

PESTIS – SEBEK NÉLKÜL

Betegségrepresentáció a keresztény képzőművészetben

Michael Sweerts 1652 körül készült festménye az athéni pestist ábrázolja. A pestis i.e. 430-ban sújtotta Athént, egyes becslések szerint a lakosság felét megölte. Az eseményeket Thuküdidész dokumentálta; azóta azonban egyes tudósok kétségbe vonják, hogy valóban a pestis pusztított volna, nem pedig a tífusz. Nem áll szándékomban ebben a vitában dönteni. Inkább a betegség ábrázolhatóságának kérdését kívánom felvetni. Ezen a barokk művön azt látjuk, hogy miként tör be egy város életébe a tömegesen fertőző, azaz nem pusztán individuális síkon, hanem a társadalom egészére hatást gyakorló, halálos betegség. Az előtérben, a földön elterülve halottakat látunk: a férfiak ruhátlanok, a nőknek a felsőteste lett lemeztelenítve. A szabadon hagyott női mellek különösen hangsúlyosak, a fényt ugyanis azokra irányította a festő. Fehérségükkel szinte világítanak a háttérben magasló, sötét fal, valamint a betegség terjedése miatt káoszt és kétségbeesést mutató embertömeg előtt. Az erotikus pozícióba és erőteljes megvilágításba helyezett női testek a szépséget reprezentálják, s nem a betegséget vagy a halált. Ahogyan a lábukról még le nem döntött haldoklókon sem látni a pestis (vagy tífusz) fizikai nyomait: az arcokon, a mozdulatokban félelem és rettegés nyilvánul meg, a testekről viszont hiányzanak a kelések és sebek vizuális jelei. Vajon miért? (Hozhatnánk példaként egy másik barokk festményt is, Nicolas Poussin közismert, *Az asdódi pestis* (1630) című művét – azon ugyanezt látjuk, illetve nem látjuk.)

¹ * <https://doi.org/10.24361/Performa.2022.13.9>



Michael Sweerts: *Az athéni pestis* (1652)

A gyógyíthatatlan pestis évszázadokon át az emberi élet mindennapos részét képezte. A középkori fekete halál az emberiség történetének egyik legpusztítóbb járványa volt. Becslések szerint Eurázsiaiban 75-200 millió ember halt meg. Európában a járvány 1347 és 1351 között tetőzött. A történelem folyamán pedig még számos alkalommal visszatért, de olyan súlyos áldozatokat már nem szedett (sem az emberéletet, sem a pszichés és társadalmi következményeket tekintve), mint a középkorban.

Nagy horderejű volt az 1918-as spanyolnáthaként ismert influenzajárvány is, amely 1918 januárjától 1920 decemberéig tartott és 500 millió embert fertőzött meg, a világ akkori népességének 27%-át. A halálos áldozatok számát 17 millió és 50 millió közöttire becsülik, de lehetséges, hogy a 100 milliót is elérte.² A Covid-járvány halálozási száma az eddig ismert statisztikák szerint világszerte már 6 millió fölé emelkedett. Ezek mind olyan pusztító betegségek, amelyek nagy számban szedik áldozataikat, érthető, ha az emberekben félelmet és szorongást ébresztenek.

Tanulmányomban azt vizsgálom, hogy egy efféle fatális betegség biológiailag is pontosnak tekinthető láttatásával szemben miért mutatkozik „ellenállás” a képzőművészetben. Miért tapasztaljuk azt, hogy a 20. századi művészeti paradigmaváltás előtt a különféle ikonikus ábrázolásokon a betegség maga valós fizikai tüneteivel többnyire nem jelent meg, vagy ha igen, csak szimbolikusan, átértelmezve, megszépítve? Kivételek persze vannak. Ebben a tanulmányban nem egyes műveket elemzek, hanem a keresztény képzőművészetben megképződött narratíva általános tendenciáit vizsgálom művészettörténeti és esztétikai perspektívában. Vizsgálódásom keretében a kezdetekhez nyúlok vissza: a legnagyobb

² Lásd erről: <https://www.britannica.com/science/plague/History>

számú halálozást eredményező betegség, a pestis középkori és reneszánsz reprezentációihoz.

