

Széplaky Gerda
KOROM TEJ

Nőiség és áldozatiság Frida Kahlo festészetében

1. Test és nőiség

Vajon tekinthetjük-e feminista művésznek Frida Kahlót? Vajon olyasfajta nőművész volt-e, aki harcos attitűddel rontott neki a patriarchális nőképnek? Vagy inkább azt mondhatjuk, hogy az a radikalizmus, amivel képes volt reprezentálni a saját testével tökéletesen azonosulni tudó nőt, egyszerűen csak kíméletlen őszinteségből, az önmagával való szembenézés bátorságából fakadt?

Mint ismeretes, a feministák első és második generációja a két nem között meglévő, radikális különbség felszámolására alapozta az egyenjogúságért folytatott küzdelmét. A férfi princípium e szerint, leegyszerűsítve, az ész általi vezéreltséget és a szellemi entitást képviseli, a nő pedig az ösztönöknek és a testiségnek való alárendeltséget. Luce Irigaray a két nem közötti radikális különbséget a filozófiai tradíción végighúzódo, már Platónnál leleplezhető Azonosság-elv rendszerezésében látja megmerevedni: a női heterogeneitással szemben egy magától értetődőként megfogalmazódó „férfi-jelenlétben”, egy kiakolbólíthatatlan önmaga-tudatban.¹ Az identitás logikája egységesítő és elfojtó: minduntalan ismétléseket, analógiákat, dichotóm oppozíciókat szül; az „önmagának-való-jelenlét” pedig olyannyira megrendíthetetlen, hogy mindenfajta elmozdítás (akárha ezen középpont körüli *elforgás* lenne csupán) inkább még mélyít az azonosság-elv *a prioriján*. Mint Irigaray rámutatott, ez történt például Freudnál. Freudnál az *én* kimozdított ugyan a nem-tudatosság és a halálösztönök felé, ám az *én*-t mozgásba hozó libidonális vágyak egyetlen jelölővel maradtak azonosíthatóak: a fallosszal. A másság a freudi konstrukcióban is (sőt leginkább ott) nem más, mint szimmetrikus elgondolás: a női nemiség mint különbözőség a férfi jelenlét hiányaként és fogyatékoságaként határozható meg; a nők pedig – a nyelv kasztráltjaiként – ki vannak zárva a diskurzusból.

A feminizmus harmadik generációja már nem a két nem közötti egyenjogúság megteremtéséért, hanem a másság, a különbség elismeréséért küzd. A különbség nem a szembenállásra épül. Julia Kristeva egy olyan női létmódról beszél, amely a biszexualitásból bontható ki: „a *különbség* másfajta szabályozóját” keresi. Kristeva úgy véli, hogy mindenféle

¹ Vö: Luce Irigaray: *Speculum de l'autre femme*. Minuit, Paris, 1990.

dichotómia – így férfi és nő, mint két rivális entitás szembenállása is – szükségszerűen „metafizikus”. Úgy véli, azzal a társadalmi-szimbolikus szerződés alapjának tekintett identitás-koncepcióval van a baj, amely a kasztrálás mentén határozza meg a nemi különbözőséget, s amely az úgynevezett férfi és női szubjektumokat elválasztja egymástól. Jóllehet a nemi vagy szexuális különbség ott van minden egyes identitás legbelsejében. Nem elválasztásról van tehát szó, hanem egy olyan *jelölő tér*, egy olyan testi és vágyódó tér kirajzolódásáról, amely nyelv és ösztön (szimbolikus és szemiotikai) küszöbén áll – s amely ott van minden egyes identitás belsejében. Kristeva a nyelvnek mint társadalmi gyakorlatnak kétféle modalitását különíti el: egyik a jelentődés szimbolikus funkciója, másik a jelölődés szemiotikus folyamata.² A nőiséget meghatározó testes tapasztalatok (a terhesség, a szülés, a szoptatás stb.) a szemiotikust ölelik át, s mivel nem szakadnak el a vágytartalmaktól és az ösztönkésztetésektől, sem az anyagiságtól, nem is juthatnak el a szimbolikus társadalmi kifejeződési formáig. A szemiotikus tapasztalatok a nyelv nélküli, „sötét univerzumot” alkotják.

Frida Kahlo művészete különösképpen hozzájárult ahhoz, hogy e „sötét univerzum” felnyílhasson kulturális képzeletünk számára. Őt magát ennek megfelelően a feminizmus harmadik, majd csak a hetvenes években megteremtődő irányzatához lehetne sorolni – ha nagyon akarnánk. Ám nem kell Kahlót mindenáron feministának tekinteni, ha a feminista gondolkodáshoz – ikonikus képek megteremtése révén – alapvetően hozzájárult is. Bár saját teste megélésének reprezentálása jelentette a legfontosabb művészeti problémát számára, s egy olyasféle énképet mutatott fel, amelyben a férfi princípiumnak nincs elsőbbsége, ugyanakkor azonosult is a hagyományos társadalmi szerepekkel: önmagát leginkább a szeretett férfi, Diego Rivera oldalán ábrázolta, még gyakrabban anyaként, igaz, a meg-nem-született gyermek anyjaként. Ha meg akarjuk ragadni az általa teremtett sajátos nőképet, akkor azt csakis a tradícióból kiindulva tudjuk megtenni – jóllehet annak dekonstrukciójához fogunk elérkezni. Kahlo saját művészeti univerzumába beemelte az ősi azték mitológia, a természet, valamint a Mexikóban is domináns keresztény vallás szimbólumrendszerét. A kompozícióiban hangsúlyos anyaság-kép az utóbbi, a keresztény nőkép dekonstruálása révén válik megközelíthetővé.

² Lásd erről: Julia Kristeva: *Séméiotiké: recherches pour une sémanalyse*. Edition du Seuil, Paris, 1969.

2. Passióra hangolt anyaság

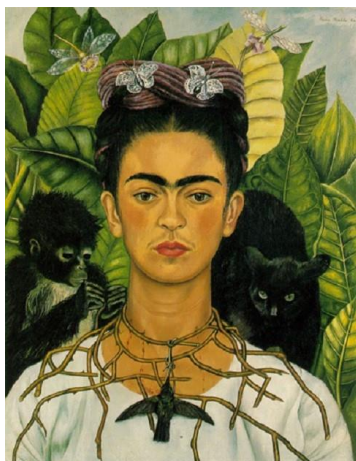
A keresztény kultúrában a nőiség identitáskeresése az anyaságban talált nyugvóponton. A szimbolikusan felfogott anyaság olyan létmód, amelyben a nőiség a társadalmi-nyelvi megállapodás keretein belül meg tud jelenni: a diskurzusban az anyai, a befogadó-funkció tételezése által a beszélő alany azonos tud maradni önmagával, létének ez biztosít végső garanciát. Ám ez a befogadó-funkció a nem-nyelvi karakteren alapul. Az anyai az, ami a nyelvben nem tudja magát kifejezni. Mégpedig azért nem tudja magát kifejezni, mert az anya teste révén, nem-szimbolizált, természeti(–biológiai) megrázkódtatásai által³ egy olyan hasadássá, olyan – a társadalmi érintkezésen kívül eső – lokalizált helyé válik, melyet az értekező diskurzusnak szükségszerűen tagadnia kell. Ebből ered, hogy vagy objektivizálva, tudományosan szokás beszélni kultúra és természet küszöbének meghaladhatatlannak tűnő paradoxonáról (mint amilyen a terhesség és a szülés), azaz a testiség argumentálhatatlan, ám kétségbevonhatatlan megnyilatkozásairól; vagy pedig betegségként, a fallikusan tételezett hiányra adott egyfajta válaszként, egyfajta pszichózisként.

