

SZÉPLAKY GERDA

A MEGSEBZETT TEST

Megjegyzések az európai művészet testábrázolási narratívájához

Ozsvát Sára emlékének



**...bár a sebesülés
eseménye
a határvonalra s azon is
túl, a megsemmisülés
felé húzza
a kiszolgáltatottá vált
szubjektumot,
a seb mégis az a
halál-nyílás, ami még
tanúsítani képes az
életben-létet –
éppenséggel a fájdalom
révén.**

■ „A görög művek értői és utánzóai a mesterművekben nem csupán a legszebb természetet találják, hanem még többet, mint a természet, valamilyen ideális szépséget” – írja Winckelmann a görög művészetről elmélkedve.¹ Úgy véli, hogy a természetből eredő és az értelemben fellelhető szépség a görögök „minden kellemetlen vonástól” (hízástól, betegségtől, aránytalanságtól) mentes testalakjában egyszerre volt képes tükröződni, ekként szolgálhatott mintául ahhoz az eszményhez, amely az európai kultúra testképét és szépségfogalmát alapvetően meghatározta.

Ez a testi idealitás évszázadokon át nem is kérdőjeleződött meg – eltekintve a „sötét középkor” időszakától, amelynek új emberképe a kereszténység által tételezett világrendből érthető meg. Bár a művészettörténet-írás ma már úgy látja, hogy a középkor a görög művészet szerves folytatásának tekinthető, s hogy a proto- és a korai reneszánsz időszakában alkották meg éppen a humanista eszméknek való érvényszerzés érdekében a „sötét középkor” fogalmát, azt azért kénytelenek vagyunk belátni, hogy az emberi test képe lényegileg eltér ebben az időszakban mind a korábbi, mind a későbbi ábrázolási eszményektől. Többek között Winckelmannnak is köszönhetjük, hogy a görög szépségeszmény által meghatározott emberábrázolási paradigma egészen a 20. századig érvényes maradt, s hogy

A kutatást az EFOP-3.6.1-16-2016-00001 „Kutatási kapacitások és szolgáltatások komplex fejlesztése az Eszterházy Károly Egyetemen” című projekt támogatta.

nem kerekedhetett fölébe sem a középkori, sem más, egy-egy rövidebb időszakot meghatározó ábrázolási modell. Kétségtelen, hogy a különböző művészettörténeti korszakok megragadhatók és leírhatók az aktuálisan uralkodó testképparadigmák mentén,² ugyanakkor azt is be kell látnunk, hogy a görögök emberi testre vetített szépségeszménye s az ehhez kapcsolódó igények és vágyak alig változtak az idők során. Legalábbis látszólag. Ha azonban a felszín mögé nézünk, akkor azt látjuk, hogy az ideákat reprezentáló testeszmény lényegi átalakuláson ment keresztül, mégpedig azáltal, hogy magába fogadta a fájdalom erotikáját, a szépség, az arányosság és a kellem mázába belekeverve a láthatatlanság, a hiányzás, a nemlét sugárzását is.

Az ókori Görögországban az emberi test minden romlástól mentes volt. Nem mintha abban a kultúrában nem ismerték volna a rútat: a görög mitológia tele van szörnyűségekkel és torzulásokkal, ám magában az emberi világban – legalábbis a görög szobrászat tanúsága szerint – szépség uralkodik: a görögök az istenekben látták a földi létezését átható szépség legfőbb mintaképeit, ami legtökéletesebben, ahogyan azt Winckelmann is megfogalmazza, az emberi test arányában fejeződik ki. A kereszténységgel mindez megfordul: az isteni alkotás, a világegyetem egésze a szép, míg az ember földi univerzuma rútsággal, betegséggel és halállal van tele, melyből egyedül Jézus Krisztus kínálhat megváltást. A Szép ennek megfelelően a természetfeletti szépség kiáradása: Isten minden dolog harmóniájának és ragyogásának a forrása. A középkori szerzők és művészek e pankalisztikus szemléletre szabták a világegyetem képét, amelyben az Egész és annak rendje képviseli a Szép és a Jó értékpólusait, az Egészen belüli egyes részek pedig akár rútak is lehetnek. Szent Ágoston *De ordine* című művében úgy fogalmaz, hogy a rút hozzájárul a világ rendjéhez, melyben, bár Isten teremtette, de a Rossz és a Gonosz is jelen van. „Mi visszataszítóbb, csúfabb és minden rútsággal teljesebb, mint a kéjnök, az utcalányok és a hozzájuk hasonló fekélyek? Ám vedd el a kéjnököt a társadalomtól, s mindent felfordítasz a rendezetlen szenvedélyekkel. Vagy állítsd őket a tisztas családanyák helyére, s mindent bűnnel és szegyeventelenséggel fertezel.”³ A középkorban úgy tételezték, hogy a földi világban jelenlévő rút nem Isten ellen való, ám csak akkor elfogadható, ha illeszkedik az Egészbe.