Ha végigtekintünk a művészettörténet közismert alkotásain, azt figyelhetjük meg, hogy azokon a pestist jellemző testi stigmák alig-alig bukkannak fel. Az első képek az 1350-es évekből maradtak fenn, korábról nem ismerünk ilyet. Ellenben több olyan művet is találunk a középkorban, amelyeken a lepra a testet elborító sebeken keresztül van ábrázolva. Ezeket a műveket sokáig pestis-reprezentációként azonosították, s csak most, amikor a Covid-járvány kapcsán egy-egy tudományos cikkben előkerültek, világítottak rá az orvostudomány felől érkező kutatók, hogy azokon a lepra tűnik fel. A lepra is évezredek óta sújtja az emberiséget, ám korántsem annyira fertőző betegség, mint a pestis: az emberek nagy hányada immunis rá vagy legalábbis a betegséget észrevétlen tünetek kísérik. Ilyen módon a tömeges halál tapasztalatához társuló, egyrészt individuális szinten, másrészt társadalmi méretekben testet öltő szorongás, illetve a hozzá társuló pánik és hisztéria, kevésbé jellemzi.



Az *Omne Bonum* nevű 14. századi enciklopédiában található képen egy papot látunk, amint utasításokat ad leprás embereknek.

Talán ez az oka annak, hogy a lepra már igen korán megjelent a képzőművészeti alkotásokon, s ami gondolatmenetünk szempontjából különösen fontos, ezeken a fizikai tünetek is láttatva vannak, mégpedig jól felismerhető vizuális motívumok képében: a bőrön megjelenő, pikkelyszerű hegekre a művészeti stilizációban a testet beborító pöttyözés utal.



Jacopo Oddi 15. századi képe a *La Franceschina* kódexből: ferences szerzetesek leprásokat kezelnek Olaszországban.

A 14. századból ismert, pestist megjelenítő művek azonban nem ábrázolják a fizikai tüneteket, nem is az egyénre helyezik a hangsúlyt: a társadalmi pusztításra reflektálnak, pontosabban arra a társadalmi kataklizmára, amit a tömeges halállal való küzdelem okozott. Csak néhány műalkotáson, még inkább orvosi illusztrációkon látunk egy-egy úgynevezett búbot vagy bubót (gennyel teli dudort), mely a pestis egyik testi attribútuma.



Pierart dou Tielt: *Tournai* (1353 körül)

Gilles li Muisis francia krónikás és költő az 1350-es években írt történelemkönyvének egyik illusztrációján, Pierart dou Tielt miniatúráján (*Tournai*, 1353) azt figyelhetjük meg, ahogy a belgiumi Tournai polgárai éppen eltemetik a halottakat. Tizenöt gyászolót és kilenc koporsót zsúfolt össze a művész egy szűkös térbe, s ez lehetővé teszi számára, hogy a gyászolók arcára helyezze a hangsúlyt, melyek egytől egyig bánatot és félelmet közvetítenek. A betegségről magáról viszont nem tudunk meg semmit. Ugyanennek a művésznek egy másik illusztrációján egy pestisjárvány sújtotta város (a mai Svájc és Németország területén) lakóit látjuk, amint éppen megégetik a zsidókat, akiket a betegség előidézésével vádolnak. A kép itt sem a pestiben szenvedő betegeket mutatja be, hanem a félelem társadalmi hisztériává és gyűlöletté növekedését, ami ráadásul egy antiszemita cselekedetben ölt testet.



Pierart dou Tielt miniatúrája (1353 körül)

A szorongást és a társadalmi kataklizmát a gyors és tömeges halál okozta. Miután valaki megfertőződött, magas láza lett és vért hányt. A legtöbb áldozat az első fertőzés után két-hét nappal meghalt. A korabeli jelentések hatalmas méretű, tömeges temetkezési gödrökről számolnak be, amelyeket a halottak nagy száma miatt kellett kiásni. De nemcsak az emberek haltak meg, városok, falvak is eltűntek. 1350 előtt körülbelül 170 000 település volt Németországban, 1450-re ez a szám közel 40 000-rel csökkent a fekete halál miatt.

Josse Lieferinxe *Szent Sebestyén közbenjárása a pestis sújtotta áldozatokért* (1490) című festményén az emberek Szent Sebestyénhez imádkoznak, aki az égi szférában teszi a dolgát: Isten előtt letérdelve könyörög a betegekért. A földi szférában mindeközben egy sírfelügyelőt éppen bubópestis sújt, amikor a betegségben elhunyt emberek temetését végzi. Az ő nyakán láthatunk egyetlen, duzzadt, genyves csomót, mely rögtön földre is döntötte.