A kereszténység anyaság-konstrukciója emblematikusan jelenik meg azokban az evangéliumi interpretációkra épülő, tipizált Mária-ábrázolásokban, amelyek a kora középkori bizánci mozaikoktól a reneszánsz humanizmusig immár a nyugati kultúra tradíciójává váltak. Ez az örökség a nőt – Szűz Máriához hasonlatosan – gyöngéd és szerető, egyben önfeláldozó anyaként tételezi.⁴ Ám Mária nem pusztán az anyaságot testesíti meg: önmagában mutatja fel a lány (Jézus gyermeke) és a szerető (Jézus jegyese) eszményképét is. Mégsem úgy jelenik meg ebben az ábrázolási hagyományban, mint a testének kiszolgáltatott ember, hanem csak mint az érzékiségből fakadó néma érzelmvilág: mint gyermeket rejtő uterus, tápláló anyamell, oda-hallgató fülkagyló, gyöngéd mosoly és fájdalmas könnyek. Mária a némaságából megnyilatkozó nő – azaz a hallgatásra ítélt test allegóriája.

Frida Kahlo – aki önarcképein visszahelyezkedik a vadonba, a dús levelű fák közé, önmagát sötétlő tekintetű, állatias lényként határozva meg; és aki saját testét egyik Vénusz-parafázisként is értelmezhető festményén (*Gyökerek*) olyan, a földdel azonos, természeti anyatestként ábrázolja, melyből gyökerek indái ágaznak szét – éppen ezt az evangéliumi interpretációkra épített hagyományt töri meg, amikor a nőt (önmagát) Szűz Mária alakjába behelyettesítve úgy ábrázolja, mint a szenvedésnek kiszolgáltatott testiséget.

³ A női tapasztalatról mint nyelv és ösztön küszöbéről lásd: Julia Kristeva: *Az anyaságról* (Mihancsik Zsófia fordítása). Magyar Lettre Internationale 1997. nyár (25.) 69-70.

⁴ Vö.: Julia Kristeva: *A szeretet eretnetikája* (Gyimesi Tímea fordítása). Helikon 1994/4. 492.



Frida Kahlo: *Önarckép* (1941)



Frida Kahlo: *Gyökerek* (1943)

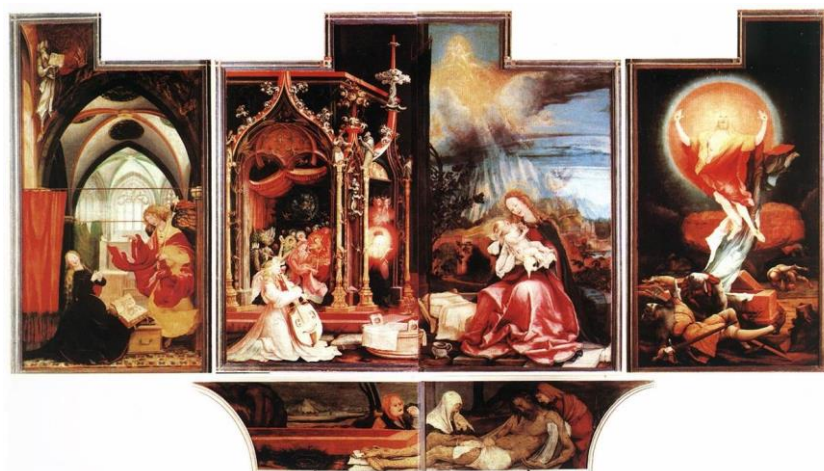
A keresztény hagyományban a nő néma érzélemvilágának csúcspontját a siratás-képek jelentik: Máriát gyászban látjuk a Fiú sebektől szétszaggatott teste fölött. Ezeken a képeken a megfeszítés fájdalmát nem is annyira a Megváltó megszaggatott testéből olvashatjuk ki (amely a keresztény ábrázolási ikonográfiának megfelelően a szenvedő testet erotizáló, vagy ha tetszik, a valódi testiséget eufemizáló törekvéseknek van alávetve),⁵ mint inkább az anya sírásából. A nő a kereszténység narratívájában éppen annyit vállalhat az áldozathozatal szenvedéseiből, amennyi könnyel öntözni képes a kivéreztetett és megmerevedett testet. A kereszténység anyaság-konstrukciója a passióra van hangolva, ám ez a passió nem teszi lehetővé a nő számára (amiként a többnyire eufemizáltan megjelenített Fiú számára sem), hogy valós szenvedést éljen meg: fájdalma csak a felszínen, a testetlen emóciókban reprezentálódhat.

Kahlo annyiban mond mást, amennyiben nem csak az anyával azonosul, hanem a gyermekkel is. Nem csak a sirató nővel, hanem a megfeszített Fiúval is. Gyakori, hogy képein önmagát megkettőződve ábrázolja, amivel kettős szerepvállalásra és kettős identitásra utal, ezt láthatjuk például a *Két Frida* című festményen. Amiképpen az is gyakori, hogy a „Megváltót karjaiban tartó Szűz” vizuális toposzát ugyanezen kettős identitás mentén ábrázolja: egyszer anyaként vesz részt e szituációban, máskor gyermekként.

A keresztény Mária-ábrázolásokon az anya karjában a Gyermek kétféle minőségében szerepel: láthatjuk öntudatlan kisdedként, és láthatjuk felnőtt férfiként, a keresztről való levétel után. A két alak óhatatlanul egymásba íródik, különösen a szárnyas oltárok teszik szemléletessé a különböző stációk egymásba helyezhetőségét. Mint például Grünewald *Isenheimi oltárának* első nézetén: az egyik táblán (egyik időpillanatban) Mária ölében az erős

⁵ Lásd erről: Umberto Eco (szerk.): *A rótság története* (Sajó Tamás fordítása). Európa, Bp., 2007. Főként: 43-56.

csecsemőt látjuk, alatta, a lábazati táblán (másik időpillanatban) Mária már az élettelenül lehulló karokkal, kicsavarodott lábakkal ábrázolt Krisztus mellett térdel.



Matthias Grünewald: Isenheimi oltár, első nézet (1512-16)

A Piéta-képeken Mária ugyanúgy tartja karjában a halott gyermeket, mint a gondozás-képeken az elevent. Michelangelo ikonikus szobrán ráadásul egy tündökletesen szép, fiatal nő tartja kezében a Fiút – a megöregedett, összetört asszony helyett. Az egymásba íródó mozzanatok okozzák, hogy amikor egy festmény a csecsemőjét kezében tartó nőt állítja elénk, akkor képzeletünkben megjelenik az ugyanazon ikonográfia szerint ábrázolt sirató asszony is.

Kahlo Szűz Mária-parafrazisain a Fiú alakjába behelyettesítve a kettős minőségű alakot látjuk: egymásba helyeződik a gyermek és a felnőtt. Az anya kezében ringatott alak ugyanis lekicsinyítve van ábrázolva, ám megöregedett arca és teste a felnőtté. Ráadásul Jézus Krisztus alakjába Kahlo önmagát, azaz a nőt, az anyát is beleírja: azonosul a Megváltóval. Az egyik képen ő maga (mint anya-Frida) ringatja Diegót az ölében; a másik képen őt magát (mint gyermek-Fridát) tartja szoptató dajkája a karjai között. Ebben a keresztény utalásokból építkező művészeti univerzumban tehát az önmaga hasonmásaként megalkotott nőalak, Frida egyszerre jelenik meg gondoskodó anyaként és kiszolgáltatott gyermekként: passióra (néma érzelmvilágra) hangolt nőisége így lesz képes a szenvedés testies alanyává lényegülni.

Jóllehet, a keresztény tradíció nem teszi lehetővé a nő mint testies szubjektum felmutatását: elfojtja, tabu alá helyezi mind az ölelés valódi erotikáját, mind a siratás testből feltörő fájdalmát. Amiképpen Jézus Krisztus testi szenvedése teológiai okokból nem reprezentálható, úgy a női test erotikus gyönyöre és húsba vágó fájdalma sem

reprezentálható.⁶ Kahlo szembemegy ezzel az elfojtásra épülő ábrázolási hagyománnyal, amikor nem egyszerűen magára veszi a szenvedés és a halál képeit, hanem saját anyai testét azonosítja a meggyötört Fiú testével, ekképpen a női testben is felmutathatóvá teszi a minden „Istengyermekekben” (férfiben és nőben egyaránt) azonos *emberit*.

3. A keresztény ábrázolási hagyomány dekonstrukciója

A Jézus születését ábrázoló legkorábbi bizánci ikonok között gyakori az a típus, amelyeken – a keleti egyház ikonográfiai hagyományainak megfelelően – Mária ágyban fekszik, a gyermek pedig, aki az égre emeli tekintetét, kőjászolban.