A „sötét középkor” kultúrája képes volt arra, hogy hozzárendelje az ember eszméjéhez a testi kiszolgáltatottságot és a mulandóságot. De itt rögtön jegyezzük meg, a történelemnek egy olyan időszakáról beszélünk, amelyben egymást érték a járványok és a fertőzések, tűzvészek és háborúk szedték áldozataikat. Mindennapos tapasztalat volt a betegség és a halál. A keresztény teóriák hitelesen tudtak ezekkel a valós tapasztalatokkal riogatni s felajánlani helyette az örökkévalóság eszméjét. A valóságot reprezentálni igyekvő művészet azonban nemcsak riogatott, hanem konkrét, vizuálisan könnyen értelmezhető, figuratív jeleken keresztül rá is mutatott az emberre, pontosabban az esendő emberi testre, amely nemcsak sebektől volt elborítva, hanem a félelmeitől is: látható testalakját körülvevették rettegésének, bűnös vágyainak láthatatlan szörnyalakjai, ahogyan az mindenekelőtt Hieronymus Bosch vásznain megjelenik.

A keresztény képzőművészetben, mely megváltást és túlvilágot kínált a bűnös és rút földi élet ellenpontjaként, kiemelt narratívává lép elő Jézus Krisztus keresztre feszítésének és feltámadásának elbeszélése. A vizuális narratívák által írt identitásmodellben immár a szenvedésen és a halálon keresztül válik meghatározhatóvá az emberi test fogalma.

Amikor azonban végigtekintünk a művészettörténet által felkínált képsorokon, éppenséggel azzal a folyamattal szembesülünk, ahogyan az ember teste a láthatóvá tett rútság, azaz az emberi esendőség jegyeitől megfosztatik, s újra magára ölti az idealizált szépséget, Jézus Krisztus alakjában élesztve fel a görög test-eszményt. Igaz, ezt csak azon az áron tudja megtenni, hogy a szenvedő testet eufemizálja.

Hegel az *Esztétikában* így fogalmaz: „Nem ábrázolhatjuk a megostorozott, tövissel koronázott, megfeszített, haláltusáját vívó Krisztust a görög szépségeszmény szerint.”⁴ Az ókeresztény művészet Krisztus kereszthalálát nem is ábrázolta sohasem, utalásokkal helyettesítette inkább; a korai bizánci alkotások pedig élve mutatták őt a kereszten, a halál legyőzőjeként, megkerülve így a krisztusi kettős (isteni és emberi) természet kérdését. Krisztus halálának ábrázolása a 8–9. századtól kezdve válik autentikussá. Ám a halott Krisztust többnyire elégikusan festik le: megbékélés és nyugalom járja át. Az ókeresztény művészetben a megváltás eszméjére – mivel a keresztre feszítés nem tartozott az ikonográfiailag elfogadott témák közé – a keresztről elvonott képével utaltak. A középkor utolsó évszázadaiban azonban felismerik „a kereszten függő emberben a valódi, megvert, vérző s a szenvedések által eltorzított embert”.⁵ Ettől kezdve egyrészt realiztikusan kezdik el ábrázolni a testet, másrészt az Istenfiú holtteste mellett helyet foglaló embereknek (a Sírátás-képek szereplőinek) eltúlzott érzelmeivel hangsúlyozzák a szenvedést. Mint Umberto Eco írja: „A szenvedő Krisztusnak ez a képe öröklődik át a reneszánsz és a barokk kultúrára is, a »fájdalom erotikájának« egyre fokozódó crescendójával, mígnem a szenvedés által meggyötört isteni arc és test hangsúlyozása már-már az öncélúság és a félreérthetőség határát súrolja [...]”⁶ A szenvedő Krisztus képe Ézsaiás próféta messiási látomásán alapul: „Nem volt szép alakja, sem ékessége, hogy megnézzük őt, és nem volt olyan külseje, hogy kívánjuk őt. Megvetett volt és utolsó az emberek között, fájdalmak fér-fija és betegség ismerője, aki elől elrejtettük arcunkat; megvetett volt, és nem becsültük őt. Pedig a mi betegségeinket ő viselte, és a mi fájdalmainkat ő hordozta [...]” (Károli Gáspár fordítása, Iz 53, 2–7) Szent Ágoston interpretációjában: „Krisztus rútsága tesz téged széppé. Hiszen ha nem akart volna rútt lenni, te soha nem nyerhetted volna vissza az isteni szépséget, amelyet elveszítettél. Rút volt, amikor a keresztről függött, ám rútságából fakad a mi szépségünk. Evilági életünkben tehát el ne szakadjunk a rútt Krisztustól.”⁷

Hogyan ábrázolják a késő középkorban és a kora reneszánszban a rútt és szenvedő Krisztust? Tövissel lyuggatott fejjel, vérző testtel. Kialakul egy olyan ábrázolási hagyomány, amely a sebekre, a vér látványára, a halott ember biológiai jelenségeire irányítja a figyelmet. Ezzel párhuzamosan azonban megszületik az az ikonográfiai típus is, amely a sebet láttatja ugyan, de már nem mint fiziológiai sérülést, nem mint a test roncsolódását, ellenkezőleg, megszépíti, átszellemíti, stigmaként értelmezve a szentség aurájával vonja be. A stigmatizációnak a keresztény teológiában kiemelt jelentősége van, de ebben az esszémben nem elemzem a stigma fogalmát, mert úgy vélem, hogy az elsődlegesen a vallásos diskurzusban nyeri el megalapozását, s elzárja az utat a seb fenomenjének filozófiai megközelítése elől. A seb szentséggé, azaz stigmává történő szublimációja helyett itt most a seb „hús-vér” valóságára, a sebesülés jelenségének mind biológiai, mind ontológiai jelentésére kívánom ráirányítani a figyelmet.