Josse Lieferinxe: *Szent Sebestyén közbenjárása a pestis sújtotta áldozatokért* (1490)

A *Pestbuch* című orvosi értekezést 1500 körül hozta létre egy Hieronymus Brunschwig nevű sebész.³ Az értekezés arról szól, hogy mi a pestis és hogyan kell kezelni azt; a képen a pestis áldozata éppen a bubót mutatja a hóna alatt három orvosnak. Szintén orvosi illusztráció az a 15. század végén készült, Németországból származó nyomat, amely azt demonstrálja az orvosoknak, hogy miképpen kell kiszúrni a bubót egy lándzsával (éles bottal) és eltávolítani belőle a fertőzést.

³ Lásd: <https://www.cppdigitallibrary.org/collections/show/37>

Ein vorred

Hie an fahen ist das buch genant liber pestilen-
tialis de venetia epidemie von der kunst der vergift des gemeinen sterbens
genant von Jeronymo Brunschwig so dan er von den aller bewertesten Ar-
zten der syen kunst erfahren vnd collegiert hatt. Vnd auch durch sin praect
ca selber geübt vnd gesehen hatt.

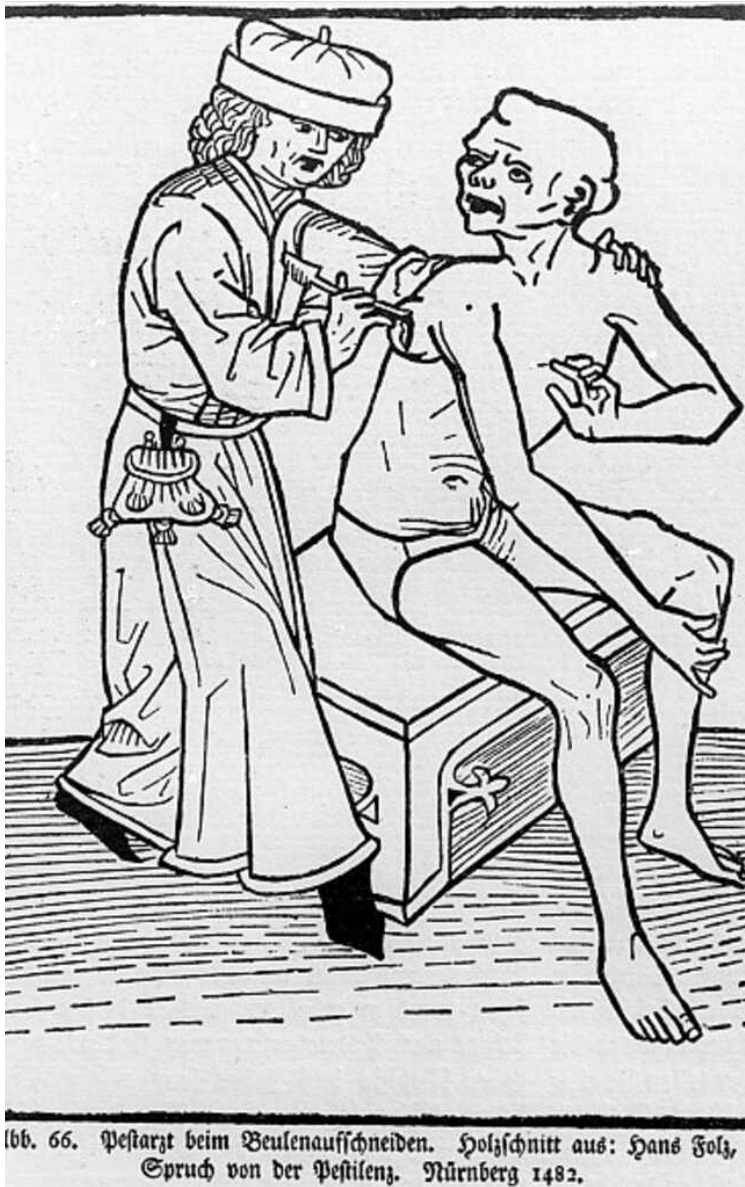


Als die alte wilen
schribē v̄ v̄nd̄ äck̄barkeit ein la-
ster ist v̄z alle andere laster vertribē
v̄n vertilgē ist. So dan ich ingeden
eē bin vil gūter empfangener stūnt

schafft so mir geschehen v̄n noch reg-
lich geschicht von mynen genedigen
liebē herre der keiserliche stat Straß-
burg. Deywinge mich Jeronymū zu
lob v̄nd̄ ee v̄n iren burgern zu offen-
baren v̄n zemachen diß klein büchlin
2 ii

Hieronymus Brunschwig: *Illusztráció, Pestbuch* (1500 körül)

Ezek a képek azonban nem mutatják fel a valós fizikai állapotot, s főként azt nem, amit az okoz: a beteg ember valós fájdalmát és szenvedését. Ami megjelenik, inkább a test stilizált stigmatizációja: elvont utalás, mely nem is annyira a fizikai betegséget akarja láttatni, mint inkább azt a gyújtópontot, ami a társadalmi bénultságot és káoszt okozza.