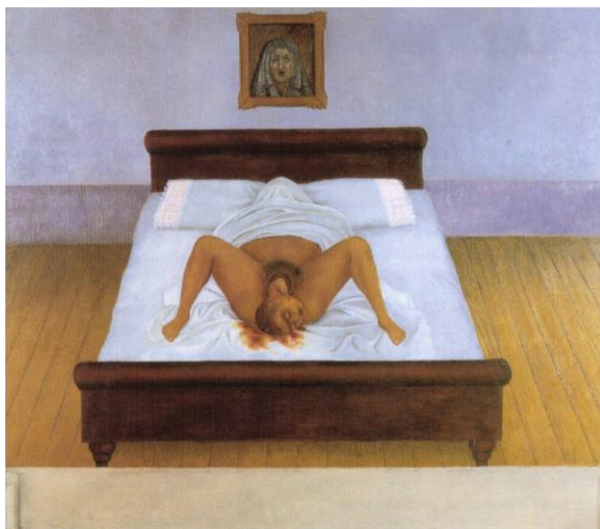
Jézus születése (12. század)

Jézus lábánál a szent apa, József ül. Ő nem ér a kisgyermekhez; a feje körül kirajzolódó glória érintésével egyszerre fejezi ki Isten Jézusban való testet öltése előtti tiszteletét és csodálatát, s a családi bensőségességből való kizáratását. A jászol fölé két állat, egy ökör és egy szamár hajtja a fejét. Mária, kimerülve a szülés megpróbáltatásaitól, a jászol mellett kicsit megdőlve, félig ülőhelyzetben fekszik, teste ernyedten roskad a matrakra. Ám tekintetében mégsem a fájdalmat látjuk, hanem az átszellemültséget, spiritualitást.

⁶ Lásd erről: Széplaky Gerda: *Az önmaga-felejtés erotizált technikái. Az anyaság-paradigma*. In: Uő: *Az ember teste*. Kalligram, Pozsony, 2011. 117-159.

A XIV. századi, Szent Brigittától származó látomás szerint, amikor „a Szűz érezte, hogy már megszületett a gyermek, lehajtotta fejét, imára kulcsolta kezét, és nagy áhítattal imádta fiát”.⁷ Szent Brigitta látomását minden bizonnyal befolyásolták korábbi ábrázolások, s feltehetően a ferencesek és Bonaventura tanai is hatottak rá. Bonaventura a szülést ugyanúgy tisztának és fájdalom nélkülinek írta le, mint amilyen maga a fogantatás is volt: „S a fogantatás után kilenc hónapra, miként a vőlegény az ő terméből, úgy lépett ki a békesség királya a Szent Szűz méhéből. Sérelem nélkül jött a napvilágra, amint fogantatása is ment volt a szenvedélytől”.⁸ Szent Brigitta látomása nyomán a XIV–XV. században kialakult Jézus születésének egy újabb, a humanizmust alapvetően meghatározó ábrázolási típusa, amelyen Mária térden állva imádja a Fiút. Ezeken az ábrázolásokon immár semmi sem utal az anya fájdalmas, felszakadó testére, biológiai meghatározottságára.

Frida Kahlo megfestette saját születését (*Születésem*). A jelenetet azonban nem idealizáltan ábrázolja: a szülést mint szenvedő állapotot, mint kizárólag a testi folyamatok által uralt, kiszolgáltatott helyzetet mutatja be.



Frida Kahlo: *Születésem* (1932)

A legfontosabb gesztus, hogy az arcról a méhre helyezi a hangsúlyt, az átszellemítettről a „tisztátalanra”. Ezen a reprezentáción nem egyszerűen az anya felmagasztosítása (megszépítése, glóriával való körül vétele) hiányzik, hanem maga az arc tűnik el, s vele együtt

⁷ Szent Brigitta látomásának szövegét modern fordításban idézi: Jutta Seibert: *A keresztény művészet lexikona* (Szilágyi Anikó fordítása). Corvina, Bp., 1986. 150.

⁸ Bonaventura: *Élet fája* (Barsi Balázs és Várnai Jakab fordítása). In: *Szent Bonaventura misztikus művei*. Szent István, Bp., 1991. 81.

a megszemélyesítés. A fej és a felső test ugyanis egy fehér lepedővel le van takarva. A nő lelki-szellemi minőségei ebben a pillanatban mintha felszámolódnának, kizárólag az anonim test létezik: frontális nézetben látjuk a méhet, amelynek szőrrel körülvett szájából éppen a gyermek feje bukik elő – egy fej, amely már-már élettelennek hat, de legalábbis szenvedést sugall. A női arc helyébe tehát a gyermek arca kerül, amely most nem a test ég felőli végén, a „magasban” foglal helyet, hogy mintegy az égiekkel, az ember fölötti horizonton szétterülő szellemi erővel kommunikáljon, hanem a test középpontjában, a nemi szervben: ott, ahol az ember a leginkább animális. A gyermek arcát glória helyett vér és bélsár veszi körül: a lepedőn rajzolódik ki a testnedv szabálytalan, vöröses-barnás színű foltként. Az anya szenvedő arcát nem látjuk, csak a magányából sejthetjük meg, hogy mennyire kívül esik ez az esemény a társadalmi érintkezésen. A szülő nő, amikor testének fájdalmat ebben a mélységben, az önmagával való teljes azonosságban kénytelen megtapasztalni, szükségszerűen egyedül van – egy olyan helyen (a hétköznapi létezésen, a kultúrán túl), amely a legintenzívebb jelenlét és a kimondhatatlan nem-lét között nyílik fel. Az üres szobában álló ágy fölött, amelyen az anonim női test nyomja ki magából a fekete hajú gyermeket, Fridát, egy bekeretezett képet, egy ikont látunk, mintha az adna arcot a szenvedő testnek. Az ikon alighanem a Szent Születet ábrázolja, de nem a keresztény ikonográfiai hagyomány eufemizmusának megfelelően teszi, épp ellenkezőleg, megkérdőjelezi azt: a lepellettel körülvett (letakart), öreg és fájdalmas arc éppen kiáltásba torzul.

Mindazonáltal Kahlo önarcképein a fekvő nő nem a szülő nővel azonos, hanem a gyermekét elvetélt asszonnyal és a betegségtől elgyötört, fájdalmas testtel. A *Henry Ford kórház* szürrealisztikus-groteszk kompozíciója a nőt szülés után láttatja, de a nő méhéből kitekeredő köldökszínor végén nem a megváltást hozó, eleven gyermek fekszik, hanem egy sötét árny. A torz formát öltő embrió ugyanúgy a semmiben lebeg, amiképpen a többi halottá váló világtöredék is, a szerves világ maradványai: nem csak megbetegedett belső szervek és sérült testrészek, hanem növényi és állati torzók. Ezek olyan, az elmúlás fenyegetését magukon hordó momentumokká válnak, amelyek szüntelen fenyegetést jelentenek az identitás számára. A művészeti kompozíció ezt azáltal teszi érzékelhetővé, hogy a szintén köldökszínoron lebegő emberi – és nem-emberi – testrészek hatalmas méretűre növekedve veszik körbe a fehér lepedőre fektetett, saját vérének rózsájában úszó női testet. Az esendő ember fölé magasodó, derogáló élet-maradékok *abjektek*ké lényegülnek: nem egyben tartják, nem megerősítik, hanem éppenséggel szétzúzzák az identitást.



Frida Kahlo: *Henry Ford kórház* (1932)

Az *abjekt* – Julia Kristeva meghatározása szerint – megalázza az embert és kiforgatja az identitásából, mert félelmetes és szorongást keltő jelölői révén szüntelenül a határon túlra húz és a halálra figyelmeztet.

A halál szimbólumai még hangsúlyosabban vannak jelen az *Álom az ágyban* és a *Remény nélkül* (1945) című műveken. Ezeken a koponya és a csontváz motívumai egyenesen a halál eljövetelét hirdetik – szemben a születés ígéretével.⁹



Frida Kahlo: *Álom az ágyban* (1940)

⁹ A mexikói keresztény vallásban a halál szimbólumai sokkal hangsúlyosabban vannak jelen az egyházi szertartásokban, és így a művészeti reprezentációkban is, mint az európai keresztény kultúrában.