Jézus szenvedésének orvosbiológiai megközelítéséről az utóbbi évtizedekben számtalan értekezés született, amelyek a Megváltó testen bekövetkezett, az

evangelisták és ókori történetírók forrásanyagai alapján meghatározott traumákat az orvostudomány legújabb ismeretei felől értelmezik.⁸ Így például a Gecsemáné kertjében történő vért izzadás jelenségét – melyről Lukácstól tudunk, aki képzettsége szerint orvos volt – *haematohydrosisként* azonosítják, ami egy rendkívül ritka kór, s amit rendkívüli stresszhelyzet, például halálfélelem idéz elő. A betegség az elvékonyodott bőr eredménye – feltételezhető, hogy a korbácsolás ilyen bőrfelület esetében különösen erős fájdalmakat váltott ki. Mire Jézus a keresztre került, a bőr már megroncsolódott állapotban volt, az izomszövetek pedig oly mértékben összehúzódtak, mint amikor a testfelület teljes egészében megég. A keresztre feszítés kivégzési módját a rómaiak a perzsáktól vették át, de tudományos megközelítéssel úgy alakították át, hogy az a legerősebb fájdalmat és a leghosszabb időtartamú haláltusát váltsa ki. Nem véletlenül írja a keresztre feszítés római módjáról Cicero és Seneca is, egyhangúlag, hogy az a kivégzések között a legszörnyűbb halálnem. A testsúlyt tartó három szög beverése a testbe olyan helyekre történt, amelyek a leghevesebb fájdalmat idézték elő, ugyanis az idegsérülés miatt „égő idegfájdalommal” jártak, ezenkívül a csuklóban és a lábfejen csontok törése is bekövetkezett. De ezek még nem voltak halálos sebek, és csak kis vérvesztéssel jártak. A halált a kereszten a perzsáknál fulladás okozta, hiszen az áldozat megfeszített állapotában csak belélegezni tudott, kilélegezni nem. A rómaiak viszont behajlított testhelyzetben szögelték fel az elítéltet, azért, hogy „le-fel mozogva” még tudjon levegő után kapkodni, s így tovább szenvedjen. Jézus esetében ez a kereszten történő mozgás a hát bőrének további lemorzsolódásához, a test „eleven hússá” változásához vezetett. Végül nem is fulladás okozta a halálát, hanem a magas láz, a vérvesztés, a szélsőséges izzadás, szomjúság, keringési zavarok, majd a vérnyomás lecsökkenése és a szív leállása. Orvosi szempontból utolsó felkiáltása („Istenem, Istenem, miért hagyta el engem?”) betudható annak a sokknak is, amit fiziológiai s az ebből következő pszichológiai állapot váltott ki. A fájdalom okozta idegi sokk önmagában is a leghevesebb érzelmi-pszichikai reakciók kiváltására képes; hasonló mértékű testi szenvedésen átesett elmebeteg, skizofrén, depressziósok számolnak be olyan lelki élményekről, amelyek az Istentől való elutasítottságról tanúskodnak. Teológiai szempontból azonban egészen más értelmezése van Jézus Krisztus kétségbeesett szavainak: az engesztelő áldozat érvényességéhez szükséges, hogy Isten elforduljon az embertől bűnei miatt. Azt, hogy e felkiáltás után Jézus rögtön „kibocsátotta szellemét”, hogy a beszédképes állapot után rögtön eszméletét veszítette, holott a mellette lévő megfeszítettek majd csak alkonyatkor haltak meg, arra utal, legalábbis kialakult ennek az értelmezési hagyománya is, hogy végül saját döntése nyomán végezte be éppen akkor – természetfeletti módon.⁹

Mіндеzen orvosi aspektusból megalkotott narratívák megerősítik azt a képet, amit Ézsaiás próféta úgy fogalmazott meg, hogy Jézus „fájdalmak férfia és betegség ismerője” volt; a filozófia nyelvére pedig úgy fordíthatjuk ezt le: a sebesülés nem szimbolikus esemény volt, hanem a *valós test* eleven hússá lényegülése.

A középkorban a sebesült hústest még felmutatható volt, mi több, a 14. és 15. századi németalföldi mesterek is ragaszkodtak még a szenvedés képeihez.¹⁰ Az olasz ikonográfia azonban az újra felfedezett görög szépségesszménytől megrészegetülve szakít a fájdalom ábrázolására épülő interpretációs hagyománnyal: megneemesíti Krisztus arcát a kínszenvedésben, testét pedig, annak ellenére, hogy azon láthatóak maradnak a sebek, megszépíti, gyötrelm nélkülüként, a

tényleges szenvedésektől mentesítettként ábrázolja. Bellini keresztrefeszítés-képein például azt látjuk, hogy az itáliai reneszánsz nagymesterét már nem érdeklík a sebek: kitakarja, nem létezővé teszi azokat, a hústól és a vértől kifeslő, szenvedő test helyett átlékesített emberi alakot, márványszobor szépségű, ép bőrfelületet mutat, s a test arányosságára helyezi a hangsúlyt.¹¹ Mantegna is épnek láttatja a külső formát, a „burkot” *Halott Krisztus* (1490) című művén, ugyanakkor a test perspektivikus torzításával valamiképpen mégis ellenpontoszni tudja a harmóniára alapozott szépségeszményt. De például Matthias Grünewald és Hans Holbein a német kora reneszánsz meghatározó művészeiként a halál realista ábrázolása mellett foglalnak állást, ábrázolásaikkal ráadásul oly messzire merészkednek, ahová talán azóta sem merészkedett senki: a fájdalomtól kiszenvedett test és az idealizálástól mentes arc egyaránt hátborzongató kifejezési formákat ölt.