Orvosi illusztráció, 15. század vége

Pedig már Boccaccio *Dekameron*-jában (1353) megtaláljuk a betegség fizikailag is pontos leírását: „Férfiaknál, nőknél egyaránt a lágyékukon vagy a hónuk alatt bizonyos daganatok támadtak, amelyek néha akkorára nőttek, mint egy rendes alma, néha akkorára, mint egy tojás, vagyis voltak nagyobbak, voltak kisebbek, amelyeket a nép »búb«-nak nevezett. És a testnek ama fent mondott két részéből kezdett e mondott búb hamaridő múltán kiütni, és kibukkanni a testnek minden egyéb részén is egyformán; és ennek utána kezdett a mondott betegségnek minémúsége fekete vagy kékesfekete foltokra változni, melyek a karokon, a combokon és a testnek minden egyéb részén feltünedeztek sok embernél; némelyiknél nagyok voltak és ritkák, másoknál kicsinyek és sűrűk. És valamint kezdetben a búb volt és maradt biztos jele a bekövetkezendő halálnak, akként most e foltok voltak a jelei mindazoknál, akiket megleptek.”⁴

Úgy látszik, a szavak eltávolító ereje lehetővé teszi a tömeges halált okozó kór felmutatását. A

⁴ Boccaccio: *Dekameron*, Első nap (Révay József fordítása). In: <https://mek.oszk.hu/00300/00334/00334.pdf>

szavak absztrakción alapulnak, s bár azoknak is van performatív erejük,⁵ a megértés során a szubjektum mégis csak annyit enged az érzékiségen alapuló tapasztalatokból a tudatába beszüremkedni, amennyit elbír: amennyit átélni, megérteni képes. Így tilalom alá kerülhetnek, észrevétlenek maradhatnak, a tudattalanba süllyedhetnek a nem kívánt tartalmak. A kép ellenben a maga érzékiségével közvetlenül láttat. A nem technikailag előállított (festészeti, grafikai) képek természetesen nem vetekedhetnek a fotográfia valóság-hű ábrázolásával, ilyen módon a valóságra történő közvetlen utalással, de más módon nagyon is erőteljesen hatnak: a művészeti imagináció révén sokkal érzékibbé, felkavaróbbá tudják tenni azt, amire rámutatnak.⁶ Az így kifejeződő, performatív erő okozza a képek általi láttatástól való félelmet. Másfelől viszont itt az attól való félelem is megnyilvánul, amit a kép megidézni hivatott, csak éppen nem teszi meg: ez pedig a halálos betegség által kiváltott testi szenvedés.

Alighanem a testi szenvedés láttatásától való irtózás miatt fordulnak a művészek a pestis általi pusztítás társadalomra gyakorolt hatásának ábrázolása felé, ez szervezi az alkotások többségének kompozícióját. E narratíva mellett a fekete halál legsötétebb időszakában (1347-1351 között, akkor, amikor az európai lakosság több mint harminc százaléka belehalt a járványba, egyes városokban, például Velencében, a lakosság hatvan százaléka, Párizsban a 100 000 fős lakosság fele) új motívumok, témák is megjelennek: csontvázak, szörnyek, halál; ezzel együtt egy új ikonográfiai típus: a halál dicsősége- és a haláltánc-képek.

A Haláltánc (*Danse Macabre*)-képeken a fekete humort is megtapasztalhatjuk, mely a rettenet felfogását segítő poétikai eszközként működik. A téma elsőként az élők és holtak találkozásáról szóló mesekölteményekben bukkant fel. Az élő szereplők legtöbbször a társadalom büszke és hatalmas tagjai voltak, például lovagok és püspökök; a halottak, megszakitva körmenetüket, odaszóltak nekik: „Amilyenek mi vagyunk, olyanok lesztek ti is”, s vitték magukkal őket.

