, s ugyanakkor valahol inspiráló hiányérzetem illusztrálni.

Az első mindjárt a könyv címe, amely a kötet egészét olvasva félrevezetőnek, jobb esetben rejtélynek tűnik. A névadó „Éva születése” című fejezet az első és egyben a kötet legrövidebb fejezete, és az egyetlen szöveg, amelyben Éváról érdemben szó esik. Ám Éva karaktere/alakja itt is háttérbe szorul azáltal, hogy az itt tárgyalt festményeken a szülő nő pozíciójában ábrázolt Ádámé lesz a főszerep, illetve a szerző valóban érdekességgént kitér az angol 19. századi orvos-teológus vitákra, amelyben pont Ádám álomba ejtése (Éva oldalbordából való teremtése előtt) lesz az az ószövetségi részlet, amellyel az orvosok a nők szülés közbeni fájdalomcsillapítása mellett érvelnek.³ Éva alakját messze túlszárnyalja az összes többi fejezetben

² Bár korántsem szokatlan a korábbi publikációk egy összefoglaló gyűjteményben való szelektálása a magyar nyelvű szakirodalomban, sokat segít e „számvetésben”, ha a szerző reflektál és szükség esetén hozzányúl az összeválogatott korábbi művekhez, vagy legalábbis határozottabb szerkesztői kézzel csoportosítja, egymáshoz hangolja az újabb publikálásra szánt szövegeit (ld. például Kérchy 2018, illetve Tatai 2019 gyűjteményes monográfiáját, valamint ezek szemléit Barát 2019, Tóth 2020).

³ Éva háttérbe szorulása (amely az „Éva születése” című képzőművészeti alkotásokra is jellemző, így végtére is érthető Bódi szövegében az Ádámra helyezett hangsúly) a kortárs

visszatérő Krisztus és/vagy Vénusz ábrázoláshagyomány tárgyalása, valamint az ezekre történő közvetlen avagy közvetett utalások feltárása, jelentésrétegeik felfejtése a női aktok és/vagy a női testet leíró szövegek elemzésében. Olvasás közben minduntalan egy alternatív cím provokatív lehetősége kísértett: „Aléló Krisztusok és hanyatló Vénuszok”. Persze felfoghatjuk a címet akár pajkos talánynak is, amely megfajtásra, jelentés-játszmákra szólítja fel az olvasót, bár ez esetben is örültem volna egy verbalizált játékba-hívásnak, amellyel a szerző az olvasót a jelentésalkotásban partnerként fogja fel.

A második frusztráló tényező – ami nem feltétlenül kérhető számon a szerzőn, ám jogosan felmerülhet e folyóirat olvasóiban – a feminista értelmezés alig érezhető jelenléte. Hiába szól a könyv a női testekről, azok eltárgyasító, erotizáló és így kiszolgáltatottként való ábrázolásáról, ezen alkotások értelmezése során a szerző szinte egyáltalán nem ad hangot feminista értelmezési lehetőségnek, eltekintve három fejezettől. Ezek sorrendben (bár nem egymást követően) a következők. A „Női messiások” címet viselő tanulmány (17–26), amelyben a *Messiások – A nyugati ember és a megváltás gondolata a modern és kortárs vizuális művészetekben* (MODEM 2009) című kiállítás három alkotását szemléltetve a szerző arra a kérdésre keres választ, hogy „lehetséges-e a meztelen női test ábrázolásának teológiai kontextusba emelése,” illetve hogy „az alapvetően bűnös test [amelyet a bibliai bűneset narratívájának értelmezése elsősorban Évával, illetve a nővel azonosít be] reprezentálhatja-e a megváltást, Jézus allegóriájává válhat-e?”⁴ Itt említhetjük

abortusz viták fényében is figyelemre méltó, hiszen ez utóbbiakra inkább a teremtés ábrázolás inverziója jellemző, amennyiben a várandós, potenciálisan szülő nő személyét és érdekeit teljesen háttérbe szorítja a magzat, a születendő gyermek (jövőjétől és jóllététől elvonatkoztatott) érdeke. Ádám főszerepeltetése azáltal is hangsúlyossá válik, hogy a Bódi által tárgyalt első három festményen nem az általa beazonosított Atya van teremtként ábrázolva, hanem a „második Ádám”, vagyis Krisztus mint teremtő *pantokrátor* (mindenható) – e beazonosítást a teremtő fejét beragyogó glóriában látható kereszt teszi egyértelművé William de Brailes (1. kép) és Giusto de Menabuoi (2. kép) ábrázolásában. Krisztus ezen ikonográfiai hagyományáról ld. Adolphe Napoléon Didron *Iconographie Chretienne: Histoire de Dieu* (Párizs, 1843), 152–153, illetve a Krisztusról szóló fejezet egészét (215. oldaltól).