Grünewald *Isenheimi oltárának* (1515 körül) lábazati tábláján, a *Sírbatételen* Krisztus teste tele van sebekkel, a hús még szinte remeg a hasadások körül, a végtagok pedig mintha vonaglanának a fájdalomtól. Valósággal magunk előtt látjuk, érzékelhető közelségben a szenvedést, a halálrúgásokat, jöllehet a test szövete ebben a nyirkos kőkoporsóban már bomlásnak indult. Itt a sebek mint a létezést magát támadó nyílások válnak hangsúlyosakká, ebben a minőségükben olyan szimptomákká lényegülnek, amelyek a test egész organizmusára nézve veszélyesek. A létezés egésze ellen ható aknamunkában az a lehetetlenség fejeződik ki, amit a seb ontológiai értelemben jelent: a seb ugyanis a test „szimbolikus valóságának” (totalitásának) undorító kitüremkedése, avagy – lacani fogalommal – „a Valós kis darabja”.

Lacan *szimptomának* nevezi azt a félelmetes hatású jelölőt (a Dolog jelenlétét), ami a szimbolikus jelölődési gyakorlatban láthatatlanként munkál: ami megkövesedett, s a látás útjába álló materiális maradékként elzárja önnön leleplezésének a lehetőségét. A szimptóma egy örökös eltolódásban tartja fenn magát, „az emlékezet váltakozó elvének alapján működik”: „elhagyja helyét, készen arra, hogy körkörösén visszatérjen oda” – kitérített útvonalat jár be tehát, s a kitérítés sajátlagossága az a „vonás, melyben esetleges jelölő volta megerősítést nyer”.¹²

A pálya egy űrt zár körbe: a hiányzóra mutat rá. Arra a lehetetlen foltra, arra az elhomályosító jelentésre, ami mégis „egyetlen szubsztanciánk, létünk egyetlen valós támasza, az egyetlen pont, amely biztosítja a szubjektum állandóságát”.¹³ Az így értett szimptóma radikális ontológiai státusszal rendelkezik: *sinthome*-ként működik. Vigaszként, a pszichózissal szembeni megóvásként, amely a szubjektum számára nem a semmit mutatja fel a hiányzásban, hanem azt a minimális állandóságot, melyre a szimbolikus képződmény felállítható.¹⁴

Lacani olvasatban a testként való egzisztálás szimptomájának tekinthetjük a sebet, amely a test bomlását teszi láthatóvá, s amelynek „undorító látványában” az egzisztenciális szorongásai által meghatározott ember csak a létezését támadó veszélyt képes felismerni, ezért is érzi taszítótnak. Az undor révén fedi el önmaga elől azt a másik, eredendőbb jelentést, a *sinthome*-ot, amely a megtámadott testet ért transzgresszióból következik: hogy bár a sebesülés eseménye a határvonalra s azon is túl, a megsemmisülés felé húzza a kiszolgáltatottá vált szubjektumot, a seb mégis az a halál-nyílás, ami még tanúsítani képes az életben-létet – éppenséggel a fájdalom révén. A seb teszi lehetővé egyfelől az élet revelatív erejű átélését, másfelől az *áttekintést* abba a másvilágba, ami a halál átélése révén nyílik fel. A testet pusztulásának potencialitása emeli ontológiai stá-

tusra, megnyitva a szubjektumot (avagy a jelenvalólétet) a heideggeri értelemben vett létmegértés felé.

A seb Grünewald oltárképén, nemcsak a lábazati tábla Krisztusának testén, hanem felette, a *Keresztrefeszítés* Krisztusának testén is, „szájakra emlékeztető nyílásként” jelenik meg, melyből mintha kiáltás törne föl: a fájdalom kiáltása. A seb mint vérző és váladékozó szubsztancia integrálhatatlan, ezért is válik egyre kevésbé ábrázolhatóvá, ahogyan az ábrázolás maga (a művészettörténeti narratíva előrehaladtával) mind realisztikusabbá lesz. Ám a középkori és a kora reneszánsz vásznakon a seb még felmutatható, úgy is fogalmazhatnánk, itt még „életet követel” magának. S tegyük hozzá, éppen ez a lényege, az életadás, hiszen amíg *van*, addig nem hagy meghalni. Holbein *Halott Krisztusában* (1521–1522) már nem lüktet ott az élet, a sebek már nem elevenek, nem nyílások: befeltozódttak. Itt a sebek már csak nyomok, melyek egy szétszaggatott, valaha eleven testre emlékeztetnek. Erre utal a test egész modalitása: a megmerevedettség, az elfeketedett kéz- és lábfejek, a felakadt szemek, a kihegyesedett áll. A nézőhöz közel, a bordák alatt azonban jól látható a bevarasodott seb, amelynek vörös foltját a festő a kompozíció imaginárius középpontjába helyezte, mintegy rámutatva arra, hogy ez az a testi szimptóma, ami a lét lényegét érinti – itt éppenséggel a nemlétért szavatolva. Julia Kristeva szerint előfordulhat, hogy aki e festményt nézi, elveszíti a hitét: soha senki nem ábrázolta még olyan meggyőző erővel a halott Krisztust, mint Holbein, csakhogy ennek felmutatása óhatatlanul magában hordozza a halott Isten képét és fantazmagóriáját.¹⁵