A műveken megjelenő ágyak a végtelenben, a vulgáris téren túli univerzum időtlenségében lebegnek. Ezek az ágyak nem a születés vagy a kezdet, hanem a vég fekhelyei: a képek témáját adó testesemények (vetélés, betegség, műtét) a mulandóságra figyelmeztetnek. A halottas ágyakat hordozó térkompozíciókban ugyanolyan transzcendentális horizont tárul fel, mint amelyet például Salvador Dalí szürrealista vízióiban látunk, csak éppen ezen a túlvilágon nem az örök élet, hanem a halál uralkodik: sivár, kietlen, üres, nincs benne feltámadásra, folytatásra utaló nyom. A semmiben lebegő ágy tetején fekvő csontváz ráadásul nem is csak puszta maradék, az emberi test hús nélküli maradéka, hanem látható rajta a csontokat összetartó protézis is, ami egy elaszott hullára adva egyszerre vigasztalan és humoros. A protézis eleve arra utal, hogy már maga az élet sem a saját organizmusa és ereje szerint zajlott, hanem a hiány és a szenvedés keretei között. Az ágyban fekvő nő körül virágindák tekeregnek, amik lehetnének az életerő szimbólumai, ám a fenyegető csontváz és a kozmikus, sötétlő háttér egyaránt a beteg test legyőzöttségét sugallják.

De hiába hirdetik az elmúláshoz kötődő események az örök halált, Frida Kahlo művein mégis az eleven test fenoménje tűnik elő. Míg az evangéliumi tanok felügyelete az európai művészet klasszikus korszakaiban lehetetlenné tette, hogy a műalkotások kifejezzék az anya valós érzékiséget, addig a Kahlo által megfestett anyai testek, habár szükségszerűen láttatják a testbe kódolt elmúlást is, képessé válnak erre. Míg a születés misztériumát ábrázoló alkotások nem tudják felmutatni a nőt annak a megrázó biológiai folyamatnak az alanyaként, amelyben „sejtek, molekulák, atomok adódnak össze, osztódnak és sokszorozódnak”¹⁰, sőt a közelébe sem juthatnak a vér, a váladékok, a testi kiszolgáltatottság, az önkívület felmutatásának, addig Kahlo vetélést megjelenítő műve a maga enigmatikus mivoltában is szemléletessé és esztétikailag átélhetővé tudja tenni a szenvedést és a megalázottságot. A *Henry Ford kórház* című festményen a testi-lelki fájdalom, a hús kettéhasadása és a kimondhatatlan lelki veszteség fájdalma egyszerre jelenik meg. Az emóció, ami a keresztény képeken a könnyek révén fejeződött ki, itt a meghasadó és részeire széthulló női test valós fájdalmává válik. Úgy is mondhatnánk: éppen a szenvedő testben válik a nő jelenvalóvá. A nő jelenvalósága pedig azt jelenti, hogy a *hisztéria alanyaként* reprezentálódik.

A hisztéria kifejezés az *uterus*, vagyis az anyaméh görög megfelelőjéből származik, az *uterusból*, az ösztönélet, a kultúrán túliság, a megnevezhetetlenség alapvetéséből. Egy abszolút jelenlétből, a testiesség meghaladhatatlan tanúságából, a gyönyör öröméből vagy éppen a csend iszonyú, fájdalmas zajából. Mindkettő artikulálhatatlan némaság. Az *uterus*

¹⁰ J. Kristeva: *Az anyaságról*. Id. kiad.

egy gravitációs középpont: lehet a születés, de lehet a halál helye is. Ebben az értelemben több mint pusztán testrészt: az univerzum középpontja. Az *uterusként* értelmezett hús, amely egy eredendő megszábot vágás mentén kettényílik, sebbé lesz, sebhellyé: hogy lelket adjon, lelkesített húst, arcot, vagy annak a helyén, a hiányban megnyilvánuló testi és lelki fájdalmat. Frida Kahlo művészetében a hús (a test) mint hiszterizált jelenvalóság mutatkozik meg.

4. „Korom tej”

A keresztény ikonográfiában a gyermekét megszülő Mária szereteteli anyaként mutatkozik meg – ez is része az érzelmekből felépített női identitásnak. A szeretet és a gyengédség kifejezésére való törekvés az ábrázolási hagyományban megteremti az átlelkesített ikonok típusát – ennek mintaadó műve a *Vlagyimiri Istenszüdő*. A gyermek iránti szeretet kifejezésében újabb állomást jelent annak a narratív mozzanatnak az ábrázolása, amely a gyermekéről gondoskodó Mária, mindenekelőtt a gyermekét szoptató anya képét rendeli a női identitáshoz. Ám a szoptatás képeiben a női test felmutathatóságának paradoxona fejeződik ki. Láttatható-e az istenszüdő nő egészséges és vonzó teste, pontosabban tejtől duzzadó melle – az a testrésze, amit a nő nemiségét kifejező legérzékibb attribútumnak tartunk?

Egy nemi szerv felfedésének gesztusa többnyire magában hordja az erotika lehetőségét. Váratlanul megpillantani egy nő meztelen mellét – sokkoló hatású lehet. Az önkívület agressziójának ígérete. Megpillantható-e Mária melle ekként? A szeplőtelen Máriáé, aki éppen gyermekét kívánja táplálni? S egyáltalán: diskurzusba vonható-e ezen biológiai ösztönfolyamatnak az a végtelen erotikája, mely a gyermek szájának, nyelv(iség)ének szexuális konnotációiból fakadhat, midőn anyja mellbimbójára vágyik? Vagy netalán a gyermek és anyja felbonthatatlan szimbiózisának lehetséges jelentései, egy eredendő eretnesség irracionálisaként, már mindig is tagadásra ítéltettek, s ilyen módon a beszélő alany felelősségének feloldására, mi több, eliminálására késztetnek?

Rogier van der Weyden: *Madonna szentekkel* című oltárképe a szoptató Máriát egy sátorban állva, apostolok gyűrűjétől övezve ábrázolja. A kinyitott sátor (függönyét angyalok tárják ki) az ószövetségbeli sátor allegóriájaként – amely, mint tudjuk, a Szövetség frigyládjának őrzésére szolgált¹¹ –, benne a Szűzzel és a gyermek Jézussal, az isteni kinyilatkoztatás megidézésének tekinthető. Ehhez a kinyilatkoztatáshoz asszisztálnak az

¹¹ Kiv 37,1; valamint 1Kir 8,9

orvosszentek, Kozma és Damján mint a tudomány, valamint Péter apostol és Keresztelő Szent János mint az egyház intézményének képviselői. Mária ezen férfiak előtt bontja ki mellét ruházatából, hogy a kicsiny gyermek szájához illessze azt. Feltárulkozására a gyermek meztelensége válaszol: a duzzadó, meleg bimbó érintésére a gyermek forrósága. S a szemlélő prűd, ideges tekintete éppen ebben a pontban (mint a perspektíva középpontjában) kell hogy megnyugvásra találjon: a mell és az arc bőrének könnyed egymáshoz simulásában.



Rogier van der Weyden: *Madonna szentekkel* (1460-64)

A szentély talapzata alatt, egy szintén kőből emelt alapépítményen virágok burjánzanak – a gyökerezettség irracionalitásának problémájára utalva: árvacsalán, ibolya, szamóca; s a szentek félig még e vadonban, félig pedig már a szentély absztrakciójának talapzatán állnak. Kívül az erotikus intimitáson, ám látszólag a tanúsítás hermeneutikájába gyökerezetten. Nem néznek oda, nem látják, miféle módon nyilatkozik meg eme szimbolikusan értelmezhető igazság. Keresztelő Szent János, fejét lefelé hajtva a földre, a kép előtti (-alatti) tér kívülségébe fordul, a többiek pedig, egymás tekintetét keresztbe-kasul szelve, szintén valahová a képen kívüli világba bámulnak, szétfeszítvén ezzel a műalkotás zártságát, kereteit. Egyvalamit tudhatunk csupán, hogy e tekinteteknek nincs metszési pontjuk, hogy ama kinyilatkoztatásnak, amit Mária és a kis Jézus erotikus (misztikus?) egyesüléseként lehetne megnevezni, nincs tanúságtevője, nincs az erotika szentségével szemtől szemben megnyilatkozó elbeszélője. Mária és a gyermek szexualitása a társadalmi szerződésen kívülre kerül – nem félreértésként, nem jelentés-nélküliségként, hanem egészen egyszerűen nemlétként. A szentek nem pillantják meg Mária elővillanó fehér bőrét. Avagy éppen a megsejtett,

bársonyos mell és a virágnyi mellbimbó erotikájának vonzásától megszedülve fordítják el fejüket – jelenlétükkel éppen csak annyit legitimálnak, ami a kereszténység diskurzusának „misztériumból” még felfogható és racionalizálható. Ez a misztérium pusztán a testből-táplálás csodájából áll.