⁵ Elsősorban az austini beszédaktuselméletre gondolok, illetve abból kiindulva az irodalom performatív újraértelmezésére. Lásd erről: Jonathan Culler: *Philosophy and Literature. The Fortunes of the Performative*. *Poetics Today*, 21,3 (2000.), 503–517.; valamint: Erika Fischer-Lichte: *Az irodalom mint aktus – az olvasás mint aktus: A szövegek performativitásáról* (Szabó Csaba fordítása). In: Antal–Kicsák–Széplaky (szerk.): *Performatív fordulatok*. Líceum, Eger, 2015. 71–83.

⁶ A képek felkavaró erejéről ír Susan Sontag a *Platón barlangjában* című esszéjében. Igaz, ő a fotográfiai médiumokban reprezentálódó háborús tudósítások kapcsán beszél az absztrakción alapuló nyelv és a közvetlenül láttató, ezért azonnal megérthető kép különbségéről. Nem mellékes, hogy éppen a szenvedés képei közvetítik ilyen radikális erővel a különbséget. Abban, hogy az imagináción alapuló képzőművészetben a 20. században oly hangsúlyossá vált a testiség és a szenvedés naturalisztikus felmutatása, alighanem nagy szerepe volt a háborús tudósításoknak, s a fotográfia megjelenésének. Lásd ehhez: Susan Sontag: *Platón barlangjában*. In: uő: *A fényképezésről* (Nemes Anna fordítása). Európa, Budapest, 2007.



Giacomo Borlone de Burchis: *A halál diadala a haláltánccal* (15. század, Oratorio dei Disciplini, Clusone, Olaszország)

Az olaszországi Clusoné-ban látható kísérteties falfestményen (Giacomo Borlone de Burchis: *A halál diadala a haláltánccal*, 15. század) éppen ez van megfogalmazva képi jelek által: a különböző társadalmi osztályokból származó szereplők csontvázakkal sétálnak, így csatlakozva a halál végzetes táncához.

Pieter Bruegel narratív képén (*A halál diadala*, 1562) azt követhetjük nyomon, mit is jelentett a fekete halál egy átlagos európai városban. Már nem a középkorban járunk, egy kora reneszánsz festményt nézünk. A felülnézeti perspektíva lehetővé teszi, hogy hatalmas területet fogjunk át tekintetünkkel, lássuk a város különböző szegleteit: lássuk, hol miként cselekszenek, amikor rajtuk üt a halál. Ilyen módon topográfiailag is leíróvá válik a mű, aminek mindazonáltal szociológiai vonatkozásai vannak: a társadalom különböző rétegeinek életébe, pontosabban a különböző társadalmi státuszú egyének halálába pillanthatunk be ezen a tablón. Látunk parasztokat, polgárokat, katonákat, papokat – mindenkivel végez a halál, válogatás nélkül. A halálos betegség révén felszámolódnak a társadalmi rétegek között húzódnó korlátok: a csontvázak serege számára mindenki egyenlő. Maga a táj is apokaliptikus, amely a város mögött feltárul: tüzek égnek a távolban, füst száll fel, a természeti környezet elhagyatott, az égbolt sötét, a tenger tele van hajóroncsokkal. A fák is elpusztultak, talán elégték. Ellenben élő állatok sétálnak

a tetemek között (varjú és kutya), ami alighanem azt jelzi, hogy az emberi világ van halálra ítélve. Bruegel festményén egyszerre jelenik meg a társadalmi kataklizma narratívája és a haláltánc-képeket jellemző horror. De azt nem fedezhetjük fel itt sem, hogy mit jelent a pestis mint individuális tapasztalat az egyes ember számára, a testi fájdalom és rettegés vonatkozásában. Éppenséggel az tűnik szembe, hogy a halál mindenkit a pillanat közepén lep meg: eldobja, ami éppen a keze ügyében van, mintha a halál éppenséggel oly jótékony lenne, hogy nem akarna időt hagyni a szenvedésre.