A seb addig tud a létezés maradéka, ekként a létezés transzparenciája lenni, amíg még folyik, vérzik, kifakad. Grünewald Krisztusának „szétrombolt” teste erre mutat rá intenzív erővel. Ez s nem a megváltás szentségének feltárulása gyakorol sokkoló hatást: a tetem mellett térdeplő emberekre, azokra, akik a halottat életében is szerették: Máriára, Mária Magdolnára, Jánosra. Arcuk nem átszellemlütséget, nem megkönnyebbültséget vagy boldogságot, de még csak nem is együttérzést tükröz, hanem sokkot. Sokkot, amit a jelen lévő haláltól való retteghés vált ki, s aminek transzgresszív tapasztalataiban élet és halál határvonalának hasadéka nyílik fel. Ez a felnyílás ott, abban a szent pillanatban a transzgresszív seb valóságaként tapasztalható meg. A sokkos állapot maga is nyílás: eleven seb. Ebbe a sebbe zuhannak bele, transzállapotba kerülve, a sebek látványától mintegy eszüket veszve a Krisztust mellett állók, a friss halottal együtt. A szétnyíló hasadéokban egy pillanatra megérthetővé válik az emberi test máskor felfoghatatlan, mert az életbe integrálhatatlan lényege: nem egyszerűen az, hogy élő szöveveivel az élet alapjául szolgál, hanem hogy éppen kifeszülő, véres húsként teszi lehetővé a transzcendencia feltárulását.

A sebesült test szubjektuma a halál határtapasztalata révén nyitottá válik a transzcendencia feltárulására. Amiként a sebesült testet sirató, ölelő, ápoló vagy csak a látványától elrettenő szubjektum is átléphet – a transzcendencia feltárulásának tanújaként – eme túlnani, a jelenlét elől elrejtőző horizontra.

Fel kell tennünk újra azt a kérdést, ami a testábrázolási narratíva változásait elemi módon befolyásolja: ábrázolható-e a Megváltó halála? S immár nem pusztán az a kérdés, hogy a szenvedés ábrázolható-e a görög szépségeszmény szabályai szerint. Hegel kérdése a testi szenvedés ábrázolhatóságára vonatkozóan abból indult ki, hogy Jézus esetében a külső, testi megjelenés az individuumot saját negativitásában, azaz „a fájdalom negativitásában” mutatja, s hogy a szellem éppen e negativitásban érheti el „az érzékiség és a szubjektív egyediség feláldo-

zása révén” igazságát és mennyországát. Hegel saját kérdésére azt fogalmazza meg válaszként, hogy az ábrázolás eme szférájának szükségszerűen el kell szakadnia a klasszikus, plasztikus eszményektől. De Jézus testének reprezentálhatóságát illetően egy további kérdést is meg kell fogalmaznunk, amely a *Corpus Christire* és az *Imitatio Christire* vonatkozik: a meghalás testi kínjainak vállalása megfeleltethető-e Isten fia, azaz a keresztény vallásalapító testével?

A *Corpus Christi* véget nem érő definíciós vitát váltott ki, melynek eredménye az lett, hogy a vallásalapító testét egyfelől eszményinek tekintették, másfelől tagadták bármely más emberi testhez való hasonlóságát. Mint Belting írja: „E bizonytalan archetípus fényében elmosódtak az emberi test általános fogalmának körvonalai.”¹⁶ Belting ebből vezeti le a testtudat válságát, s rámutat arra, hogy az „Újszövetségben a *corpus* szó, legalábbis alanyesetben, mindössze egyszer hangzik el Jézus szájából. Az utolsó vacsorán Jézus a következő szavak kíséretében töri meg a kenyeret: *Hoc est corpus meum*, vagyis »ez az én testem«.”¹⁷ Erre a *hocra* az antik misztériumok áldozatvállalása éppúgy rányomja a bélyeget, mint az étkezésben megvalósuló közösségi rítus. Ám a kettősség és a drámaiság itt abban a paradoxonban jelentkezik, hogy miközben jellé nyilvánítja a kenyeret mint saját testét, aközben saját testében még jelen van. Egy nyitott rést teremt saját teste és annak felfogása, azaz szimbóluma között. A valóság jelenlét válik kérdésessé a feltámadásban is.