Clairvaux-i Bernát (egy XI. században élt cisztercita rendhez tartozó szent) Máriához fohászkodva így kiáltott fel: „mutasd meg, hogy anya vagy!”, s Mária tejének cseppjeivel benedvesítette ajkát. Ám Bernát számára, akárcsak a van der Weyden művén a tanúságtevő szentek számára, a mell csak mint a tej „tartálya” racionalizálható, – ezért ábrázolják a női mellett a legtöbb szoptató Madonna-képen a realitástól, a valós méretektől és formától elvonatkoztatottan afféle protézisként. A mell kizárólag a hit igazolásának attribútumaként fogható fel, a nő erotikus jelenlétének, testi kisugárzásának bizonyosságaként azonban nem. A kereszténység – Foucault kifejezésével – a szexualitás represszióját¹² teremti meg, melyben egyfajta hígított, a célzás szintjére süllyesztett erotikát jelöl ki a női reprezentációk számára. A nőnek a szűzi testből „csak a fülhöz, a könnyekhez és a mellekhez van” joga.¹³

Kahlo ezt a hagyományt dekonstruálja, többféleképpen is.

Először is: az ölelés jelentése felől. A *Világegyetem szerelmi ölelése* című képen a Mária pozíciójában ülő nő karjába nem a (meg se született) gyermek kerül, hanem a szerető: Frida karjaival a csecsemőpózba gömbölyödő Diegót öleli át. A mű a mexikói vallás és természetmisztérium szimbólumrendszeréből – is – építkezik, megjelenik rajta a földanya, valamint a nappal és az éjszaka motívumai, s az ezekből kibomló kettős értékvilág, ám ezeket a kompozíciós összefüggéseket nem elemzem, kizárólag a keresztény ikonográfia mentén feltárható párhuzamokra koncentrálok. Pontosabban a kétféle szimbólumrendszer különbségei mentén két elkülönülő értelmezési lehetőségekre mutatok rá, elsőként a szerelem mozzanata kapcsán.

Mint ismeretes, Mária és a kisdéd kettősét a keresztény ábrázolások előszeretettel jelenítették meg virágok között, amelyek legtöbbször a sátor, a szentély talapzatából nőttek ki. Ezzel a motívumrendszerrel az *Énekek Éneke* virágait idézték meg, arra utalva, hogy Mária nemcsak az Istengyermek anyja, hanem egyúttal Jézus Krisztus jegyese is.

¹² Foucault vezeti be ezt a fogalmat *A szexualitás története* című művének első kötetében; ő az elfojtás kezdeti időszakaként a XVII. századot jelöli meg, én ennél jóval korábbra datálom. Lásd: Michel Foucault: *A represszió hipotézise* (Ádám Péter fordítása). In: uő: *A szexualitás története. A tudás akarása*. Atlantisz, Bp., 1996. 19–53.

¹³ J. Kristeva: *A szeretet eretnetikája*. Id. kiad. 500.

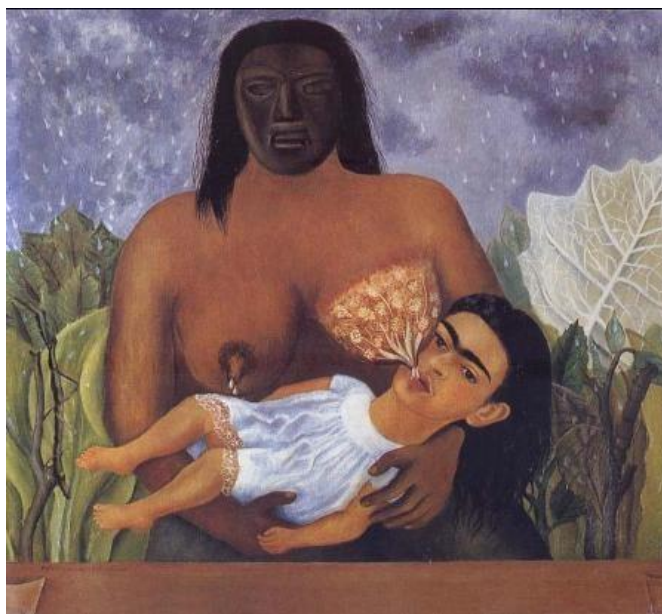


Frida Kahlo: *A Világegyetem szerelmi ölelése* (1949)

Az anya-Frida és gyermek-Diego szerelmi kettőse a vadul burjánzó természetben e szerelemre történő utalásként is értelmezhető, ám ez a spirituális érzés nem válik megfellelthetővé az isteni lény iránti, tisztán szellemi természetű odaadással. Pontosabban nem válik platonikus értelemben vett szublimációvá: a szerelemmel teli érzés nem emelkedik fel a test alantasnak tekintett szférájából az égibe, hogy ott megtalálja azt az idealisztikus formát, ami tulajdonképpen már csak tiszta szellemi tartalmat hordoz, hanem jelen marad a testben, sőt, mintegy *alászáll* a vágy széfrájába, mert ez az érzés csak a két ember közötti erotikus viszonyban találhatja meg beteljesülését. Bataille a szakrálisként felfogott szerelmi tapasztalat kapcsán írja, hogy amiként a vallás, úgy az erotika is a „lét kockáztatása”, mert annak révén érhető el, hogy a folytonosságból (a lét egészlegességéből) kiszakított lények szellemi értelemben – is – egyesülhessenek egymással.¹⁴ Kahlo festményének tanúsága szerint az Istennel való spirituális egyesülés autentikus megélési módja a testi szenvedély. Ráadásul a gyermek és az anya viszonyát itt nem az egyház legitimálja, hanem a természet egésze nyújt olyan tanúsító erőt, amely a meghitt együttlétet szent pillanattá avatja. Továbbá ez a harmonikusnak láttatott, élettel teli, vadul burjánzó természet, az isteni jelenlét „világegyetemenként” megnevezett horizontja: nőnemű – a földanyával történő megszemélyesítés ezt egyértelművé teszi.

¹⁴ Lásd erről: George Bataille: *Az erotika* (Dusnoki Katalin, N. Kiss Zsuzsa, Somlyó György, Vargyas Zoltán fordítása). Nagyvilág, Bp., 2001.

A keresztény ikonográfiához szorosabban kapcsolódik a *Dajkám és én* című mű, amelyen a gyermek nem a Szent Szűz tápláló anyamellét szopja, hanem attól a dajkától nyeri a táplálékot, akinek arca nincs sem átlelkesítve, sem átszellemítve, amiként feje sincs glóriával körbe fonva: szeretetlenség arcát mintha sötét maszk takarná.