⁴ Csak lábjegyzetben jegyzem meg, hogy teológiában némileg jártas olvasóként frusztrálónak találok a teológiára való hivatkozást egy olyan szöveggörnyezetben, ahol mindössze – ahogy a szerző is megfogalmazza az első fejezet bevezetésében – „a közös kulturális-civilizációs tudásunk” vallásos szókincse jön játékba. Így jelen esetben is, úgy vélem, hogy a *messiás* szó használata még nem ad egy témának (vagy alkotásnak) teológiai kontextust, még akkor sem, ha az adott szó a teológiában hozzá társított más szavakkal (*bűn, megváltás*) együtt szerepel a tanulmányban. Hasonlóképpen zavaró a kereszténységről úgy beszélni, mint tanításban/dogmában homogén egységről, amikor nyilvánvalóan radikális különbségek vannak különböző irányzatok értelmezéseiben, így a test sanyargatásában való vezeklés kérdésében is. Ezt a jellemzően katolikus dogmát lehet ugyan hegemónnak tartani a magyar köztudatban, de talán érdemes lenne (pajkosan/ironikusan) megjegyezni, főleg egy olyan

még meg Artemisia Gentileschi olasz barokk festő (108–120), illetve Drozdik Orshi (156–168)⁵ műveit elemző két külön fejezetet, amelyekben Bódi a kultúrtörténeti háttérre koncentrálna a nő mint alkotó tárgy és alany, néző és nézett egyszerre jelenlévő aspektusát posztulálja, de érvelése itt meg is reked. Ez utóbbi szempont figyelembevételével, t.i. hogy az alkotó (társadalmi) nemi pozícionáltsága esetleg meghatározó lehet abban, hogy mit lát, illetve hogyan és mit mutat meg a művész a női testből, fel se merül a „Női messiások” című fejezetben, amelynek górcső alá vett három alkotója közül csak egy nő (Sigalit Landau), amire Bódi csak egy zárójeles megjegyzésben tér ki.

A harmadik példával pedig az ötödik fejezetben tárgyalt kora újkori Lucretia-tárgyú képek (77–91) és a hetedik fejezetben tárgyalt Artemisia Gentileschi alkotások élemezése (108–120) közötti szoros, de kiaknázatlanul maradt kapcsolatra szeretnék rámutatni. A Lucretia-tárgyú reneszánsz képek elemzését Bódi nagyon izgalmasan a szégyen vizuális reprezentálhatósága kérdésével vezeti fel (rövid kitekintéssel a bűnbeesés és ennek kapcsán a test mezítelensége feletti szégyenérzet hagyományára). Amikor Lucretia öngyilkosságát tárgyalja (elkerülhetetlenül, hiszen a képzőművészeti alkotások a történet feldolgozásában túlnyomórészt e pillanatra összpontosítanak), Bódi a következő kérdésnek, az arra adott válasznak és a tovább élő kételynek ad hangot:

... feltehetnénk a kérdést, hogy ha végül mégis a halált választja, miért nem hagyja, hogy Sextus Tarquinius azonnal meggyilkolja? (Vagyis leegyszerűsítve: mindkét verzióban meghal, de a megtörtént változatban még meg is erőszakolják.) A válasz nyilván az erényben van, Lucretia nem cselekedhet másként: ha az azonnali halált választaná, rajta marad a szégyen halála után, így viszont – az utólag nyilvánossá tett erőszak után – a választott öngyilkosságban megtisztulhat a rajta esett szégyentől. (Ám tovább motoszkál bennem a kétely: vajon nem csak azért kell Lucretiának meghalnia, kitéve előtte magát a gyaláztatnak, hogy elmondhatóvá váljék az

kiállítás apropóján, ami Debrecenben, a „kálvinista [református] Rómában” került megszervezésre.

⁵ A Drozdik Orshi *A második Vénusz* c. (2011) kiállítása kapcsán íródott tanulmány címválasztásában Bódi nagyon is feminista hangot üt meg, amikor Simon de Beauvoir feminista alapművét idézi („Második nem: Drozdik Orshi kiállítása ürügyén”), ám konklúziójában mintegy a saját maga feminizmushoz (úgy is mint értelmezési kerethez) való viszonyulását fogalmazza meg Drozdikkal kapcsolatban: „[n]em egyszerű azonban valamit kezdeni a finoman, mégis tételesen kristályosodó feminizmussal, hiszen hatásmechanizmusa, illetve helye a kultúratudományi és egyáltalán hétköznapi társadalmi diszkurzusban ma sem pontosan tisztázott: sokszor olyan provokációként értett, amely éppen azt a rendet erősíti meg, amely ellen lázad” (168). Éppen ezért Bódi Drozdik alkotásait sem azok ideológia beágyazottságában akarja látni és láttatni, hanem „asszociációk végtelen láncát” felszabadító alkotásokként „az európai képzőművészet történetével folytatott [ám nem megkérdőjelezett] párbeszéddel” (168). V.ö. az ugyanezen kiállítást is tárgyaló Kérchy (2012) tanulmánnyal.