Miféle test az, amelyik képes feltámadni? Azonos lehet-e az emberi testtel? Az emberi test átmenetileg felébredhet – de csak a tetszhalálból, azaz abban a halálban még nem érkezik el az igazi bevégződéshez. Nem tudunk olyan emberről, aki a másvilágról visszatért volna – Jézus Krisztus az egyetlen. Lázár visszatérése inkább csodaként fogható fel, amely kizárólag Jézus természetfeletti erejének hatására következett be.¹⁸ Az efőlött érzett megbotránkozást és hitetlenséget teszi explicitté Caravaggio *Hitetlen Tamás* című festménye (1599), amelyen Tamás, a tanítvány egyszerűen képtelen felfogni annak a testnek a minőségét, amely vissza tud térni a halálból. Krisztus lény a kettősségen alapul. Már a keresztben is az ő kettős természete nyilvánult meg – egyfelől Isten fia, ekként az Igéből való, tiszta szellem; másfelől ember, azaz hús –, a feltámadott alakban ez csak még kifejezettebb lesz.

Krisztus teste, mely a keresztény testábrázolási paradigmában az emberről megalkotható kép mintájául szolgál, hordoz tehát egy olyan másneműséget, olyan megfoghatatlanságot, amely a görög testképben nem volt jelen. A görög testideál mintájául a látható, az ember földi világában is jelen lévő istenek szolgáltak. A keresztény ábrázolás azonban a láthatatlan Istenről vesz mértéket. A keresztény ember testképébe, amely a reneszánsztól kezdődően a görög ábrázolási és szépségeszményekhez tér vissza, beépül a transzcendencia, a hiányzó utáni vágy. A test átítatódik vágyódással, a nem-jelenlévő akarásával. Ez a vágyódás az, ami a fájdalmas test erotikáján keresztül kifejeződik. A vizuálisan is felmutatni óhajtott isteni mivolt hatásosan tud reprezentálódni a görögök által megalkotott, az univerzum harmóniáját reprezentáló, arányos testalakban. Ugyanakkor az ókori szépségideál alapja az önmagával való telítettség, a hiánytalanság. Nem véletlenül ismerték fel a romantikusok a görög torzóknak a teljességet. A kereszténység emberképe ezzel szemben a láthatatlanság ethoszára épül. A láthatatlanság ethoszából szükségszerűen képződik meg az az erotikus testalak, amelybe a hiány van kódolva. Ez a férfitesten, mindeneke előtt Jézus Krisztus testén keresztül válik megmutathatóvá.

A női test mintaképét szolgáltató Mária-ábrázolások eleve csak korlátozottan tudják a tökéletes arányokkal és harmóniával rendelkező testet reprezentálni, hiszen az Istenszülő nem ábrázolható ruha nélkül. Krisztus azonban mezítelen, még a kereszten, sőt a sírban is. Éppenséggel a mezítelenség az egyik legfőbb attribútuma. De miféle mezítelenség ez? Az esendő emberi test mezítelensége volna? Tudjuk, hogy nem... Ha végigtekintünk a korai reneszánsz után született műveken, egyre több márványtestű, mezítelen férfitesttel találkozunk, amelyeken éppen hogy elfedődik az emberi mulandóság középkorban felismert igazsága. Ezek a testek az örökkévalóság ígéretét sugározzák. Mi több, a hibátlan márványburokról eltűnnek a sebek, pontosabban átalakulnak: nem a test integrálatlan szimptomáiként mutatkoznak, hanem a felület esztétikus, apró pöttyeivé degradálódnak. A seb ontológiai jelentésétől megfosztott test túlmutat saját lényegén, eltakarja azt, ami pedig élő mivoltából evidens módon következik. Az esztétizált seb immár a túlvilág ígéretét hordozó erotizált testgépezet része.

A seb erotikus testgépezetbe való beépülését még jobban nyomon követhetjük a Krisztus-ábrázolásokkal sok átfedést mutató, Szent Sebestyént megörökítő festményeken, amelyek az erotikáról nyíltabban beszélnek.¹⁹ A kínzóoszlophoz kötözött s majdnem halálra nyilazott Sebestyén testét hiába lyuggatják át a hegyes fegyverek, hiába pötytyözik sebesülések, arca mégis vágyódást mutat és kéjt, sok ábrázoláson egyenesen extázist. Mint tudjuk, Sebestyént a haláltól azok a nők mentették meg, többször is, akikben szép teste által tudott vágyat ébresztené. Ő maga is vágyódása révén vált az erotika szubjektumává – de az erotika nála nem a testiséget (egyrészt mert sebesült teste fájdalmait mintha nem is érezné, másrészt mert nem ő kívánja meg, mi több, ő nem is kívánja a nőket), hanem az Isten utáni vágyódást jelöli. Meghatározó ikonológiai toposzt teremtett Rubens *Szent Sebestyén*-ábrázolása (1614), amelyen nyoma sincs a megkínzottságnak, ellenkezőleg, az izmos, idealizált szépségű férfi az erotika szubjektumává lényegül: az enyhén szétnyitott lábú, csípőjét magakelletőn balra döntő testalak csábító mozdulatai az ég felé fordított fejtartásban folytatódnak. Sebestyén nem a néző, nem is egy másik, meghódítani óhajtott ember szeméibe néz bele, hanem Isten tekintetét keresi. A húsba fúródó nyilak mintha semmiféle pszichofizikai reakciót nem váltanának ki belőle – vágykeltő teste a földi világban van jelen, vágyódó szelleme azonban az égben.