Id. Pieter Bruegel: *A halál diadala* (1562)

De térjünk vissza még ahhoz a műhöz, amelyen a művész felmutatott nekünk egyetlen gennyes bubót! Josse Lieferinxe festményén (1490) Szent Sebestyén, akihez az emberek imádkoznak a pestis elleni védelemért, hangsúlyosan jelenik meg: a kép szimmetriatengelyében, a levegőég aurájától körbeölelve, minden más képi motívumról leválasztva látjuk, testében ott vannak a nyilak és a sebesülések. Mint ismeretes, Szent Sebestyén a császár katonájaként hitet tett a kereszténység mellett, sőt katonatársait is igyekezett megtéríteni, amiért lefogták, elítélték, egy oszlophoz kötötték és halálra nyilazták. Ám ebbe nem halt bele. Egy özvegyasszony gondozásába vette, felépült, így visszatért a katonák közé. A katonák, amikor meglátták, azt hitték, hogy feltámadt, majd újra lefogták, s másodszor is mártíriumot halt, miután bunkókkal agyonverték. Sajátos sorsát a testi szenvedés és kínhalál hit általi elviselésének

példázatának szokás értelmezni. Amikor a pestis védőszentjeként ábrázolják, akkor a testébe fúródó nyilak a járvány által megbetegített ember sebeire utalnak. Lieferinxe festményén nem a járvány által sújtott ember testén jelennek meg a sebek (az egyetlen bubót kivéve), hanem az égben lebegő Szent Sebestyénen.



Részlet Lieferinxe festményéből

Érdeemes egy pillantást vetni arra, hogy miként alakult e Szent – mint a fájdalom elviselését szimbolizáló alak – ábrázolásának ikonográfiája a művészettörténeti hagyományban. Nézzünk néhány példát! Benozzo Gozzoli *Szent Sebestyén mártíromsága* (1465) című festményén még a nyílzáporral és véres sebekkel pöttyözött testet látjuk. Mantegna-nál (1457-59), Rubensnél (1614) vagy Guido Reninél (1615) a nyilak száma egyre csökken, a sebek pedig halványulnak vagy eltűnnek. Pusztán ezeken végigtekintve is megállapíthatjuk, hogy Szent Sebestyént a műalkotások nem a testi szenvedés, hanem inkább

az erotika szubjektumaként ábrázolják. A halálra nyilazott, vérző hús helyett egy fiatal férfi egészséges, izmos testét, hófehéren világító, fénnel átítatott, majdhogynem hibátlan bőrfelületét látjuk. Szent Sebestyén alakjában éppen ezért nem is pusztán a görög testábrázolási ideál újraélesztését fedezhetjük fel, hanem az erotikus modell, a vágykeltés toposzainak megteremtését.



Guido Reni: *Szent Sebestyén* (1615)

A festményeket nézegetve minden bizonnyal szemünkbe ötlük az is, hogy a kikötözött szent testi megjelenítése milyen sok hasonlóságot mutat a megfeszített Krisztus-ábrázolásokkal. Mindkét esetben a szenvedés reprezentációjáról van szó – a mártíromság eleve a krisztusi szenvedés elfogadását jelenti. Krisztus nem egyszerűen azért kerülhet itt szóba, mert a keresztény szenvedésnarratíva (megfeszítés, meghalás és feltámadás) első számú alanya és reprezentánsa, hanem mert a keresztény kultúra testképéről gondolkodva nincs más eredet, nincs más hiteles minta, csak az ő megtestesült alakja. Ahogyan a görög testideálhoz az Olümposzon lakó, látható és jelenlévő istenek szolgáltattak „mértéket”, úgy a keresztény ember testideáljának megalkotásához az Egy-Istenre kellett hagyatkozni. Csakhogy a zsidó-keresztény Isten egyik legfontosabb attribútuma a láthatatlansága. Az isteni alak számunkra, halan-

dók számára csakis az ő Földre küldött, egyszülött fiában, Jézus Krisztusban, az ő hús-vér testalakjában vált szemrevételezhetővé. Az ember Isten képmására teremtett – ezt a képmást mindenekelőtt Jézus Krisztus hordozta magán.

Hans Belting a *Hiteles kép* című művében tárja fel azt a bonyolult összefüggést, amit az úgynevezett „eredeti minta” ábrázolása, és az ábrázolás hitelességének igazolása jelent⁷ – a hitelesség a hit vonatkozásában ugyanis nem a valóság mint referencia problémáját foglalja magában. Az ábrázolás hitelességének, még inkább igazságának kérdésköréhez szervesen hozzátartozik a krisztusi szenvedés ábrázolásának paradoxona is, ami meghatározza mind a teológiai, mind a művészettörténeti hagyományt. Az Istenfiú testét, mely a tiszta szellemet, a Logoszt foglalja magába, nem lehet elcsúfítva, betegségtől és haláltól sújtva megjeleníteni; de a görög testeszmény szépségideálja szerint sem. Hegel írja az *Esztétikában*: „Nem ábrázolhatjuk a megostorozott, tövissel koronázott, megfeszített, haláltusáját vívó Krisztust a görög szépségeszmény szerint.”⁸