erkölcsi tanulság, és látszon a nő mint olyan vágyakat szító, szükségképpen mindig tisztátalan teste?!). (85)

Ha Bódi ezt a kérdést és kételyt az általa tárgyalt Artemisia Gentileschi fejezet fényében is fontolóra veszi, új, a hagyományostól eltérő értelmezési lehetőséget is adhat Lucretia döntésének, tettének. Ugyanis Gentileschi két ószövetségi deuterokanonikus/apokrif történetet – „Zsuzsanna és a vének,” „Judit lefejezi Holofernészt” – ábrázoló festményei kapcsán a szerző részletesen tárgyalja a festőnő saját élettapasztalatát arról, hogy az apja által melléje fogadott tanára, Agostino Tassi megerőszakolja (117). Bódi szerint e megélt tapasztalat perspektívája teszi Gentileschi Judit-festményét felforgatóvá, amelyen „az erőviszonyok egyértelműen a nők javára fordulnak” (115). Gentileschi Bódi által megosztott élettörténetéből én itt a szexuális erőszaktételt követő bírósági perre hívnám fel a figyelmet: „Artemisia a perben majdhogynem tragikus hősnővé emelkedik: hogy bizonyítsák tisztaságát, nyilvános nőgyógyászati vizsgálatokat végeznek rajta, kínvallatásnak vetik alá, azt kutatva, hogy szűz volt-e a Tassival való találkozás előtt” (118). Vagyis számomra Lucretia fiktív és Artemisia valós élettörténete azt (is) szemlélteti, hogy a test fölötti önrendelkezés (társadalmi erőviszonylatok miatti) hiánya a narratív korpusz, a történet elbeszélése/ábrázolása feletti rendelkezést még inkább hangsúlyossá teszi. Ha figyelembe vesszük ugyanis a két alternatívát, a meggyalázott nő áldozathibáztató karaktergyilkosságát, (ami megrázó módon még mindig jelen van a társadalmunkban), illetve öngyilkosságát, valahol mármár érthetővé válik, hogy Lucretia az utóbbit választja, nem pusztán azért, hogy a szégyentől – eleve fontos lenne felvetni, hogy kinek kellene az ilyen és hasonló esetben szégyenkeznie és miért – megtisztuljon, de azért is, hogy visszaszerezze és megtartsa a teste feletti önrendelkezést, amitől az erőszaktétel megfosztotta és amit esélyesen a következmények (lásd Gentileschi perét) csak reprodukálnak.

Összeségében tehát, Bódi Katalin e kötetben összegyűjtött esszéi, tanulmányai izgalmas csemegézést nyújtanak a képzőművészet iránt érdeklődőknek, a kép és szöveg kapcsolatára kíváncsi olvasók számára. Hogy mit nyújthatnak e folyóirat olvasói számára? Ismételt megerősítését azon felismerésnek, hogy a feminizmussal, úgy is mint értelmezési kerettel, igenis lehet és kell is mit kezdeni, talán éppen az e kötetben felvetett, motiváló kérdések kapcsán.

*Zámbóné Kocic Larisa
Szegedi Tudományegyetem*

Felhasznált irodalom

- Barát, Erzsébet. 2019. „[Kérchy Anna. *A nő nyelvet ölt. \[könyvszemle\]*.” *TNTeF* 9 \(2\): 146–149.](#)
- Didron, Adolphe Napoléon. 1843. *Iconographie Chrétienne: Historie de Dieu*. Paris.
- Kérchy Anna. 2012. „[\(Poszt\)feminizmus, \(poszt\)identitás és \(poszt\)koncept art Drozdik Orsolya művészetében.](#)” *TNTeF* 2 (2): 33–44.
- . 2018. *A nő nyelvet ölt: Feminista narratológiai, esztétikai, testelméleti tanulmányok*. Ikonológia és Műértelmezés 14. Szeged: JATEPress.
- Tatai, Erzsébet. 2019. *A lehetetlen megkísértése. Alkotó nők. Válogatott esszék, tanulmányok a kortárs magyar művészetéről*. Budapest: Új Művészet Alapítvány & MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont.
- Tóth, Andrea. 2020. „[Kortárs művészettörténet-írás a kelet-közép-európai félperiférián](#)” [Tatai Erzsébet. *A lehetetlen megkísértése* c. könyvének szemléje]. *TNTeF* 10 (1): 138–146.