A fájdalmas test erotikájába, amely a Krisztus-ábrázolások ikonográfiáját s ezáltal az európai kultúra emberképét a reneszánsz óta meghatározza, kódolva van a láthatatlan utáni vágy. A fájdalmas testben tükröződő szépségbe az erotikán keresztül beépült az emberiben jelen lévő isteni minőség. Ugyanakkor ez az erotika elfedi a betegséget, a bomlást – túlvilágot ígér a testi elmúlás fenyegetésének felmutatása nélkül. A klasszikus reneszánsz, még inkább a barokk művészet a sebesült Krisztus megkínzott testét valószerűtlenül szépségnek látta, azért, hogy a felfokozottság és a túlzás poétikai eszközein keresztül érvényt szerezzen a halhatatlanságnak. Csakhogy az erotizált testgépezetből kitorlódik a seb ontológiai jelentése. Ha a seb mint vizuális jel ott is marad a majdnem hibátlan bőrfelületen – apró nüanszként, a halhatatlanság sármjaként –, az emberre mint transzhumán létezőre nem tud rámutatni.

A 20. században érkezik el oda az európai művészet – Egon Schiele kánon-törtő emberábrázolásaival, a body art testfelmutató gesztusaival, a bécsi akcionisták és a saját testüket műtárggyá avató performerek véres rítusaival stb. –, hogy kivetkőztesse az embert a görög szépségeszményre alapozott testképből,

akár egy márványszobor abroncsából. A modern és kortárs alkotások visszatérnek a középkori művészet felismeréseihez, s újból olyan érzékeny húsként látatják a testet, amely az örökkévalóságra alapozott ideológiai elvárásokon innen *lélegzik*. Van azonban egy lényegi különbség: a modern művészet szekularizált emberképe nem hivatkozik az isteni eredetre. A sebesült test szubjektumának már nem kell médiumként maga elé helyeznie a Megváltót, hogy rituálisan azonosulhasson vele – bár kultúrája, művészeti hagyománya arra kényszeríti, hogy Krisztus sebesült alakjából értse meg saját testképét. Am ő maga viseli önnön-magáért az áldozatot, amikor megsebzett testét akként fogadja el, ami: a mulandóság transzparenciájaként. Egyik legkorábbi és legmegrendítőbb példája ennek Frida Kahlo művészete, aki saját – betegségekkel, fogyatékossgal, sebekkel megjelölt – női testét a Megfeszített testének helyébe állította. *Törött gerinc* című festményén (1944) teste megroppant tartóoszlopára úgy mutat rá, mint saját, egész életében hordozott keresztjére; önmaga szögekkel kivert emberalakját pedig megfelelteti Jézus Krisztus testével és áldozatával. Kahlónál, akinél megkérdőjeleződik az ember megválthatósága, immár nem *Imitatio Christ*ről van szó, hanem a szinguláris létező magára hagyatottságára való rámutatásról: a húsba fúródó fájdalom immár a halandó embert kísérti meg.²⁰

Andres Serrano *Hullaház*-sorozata (1992) a „Halott Krisztus”-ábrázolások radikális parafrázisaként értelmezhető. A Holbein alkotását megidéző sorozat képeit a művész friss halottak egy-egy olyan testrészéről készítette, amelyek nemcsak a halotti minőséget deklarálják a fotó realizmusa révén lehetővé tett közvetlen láttatással, hanem a halál kiváltóokára is rámutatnak – amitől ezek a művek horrosztikussá válnak, és a barthes-i értelemben vett pornográfiává lényegülnek. Ráadásul csak testtöredékeket mutatnak, az emberi test szétdarabolt állapotát, felszámolva mind az idealizálhatóság, mind az egészlét illúzióját. Ezt a testábrázolási paradigmát úgyszintén az ember ontológiai magányának tapasztalata határozza meg – az emberét, akit elhagyott Isten, avagy aki eltaszította magától Istent –, ahogyan arra, lám, nemcsak Nietzsche mutatott rá, hanem legalább olyan vehemens erővel a művészet is. A mulandóság tudásába belefojtott, megsebzett test képei az elhagyatottság felismerésétől még kísértetiesebbé és háborzongatóbbá válnak. A kortárs művészetben mind gyakrabban találkozunk olyan testképekkel is, amelyek átlépik az *emberi* határait, átcsapva másfajta minőségbe és létmódba. A poszthumán állapotot reprezentáló művek alapjaiban támadják a görög–keresztény kultúra humanisztikus embereszményét.

Ugyanakkor a megsebzettség ábrázolása nem jelenti az embernek a dehumanizált testtel, a rothadó hús profán eszményével, a szellemétől és lelkétől megfosztott, biológiai ösztönlénnyel való azonosítását. Ellenkezőleg, a sebezhetőség révén képes rámutatni a művészet arra a létezőre, aki nyitott a transzcendenciára. A saját léte lényegét élőlény mivoltából megérteni képes létező számára a transzcendencia nem a földi világon túli, metafizikai léteseményként tárul fel, hanem a transzgresszív tapasztalatoknak kitett testén keresztül. A transzgresszív tapasztalatoknak kitett test szimbolikus jelölője a seb. A 20. századi emberábrázolás középpontjába kerülő testi attribútumok (testnedvek, szőrcomók, csontok, hússzövetek) összességét megragadhatjuk a seb ontológiai jelölőjén keresztül. Az elevenégtől még vérző és gennyedző seb olyan testfelület, amely alkalmas az esztétizált testgépezetet dekonstruálására; egyúttal olyan szimptomatikus testnyílás, amelynek révén lehetővé válik a nem-jelenlétőnek, a megtapasztalhatatlannak a feltárulása – mégpedig a mulandóságnak kitett, eleven anyagban, a (még) élő húsban.