Frida Kahlo: *A dajkám és én* (1937)

S bár a tápláló anyamell mirigyeiből meleg tej buggyan elő, a gyermek-Frida arca mégsem tükröz jóllakottságot és megelégedettséget, hideg tekintettel néz ki a képből, s még csak nem is a nézőre vagy egy konkrétan meghatározható pontba bámul, hanem a semmibe. A Krisztus-pózban fekvő Frida tekintetében az a jövő tükröződik, ami balsejtelemként megjelenik a háttérben, az ég sötétségében és a magasból aláhulló könnyekben: itt nem egy nő, egy testies anya sír, hanem a természet. Robosztus termetével a szoptató dajka maga is földanyává lényegül, csakhogy ez az anyát nem burjánzó természet, hanem sötét és kietlen világ veszi körül. A tej, amit a gyermek a fekete arcú mostoha melléből kénytelen kiszívni, nem is lehet a testi élet ereje: nem tudjuk másként értelmezni, csak „korom tejként”. Fekete tejként, amely nem teszi Fridát sem termővé, sem boldoggá, ellenkezőleg – a Kahlo által teremtett individuális mitológia tanúsága szerint – a testi szenvedést avatja sorsává.¹⁵

¹⁵ A „korom tej” képével Paul Celan egyik versében találkozunk, ahol a metaforikus kép úgyszintén a halálra utal. Ám a 10 évvel később, 1947-ben született költeményben a feketévé váló tej képe a holokauszt tovább élő rettenetét jeleníti meg, s nem a pusztán testi szenvedést: „Napkelte korom teje este iszunk / és délben iszunk és reggel iszunk és éjszaka téged / iszunk csak iszunk csak / és sírt ásunk a szelekbe feküdni van ott hely.” (részlet) Lásd: Paul Celan: *Halál fuga* (Lator László fordítása). In: Európa, Bp., 1981. 16-17.

A *Remény nélkül* című festményen még nyilvánvalóbbá válik a fekete tej metaforája, a betegágyban fekvő Frida ugyanis mintha a halál emlőjéből szívna a tejet.



Frida Kahlo: *Remény nélkül* (1945)

A szoptató anya „teste” itt egy szörnyalak, egy poszthumán lény, állati tetemekből és belszervekből összegyúrva, akinek „emlője” távolról sem vonzó testrész, hanem inkább visszataszító bőrnýúlvány. A poszthumán testhalom tetején pedig jól kivehető az az emberi koponya, ami szemüregéből mintha éppen ránk, nézőkre tekintene, arcot adva a bosch-i vízióknak. S míg a halál arca diadalmas, a Frida alakjában megfestett emberé, aki az ő fekete tejét issza, kétségbeesett.

5. Trón és kereszt

Mindezek nyomán érthető, hogy a gyermekét elvetelő, a táplálásra és az anyai szeretetre képtelen nő nem kerülhet arra a trónusra, amelyen a keresztény teológia szerint Mária ül.



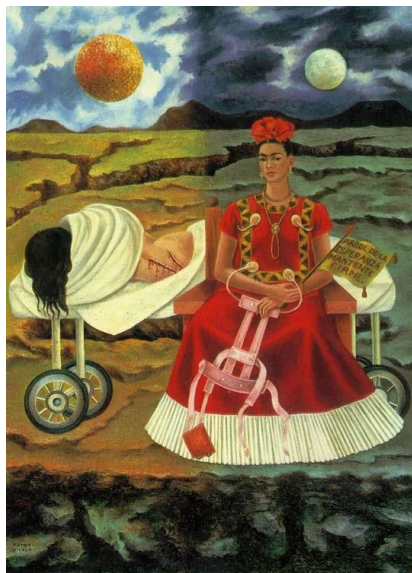
Jan van Eyck: *Lucca-i Madonna* (1436)

Jan van Eyck: *Lucca-i Madonna* című képén a szoptató Máriát vörös palástban, egy trónuson ülve látjuk: isteni hatalmát anyai mivoltából, azaz az Istenfiúnak életet adó erejéből nyeri, ebben a minőségében válik a keresztény egyház királynőjévé. Ezt a toposzt számtalan műalkotás reprezentálja, amelyeken nemcsak a trón vagy a súlyos bársonypalást jelzi a királynői mivoltot, hanem a fenséges tartás is, amely éppenséggel lehetetlenné teszi anya és gyermek bensőséges együttlétének a kifejezését.

A trón motívuma ugyan nem jelenik meg Kahlo művein (hacsak nem tekintjük annak az alacsony háttámlás faszékét), de megjelenik a díszes ruha és az egyenes derekú, merev tartás. A középkori és a reneszánsz festményeken (így van Eyck-nél is) a vastag szövetbe bújtatott Mária testi elfátyolozottságának ellensúlyozására a gyermek meztelensége szolgál – a Fiúé, akit nemcsak kitakartsága miatt érzünk kiszolgáltatottnak, hanem még inkább a rá váró jövő, az áldozatul vállalt testi szenvedés miatt.

Kahló-nál, a *Remény fája, tarts ki* című művön is szerepel egy meztelen alak: a „királynői ruhába” bújtatott, előtérbe helyezett nő mögött fekszik, háttal a nézőnek. Ez a meztelen alak azonban nem a karban tartott, ártatlan gyermek, hanem a megkínzott felnőtt: az áldozat. A meztelen nőalak hátán ugyanis hatalmas sebek tátonganak, friss vágások még vérző nyomai. Ahogyan a keresztfán Jézus Krisztus ágyékkötője arra való, hogy körbe ölelje a férfiúi szemérmet (aminek úgyszintén teológiai okai vannak), úgy a fehér lepel itt is arra

szolgál, hogy eltakarja a kíváncsi tekintetek elől a nő mellét és fenekét. Ez a kép ugyanis nem az erotikus báj bemutatására szolgál – jóllehet a fekvő pozíció miatt a nőalakot Vénusz-parafrázisként is vélhetnénk. Ám míg a Vénusz-ábrázolásokon a nemi szerveket takaró leplek arra valók, hogy az elfátyolozottság játékaival vágykeltő hatást teremtsenek, addig itt a lepel a szabadon hagyott hát sebeire irányítja a figyelmet. Az ellenpontként megjelenő, királynői alak kezében ráadásul egy gerincfűzőt látunk, utalásként a díszes ruhán keresztül kifejeződő testi szépség hazugságára. A megkettőzött nőalak fölött a nap is megkettőződik: a beteg test fölött, a bárányfelhős, könnyű égen egy vöröslő tűzgolyó, az egészségesnek hazudott test fölött, a sötét égen a teliholdat megidéző, sápadt gömb. A két nőalak párhuzamos világokba feszül bele, s nem lehet eldönteni, melyik világ a boldogabb vagy igazabb. Csak az bizonyos, hogy mind a (trón)széken ülő nő lábainál, mind a kórházi ágy kerekai alatt ott tátong a szakadék. S hogy a kietlen, fokozatosan elsötétülő tájon, a végső emberi kétségbeesést magába foglaló univerzumban, mintha éppen az a kiáltás hangzana fel, amit Jézus Krisztus szájából hallunk a kereszten a világ sötétbe borulásának pillanatában: „*Uram, miért hagytál el engem?*” Ez a sötétség a középpontba állított sebekkel együtt a kép elsődleges jelentéstartalmává a testi szenvedést teszi; a háton megnyílt, vérző húst pedig – a keresztény diskurzussal fenntartott párhuzamban – Jézus Krisztus sebesülésévé lényegíti.



Frida Kahlo: *Remény fája, tarts ki* (1946)

A kétféle társadalmi szerepet megjelenítő *Két Frida* című festmény ugyanezt a kétségbeesést tematizálja, s ugyanúgy a Krisztus-parafrázissal játszik. Hiszen a két nő testből

kiemelt, véres szíve Jézus vérző szívére utal. Csakhogy itt a véres szívek nem stilizálva jelennek meg, hanem visszataszító belső szervekként. Ezeket a szíveket vérerekkel összekötözve látjuk, ami nem egyszerűen a nő különféle arcainak, különféle identitásainak az összetartozására utal, hanem a szenvedés megsokszorozódására. Ebben fogalmazódik meg Kahlo legradikálisabb állítása: a szenvedést, amennyiben az testi szenvedés, a nő sokkal inkább képes magára venni, mint a férfi – éppen azért, mert *test*. Mert a politikai-kulturális létezésen túl, avagy innen, a nő mindenekelőtt a testiségének kiszolgáltatott létező, pontosabban a testével minden pillanatban azonosulni tudó ember, aki a biológiai folyamatoknak akkor is kénytelen megadni magát, ha éppen „önmagán uralkodó királynőként” kell a társadalmi státuszából fakadó szerepeket eljátszania. Erre a szüntelen testies jelenlétre utalnak a képen a fehér szoknyát átvérző, vöröslő foltok – a menstruáció, a vetélés, a sebesülés szégyenfoltjaiként.