Az ókeresztény művészet Krisztus kereszthalálát ezért nem is ábrázolta, utalásokkal helyettesítette inkább; a korai bizánci alkotások pedig élve mutatták őt a kereszten, a halál legyőzőjeként, megkeverülve a krisztusi kettős (isteni és emberi) természet kérdését. Krisztus halálának ábrázolása a VIII–IX. századtól kezdve válik autentikussá. Ám a halott Krisztust többnyire elégikusan festik le: megbékélés és nyugalom járja át. A középkor utolsó évszázadaiban ismerik fel „a kereszten függő emberben a valódi, megvert, vérző, s a szenvedések által eltorzított embert”.⁹ Umberto Eco mutat rá arra a folyamatra, amely a szenvedésektől eltorzított test ábrázolásától elvezet a megszépített test felmutatásához, s megteremti a fájdalom erotikájának ikonográfiai hagyományát: „A szenvedő Krisztusnak ez a képe öröklődik át a reneszánsz és a barokk kultúrára is, a »fájdalom erotikájának« egyre fokozódó crescendójával, míg nem a szenvedés által meggyötört isteni arc és test hangsúlyozása már-már az öncélúság és a félreérthetőség határát súrolja [...]»¹⁰ A szenvedő test szépségének eredetét megtalálhatjuk Szent Ágoston szavaiban is: „Krisztus rútsága tesz téged széppé. Hiszen ha nem akart volna rút lenni, te soha nem nyerhetted volna vissza az isteni szépséget, amelyet elveszítettél. Rút volt, amikor a keresztről függött, ám rútságából fakad a mi szépségünk.”¹¹

⁷ Lásd: Hans Belting: *A hiteles kép* (Hidas Zoltán fordítása). Atlantisz, Budapest, 2009. főként: 119-187.

⁸ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Esztétika*. Rövidített változat (Tandori Dezső fordítása). Gondolat, Budapest, 1979. 231-32.

⁹ Umberto Eco (szerk.): *A rútság története* (Sajó Tamás fordítása). Európa, Budapest, 2007. 49.

¹⁰ Uo.

¹¹ Szent Ágoston: *Sermones* 27, 6. Idézi (Sajó Tamás fordításában): U. Eco: I. m.



Hans Memling: *A halott Krisztus siratása* (1475)

A középkorban a sebesült hústest felmutatható volt, még a 14. és 15. századi németalföldi mesterek is ragaszkodtak a szenvedés képeihez. Az olasz ikonográfia azonban az újra felfedezett görög szépségisménnytől megrészegülve szakít a fájdalom ábrázolására épülő interpretációs hagyománnyal: megnevesíti Krisztus arcát a kínszenvedésben, testét pedig, annak ellenére, hogy azon láthatóak maradnak a sebek, megszépíti, gyötrelem nélküliként, a tényleges szenvedésektől mentesítettként ábrázolja. Bellini keresztrefeszítés-képein például azt látjuk, hogy az itáliai reneszánsz nagymesterét már nem érdeklik a sebek: eltakarja, nem-létezővé teszi azokat, a hústól és a vértől kifeslő, szenvedő test helyett átlélesített emberi alakot, márványszobor szépségű, ép bőrfelületet mutat, s a test arányosságára helyezi a hangsúlyt.

A szenvedés nyomait megszépítő felmutatás, amely valójában nem láthatóvá tétel, hanem eltüntetés, s amelyből a fájdalom erotikájának toposza kialakul, leginkább a Piéta-képek művészettörténeti

változásain követhetjük nyomon.



Bellini: *Piéta* (1465)

Ezeket szemlélve nem tudjuk nem észrevenni, hisz egyfelől oly szembeötlő, másfelől oly nehezen megmagyarázható érzéseket ébreszt, hogy Krisztus mezítelen, még a kereszten és a sírban is. Éppenséggel a mezítelenség az egyik legfőbb attribútuma. De miféle mezítelenség ez? Az esendő emberi test mezítelensége volna? Nyilvánvalóan nem. Ha végigtekintünk a korai reneszánsz után született műveken, egyre több hibátlan felületű, mezítelen férfitesttel találkozunk, amelyeken éppen, hogy elfedődik az emberi mulandóság középkorban felismert igazsága. Ezek a testek az örökkévalóság ígérését sugározzák. Mi több, a fehérlő márványburokról eltűnnek a sebek, pontosabban átalakulnak: nem a test integrálhatatlan szimptomáiként mutatkoznak, hanem a felület esztétikus, apró pöttyeivé degradálódnak. A seb valós (biológiai) jelentésétől megfosztott test túlmutat saját lényegén, eltakarja azt, ami pedig élő-mivoltából evidens módon következik. Az esztétizált seb a túlvilág ígérését hordozó erotizált testgépezet része.