■ JEGYZETEK

1. Johann Joachim Winckelmann: *Gondolatok a görög műalkotások utánzásáról a festészetben és a szobrászatban*. (Ford. Timár Árpád). In: *Uó: Művészeti írások*. Helikon, Bp., 2005. 9.
2. Ezt a felismerést Hans Belting előszeretettel hangsúlyozza.
3. Szent Ágoston: *A rendről [De Ordine]*. In: *Uó: Fiatalkori Párbeszéd*. (Ford. Vanyó László) Szent István Társulat, Bp., 1986. 1.4.12.
4. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Esztétika. Rövidített változat*. (Ford. Tandori Dezső) Gondolat, Bp., 1979. 231–232.
5. Umberto Eco (szerk.): *A rütség története*. (Ford. Sajó Tamás) Európa, Bp., 2007. 49.
6. Uo.
7. Szent Ágoston: *Sermones 27,6*. Idézi (Sajó Tamás fordításában): Eco: i. m.
8. Lásd ehhez Pierre Barbet: *A Doctor at Calvary*. P. J. Kennedy & Sons, New York, 1955; A. Lebec: *A Physiological Study of the Passion of Our Lord Jesus Christ*. The Catholic Medical Guardian 1925; Robert Bucklin: *The legal and medical aspects of the trial and death of Christ*. Science and the Law 1970. January, 197/10. 14–26. <http://www.shroud.com/bucklin2.htm>
9. Vö. Ruff Tibor – Dr. Galántai Orsolya: *Fájdalmak férfja és betegség ismerője. Jézus szenvedése orvosi szemmel*. http://www.hetek.hu/hit_es_ertekek/200010/fajdalmak_ferfia_es_betegseg_ismeroje
10. Kiváló példa erre Rogier van der Weyden *Piétája* (1441); Hans Memling *Krisztus a kínzóoszlopnál* című műve (1485–1490) vagy Aalbrecht Bouts *A fájdalom embere* című festménye (1490).
11. Bellini: *Halott Krisztus négy angvallal* (1470); Bellini: *Pietà* (1465).
12. Vö. Jacques Lacan: *Szeminárium Az ellopott levélről*. In: Kiss Attila Attila – Kovács Sándor sk. – Odorics Ferenc: *Testes könyv II*. (Ford. Gángó Gábor) Ictus–Jate, Szeged, 1996. 27.
13. A lacani szimptóma dialektikájáról (a Valósnak csupán látszatként való megragadhatóságáról, amely szimbolikus szinten persze semmit nem jelenthet) lásd Slavoj Žižek: *A szimptómától a sinthome-ig*. (Ford. Szabari Antónia) Helikon 1995. 1–2. sz. 94–114.
14. Vö. Jacques Lacan: *The Sinthome. The Seminar of Jacques Lacan, Book XXIII* (Edited by Jacques-Alain Miller) Norton, New York, 1988.
15. Lásd Julia Kristeva: *Holbein halott Krisztusa*. In: Thomka Beáta (szerk): *Narratívák 1. Képleírás, képi elbeszélés*. (Ford. Z. Varga Zoltán) Kijarat, Bp. 1998. 37–58.
16. Hans Belting: *A hiteles kép. Képviták mint hitviták*. (Ford. Hidas Zoltán) Atlantisz, Bp., 2009. 121.
17. Uo. 124.
18. A halálból való visszatérés problémáját részletesebben elemzem itt: *A tanúsíthatatlan. A tanúsíthatóság problémájáról Esterházy Péter Hasnyálmirigynaplóm című műve kapcsán*. Pannonhalmi Szemle 2017. XXV/2. 91–105.
19. Az utóbbi években Jézus testi mivoltának erotikus vonatkozásairól számtalan mű született, amelyek nem is csak a mezítelenség vagy a nemiség problémáját járják körül, hanem a vélemezett testi vonzalmakat is – mind a férfiak (különösen a tanítványok), mind a nők (különösen Mária Magdolna) irányába. Lásd erről, többek között: Susannah Cornwall: *Sex and Uncertainty in the Body of Christ. Intersex Conditions and Christian Theology*. Routledge, Taylor and Francis Group, New York & London, 2014. <https://www.amazon.com/Sex-Uncertainty-Body-Christ-Spirituality/dp/1845536681>
20. Részletesen írtam erről egyik tanulmányomban: *Korom tej. Nőiség és áldozatiság Frida Kahlo festészetében*. Performa 2018. 1. [http://performativitas.hu/korom_tej_noiseg_es_aldozatisag_frida_kahlo_festeszeteben#epubcfi/6/2\[Szeplaky\]14\[Szeplaky\]/2/2/1:0](http://performativitas.hu/korom_tej_noiseg_es_aldozatisag_frida_kahlo_festeszeteben#epubcfi/6/2[Szeplaky]14[Szeplaky]/2/2/1:0)