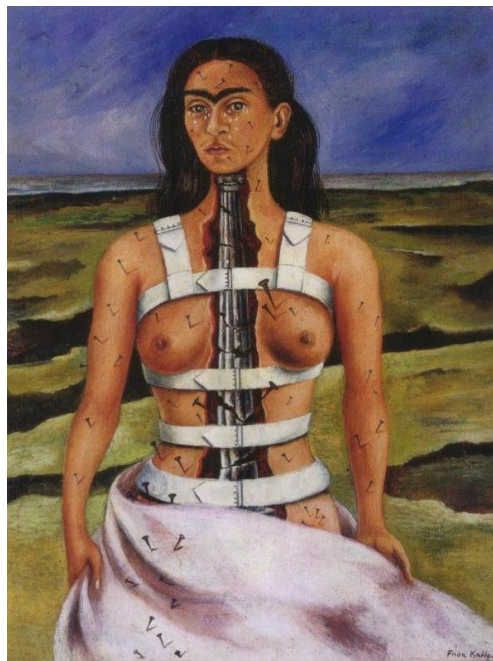
Frida Kahlo: *Két Frida* (1939)

A legnyilvánvalóbb Krisztus-utalást *A törött gerinc* című alkotás hordozza, amely akár keresztre feszítés-parafrázisként is olvasható. A keresztfát maga az emberi test, a középtengelybe elhelyezett gerinc (itt: sebesült, törött gerinc) jelenti. Az ember saját testi szenvedésének keresztjére feszül rá.

Az ókeresztény művészet Krisztus kereszthalálát nem ábrázolta, utalásokkal helyettesítette inkább; a korai bizánci alkotások élve mutatták őt a kereszten, a halál

legyőzőjeként, megkerülve a krisztusi kettős (isteni és emberi) természet kérdését. Krisztus halálának ábrázolása a VIII–IX. századtól kezdve vált elfogadottá. Ám a halott Krisztust többnyire elégikusan ábrázolták: a képeket megbékélés és nyugalom járja át. Az olasz ikonográfia megnemesítette arcát a kínszenvedésben, testét pedig, annak ellenére, hogy azon felmutathatóak voltak a krisztusi stigmák, megszépítette: gyötrelem nélkülként, a tényleges szenvedésektől mentesítettként ábrázolta.

A keresztény kultúrában az áldozathozatal Jézus Krisztushoz kötődik: egy férfi az, aki Isten fiaként megváltást ígér a bűnös emberiségnek. A nő ennek úgy válhat részesévé, ha a Krisztus szenvedése nyomán fellobbanó fájdalommal azonosul – ahogyan azt Szűz Mária, a keresztény kultúra identitásképző nőalakja tette. De a nő nem hajthatja végre az áldozathozatal tettét: a nőnek nőiségében csak a siratáshoz van joga, a könnyek visszafolynak saját lelkébe, létezésével nem szolgálhat mást, csak a (passzív) passiót, a hiábavaló emocionális tettet.



Frida Kahlo: *Törött gerinc* (1944)

Márpedig a nő, aki teste szüntelen és elhazudhatatlan átélésére kényszerül, csak akkor válhat azonossá önmagával, ha ezt a testet vállalhatja is – mind a társadalmi, mind a szimbolikus identításban.

Kahlo törött gerinces önarcképén a húsba verve szögek nyomait látjuk. A csípőre tekert „ágyékkötő” fehér szoknyaként forog körbe. A ketté nyitott test középtengelyében a gerincet látjuk előtűnni, amely azonban széttöredezett, csak kívülről tudják összetartani a fehér abroncsok. De ez a megnyílás a gerinc két oldalán nem is annyira a felületen ejtett vágás, hanem egy lényegi hasadás, mintha egyenesen a test válna itt szétnyíló sebbé, s az ember maga: *testesebbé*. Így nem is a test belsejében, hanem magán az emberi léten ejtett (*test*)*sebben* látjuk megjelenni az összeilleni képtelen csigolyákat vagy bármi más uralhatatlan testi bajt, szenvedést, fájdalmat – az ember keresztként hátán hordja törött gerincét. Ilyen módon Kahló-nál (szimbolikusan) a háton hordozott keresztfa hullik darabjaira. S ez az igazi dekonstrukció részéről: az áldozatvállalást olyan keresztthordozásként értelmezi, amely minden egyes emberi lény számára szükségszerű – és a kereszt eleve az enyészeté, lényege a széthullás és az elmúlás.

Frida saját fájdalmára feszül rá. Saját teste szenvedésével azonosulva sír: látjuk arcán a könnyeket. Nőként és anyaként azonban elsősorban nem önmagát siratja, hanem az embert, aki örök életet adó, fehér tej helyett már gyermekként „korom tejet” szív magába. Fekete tejet, mely nem az erőt növeli benne, hanem a gyengeséget. Siratja az embert, akinek betegséggel, öregséggel, fájdalomhullámokkal lerothant teste napról napra közelebb kerül a halálszörny által uralt birodalomhoz – nem csak fizikai síkon, a leépülésben, hanem a lelki síkon megtapasztalható félelemben és kétségbeesésben is.

6. Imitatio anima

Frida Kahlo önarcképein az ember szenvedését láttatja. De ki az ember? Mit tekint ő emberinek? Ha kizárólag a vetélés testeseményének fájdalmát és rettegését festette volna meg, akkor a női identitás egyik meghatározó stigmájának felmutatásáról beszélhetnénk. De a húsba mélyedő vágások, a műtėti sebek, a törött gerinc olyan stigmák, amelyek általános értelemben jelölik meg a testet és teszik felmutathatóvá azt, ami benne a legmélyebben *emberi*. Nem azt, amit a humanizmus – a szellem primátusra alapozott eszmerendszerében – emberiként határoz meg, hanem ami a test felől értelmezve alapvető emberi sajátosságnak tekinthető. Kahlo szenvedésképei, melyeken Jézus Krisztus áldozathozatalával vállal közösséget, a létezés alapvető, fájdalmas karakterére mutatnak rá: a sebezhetőségre és a halál általi fenyegetettségére, melyek alól az ember szüntelenül megváltást remél. Kérdés, hogy a szenvedő test felmutatása és a vele való azonosulás egyáltalán áldozati tettnek tekinthető-e. S mit eredményezhet az az áldozat (ha áldozat egyáltalán), amit az ember saját érző –

gyönyörben tobzódó és szenvedő – teste átélése révén magára vállal? Eredményezhet-e megváltást?

Az *Imitatio Christi* a vallás rítusaiban ugyanarra szolgál, mint a művészetben: Krisztus önkéntes követését, áldozatvállalásként. A testi kínok vállalása visszavezethető a középkori szerzetesrendek, remeték testsanyargató gyakorlataira, akik úgy tartották, hogy a bűnös test büntetése révén hamarabb megnyílik a mennyország kapuja, ahol az ember – tisztán spirituális minőségében – egyesülhet a Teremtőjével. Az *Imitatio Christi* annyiban több a testi szenvedések vállalásánál, amennyiben azok felmutatását is jelenti. Azonban a keresztény művészeti tradícióban a krisztusi szenvedés felmutatása (ami lehet akár egy háborúban önkéntesen vállalt, nemcsak Istenért, hanem a hazáért vállalt halál is) alapvetően a férfi identitásformáihoz tartozik. A nő számára az áldozat csak a társadalmi hierarchiák mentén szerveződő áldozatiságot jelentheti: szolgálatot az önfeláldozó férfi mellett, áldozathozatalt az áldozathozóért. A kereszténységben nagyon szép narratívái alakultak ki ennek a fajta áldozatvállalásnak – Szűz Mária passiója a legszebb példázata ennek. Csakhogy az úgynevezett *női áldozat* alanya nem aktív elszenvedője valamely erőszakos testi eseménynek, hanem mások szenvedésének passzív résztvevője: lemond saját érdekeiről mások megmentéséért, gondozásáért, táplálásáért. Ez az áldozathozatal a női értékvilágban mélyen jelenlévő empátiára épül (s ezt Kahlo nem is tagadja meg), ugyanakkor kizárólag szimbolikus célzatú: nem vezet hősies cselekedethez, ellenkezőleg, meghúzódik a történelem csendjében, a kánonba nem-emelt, láthatatlan narratívákban.