Anniballe Carracci: *Krisztust sirató Madonna* (1599-1600)

A seb erotikus testgépezetbe való beépülését követtük nyomon a Szent Sebestyént megörökítő festményeken is, amelyek az erotikáról még ennél is nyíltabban beszélnek. A kízóoszlophoz kötözött, s majdnem halálra nyilazott férfi testét hiába lyuggatják át a hegyes fegyverek, hiába pötytyözik sebesülések, arca mégis vágyódást mutat – persze nem kifejezetten kéjt, hanem inkább extázist, melynek vallási tartalmaiba ugyanakkor erotikus konnotációk társulnak.

A szenvedő test ábrázolásában a fájdalom erotikája jelenik meg tehát, és ez nemcsak a Krisztus- és Sebestyén-ábrázolások ikonográfiáját határozza meg, hanem általában véve a keresztény kultúra emberképét. S bár a fájdalmas testben tükröződő szépségbe az erotikán keresztül a láthatatlan Isten utáni

vágyódás, egyúttal a Krisztus által képviselt isteni minőség is beépül, ez a szépség mégiscsak arra szolgál, hogy elfedje az emberlét egyik alapvető attribútumát: azt, hogy testként a betegségnek, a bomlásnak van kiszolgáltatva. Ez az a tudás, amit nem szabad tudnunk, amit a képek vonakodnak felmutatni. Amikor halálos betegségtől sújtott testek sebek nélkül, erotikusan megszépítve kerülnek elénk, akkor azok a testek túlvilágot ígérnek nekünk azért, hogy elrejtsek előlünk az elmúlás fenyegetését.



Tintoretto: *Szent Rókus gyógyítja a pestis által sújtott embert*

Végezetül érdemes magunk elé idézni egy olyan művet, Tintoretto egyik művét, amely kivételt képez. Ezen a művész közelebb lépett ahhoz, hogy megtalálja az egyensúlyt az ember isteni mivolta, a feltámadás ígérete és a betegségnek, halálnak való kiszolgáltatottság ábrázolása között. Tintoretto látni enged a sebeket, keléseket, azaz a fizikailag is értelmezhető szenvedést – aminek látásától nem leszünk boldogabbak. De talán közelebb kerülünk ember-mivoltunk megértéséhez.

Irodalomjegyzék

<https://www.britannica.com/science/plague/History>

<https://www.cppdigitallibrary.org/collections/show/37>

Szent ÁGOSTON: *Sermones* 27, 6. (Sajó Tamás fordítása).

BELTING, Hans: *A hiteles kép* (Hidas Zoltán fordítása). Atlantisz, Budapest, 2009. főként: 119-187.

BOCCACCIO: *Dekameron, Első nap* (Révay József fordítása). [https://mek.oszk.](https://mek.oszk.hu/00300/00334/00334.pdf)

[hu/00300/00334/00334.pdf](https://mek.oszk.hu/00300/00334/00334.pdf)

CULLER, Jonathan: Philosophy and Literature. The Fortunes of the Performative. *Poetics Today*, 21,3

(2000.), 503–517.

<https://doi.org/10.1215/03335372-21-3-503>

ECO, Umberto (szerk.): *A rótság története* (Sajó Tamás fordítása). Európa, Budapest, 2007.

FISCHER-LICHTE, Erika: *Az irodalom mint aktus – az olvasás mint aktus: A szövegek performativitásáról* (Szabó Csaba fordítása). In: ANTAL–KICSÁK–SZÉPLAKY (szerk.): *Performatív fordulatok*. Líceum, Eger, 2015. 71–83.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: *Esz­tétika. Rövidített változat* (Tandori Dezső fordítása). Gondolat, Budapest, 1979.

SONTAG, Susan: *Platón barlangjában*. In: uő: *A fényképezésről* (Nemes Anna fordítása). Európa, Budapest, 2007.