Kahlo a nőiség számára új identitásformákat teremtő művészetében nem ezt az áldozatiságot vállalja magára, nem a néma áldozathozó szerepét játssza el, hanem az *Imitatio Christi* hagyományához kapcsolódik. Ám ez részéről nem jelenti semmiféle vallási tétel követését vagy vallásos érzület kinyilvánítását. Azt nem mondhatnánk, hogy lemeztelenedése, megalázkodása, a szenvedések vállalása pusztán a néző tekintete előtt, illetve tekintetéért történik, s hogy ebben a gesztusban ne lenne kitapogatható az, ami minden *Imitatio Christi*-rítus lényege: a vágy a Teremtővel való szemtől szemben állásra. Alighanem a hit és a tanúsítás transzcendentális rétegei is feltárhatók ebben az áldozati gesztusban. Ám egyvalami egészen biztosan hiányzik belőle: a megváltás és a megválthatóság ígérete.

Miközben felvállalja, Kahlo tovább is lép az *Imitatio Christi* hagyományán. Amikor önmagát nyilakkal átlőtt, sebesült szarvasként ábrázolja, akkor nem egyszerűen a testi szenvedést mutatja fel, hanem arra is rávilágít, hogy a mulandóságnak kitett emberi lény ugyanolyan anyagból van megalkotva, mint amilyenből az állat, amelyet – a kultúra közvetítésével – magában szüntelenül elfojt.



Frida Kahlo: *A megsebzett szarvas* (1946)

A szarv számos kultúrában az isteni hatalom jelképe: hatalmat, erőt sugároz. Aligha tekinthetjük véletlennek, hogy a XII. századtól kezdve Mózeset is szarvakkal ábrázolták a festők.¹⁶ A szarvas mint krisztusi szimbólum a lélek felemelkedésének kifejezésére is szolgál. Szent Euszták és Szent Hubertus a legenda szerint arról számolt be, hogy olyan szarvast láttak a vadászaton, amely keresztet hordozott agancsa között. A szarvasban mint űzött vadban, azaz a vadászat szakrális áldozatában eleve a krisztusi szenvedés eszméje fejeződik ki. A középkorban a szarvasvadászatot nem is pusztán fejedelmi szórakozásnak tekintették, hanem misztikus vetületet rendeltek hozzá: az állat a vadászat szent áldozataként keresztény erényekbe öltözött, agancsának ágai a tűzparancsolatot szimbolizálták. A közvetlen jelentéstartalommal is rendelkező, dús koronájú állat alakjából pedig kibontható az erdők királyának képe. Természeti népeknél a szarvas a szellemi hatalom és a természetfelettség jelképe. De megfeleltethető a természeti ciklikusság jelentéseivel is: a szarvas ugyanis az agancsát minden télen elveszíti, majd tavasszal újranoveszti, így a megújulás, a termékenység, az újjászületés szimbóluma is, melyeket a nőiséghez kapcsolódó attribútumokként ismerünk, jóllehet a nemiség aspektusából ez az állat egyértelműen férfi

¹⁶ A szarvakkal történő ábrázolást az Ószövetség félrefordításából szokás eredeztetni: a hegyről lefelé jövet Mózes homloka sugárzott, hiszen beszélt Istennel; Jeromos a sugárzást fordította (a szóalaki egyezés miatt) szarvnak. Csakhogy a szarv más kultúrákban is hasonló jelentéskörben szerepel: a szellemi felemelkedést, a vezetést, a hatalmat szimbolizálja. Számomra ezért kétséges ennek a magyarázatnak a jogossága. A szarv keresztény jelentéskörének kialakulása szempontjából pedig különösen nagy jelentősége van ennek a „félreértésnek”: a lélek felemelkedése és a sugárzás ennek eredményeképpen talált autentikus kifejezési formát egyetlen szimbólumban, a szarv verbális és vizuális motívumában.

princípiumú. A legfontosabb ellenpontja ezen értelmezéseknek a görög mitológiából olvasható ki: nem csak a szarvasnak mint szent állatnak van szarva, hanem a faunoknak és a szatíroknak is, akik a természet zabolátlan tombolását jelképezik. Miközben tehát a szarvas krisztusi és királyi jelentéstartalmakat hordozó szimbólum, a természet uralhatatlanságát is kifejezi.

A Frida-arccal megjelenített szarvas emberfeje és állatteste között nem feszültséget érzékelünk, hanem összeillést: az identitásvállalás gesztusát. Mintha Kahlo minden princípiumot, férfit és nőit, szellemit és testit, emberit és állatit (s látni fogjuk, növényit is) ebbe az egyetlen képbe akarna beleírni, mégpedig azért, hogy önmagát feloldja a különböző identitásformák között, s ne az ember felsőbbrendű mivoltát hangsúlyozza. Saját (emberi) alakját valójában nem is a Megváltó szerepébe kívánja belehelyezni, hanem egyszerűen abba a testies identitásba, amellyel az állat is rendelkezik, s amely nélkül az önmagasság megértése, megélése lehetetlen. A szenvedő test felmutatása éppenséggel arra szolgál, hogy az ember azon legalapvetőbb sajátosságára világítson rá, amely minden élőlényt hasonlóvá tesz egymáshoz. Ez a felmutatás az élőlények közötti közösség alapjaként azt határozza meg, aminek tudásától az ember leginkább menekül: a halálnak való kiszolgáltatottságot. Ennek pusztán felismerése, elfogadása, felmutatni tudása nyilvánvalóan nem rejt magában a megváltás ígértét, a megváltás ígérete csak a túlvilág reménységéből fakadhat – Kahlo képein nincs túlvilági horizont. De éppen ezért jelenhet meg nála az eleven élet megélésének a reménye.

Nietzsche szerint a keresztény morál megrontotta az emberiséget, amikor feltalálta a túlvilág mint „igazi világ” fogalmát, azért, hogy az „*egyedül* létező világot”, földi valóságunkat megfossa értékétől, céljától, feladatától. Ezért sorvasztotta el a testet, s az élet „komoly dolgaként” szembeállította vele a szellemi diétát. Nietzsche úgy véli, hogy a kereszténység a morál és a bűn fogalmával összekuszálta az ösztönöket, és bizalmatlanságot ébresztett a természet iránt; megtanított „nem”-et mondani az élet felemelkedő mozgására, a hatalomra, a szépségre, az önigenlésre. Kahlo mintha ennek a radikális kereszténység-kritikának a tanúságait vonná le, amikor az élet középpontjába azt a logoszt állítja, amelynek erejét nem a kívülről megrajzolt, túlvilági horizont adja, hanem a belülről fakadó, megélt tudás: a sebezhetőség és a mulandóság tudása. Az élet logoszának elfogadása mindannak igenlését jelenti, amit a nyugat-európai tradíció évezredek óta alantasnak, tisztátalannak, értéktelennek ítél, s amit óriási küzdelmek árán igyekszik újra és újra lenyomni az áldozati hierarchia aljára. Az élet logoszának felismerése az élő test, a vérerekkel és lélekkel egyaránt

átszőtt hús megbecsülését jelenti, ebben az értelemben kínálja az eleven élet megélésének, s mindannak reményét, ami az eleven élet megértését követő felelősségvállalásból adódik.

A *megsebzett szarvas* című festményen Kahlo önmaga ikonját, nem szentként felmutatott, hanem állatként ábrázolt, az állattal azonosuló ikonját teremti meg. A képen a menekülő állatot egy erdőben vágatva látjuk, ahol nemcsak a mind jobban vérző sebek állítják meg és teszik életképtelenné, hanem a fák is, amelyeknek a csapdájába kerül. Az emberállat előtt, a földön egy letört, de még zöld levelű faág fekszik – alighanem ő öklelt bele a lombba az agancsával, s törte meg a szerves életet, amikor nekirontott a világnak a testébe fúródó nyilak fájdalmától megrémülve. A szarvas eleve egy olyan különös, köztes lény, amely szellemiséget sugárzó megjelenésén túl hordoz magában valamit a növényi létből is: agancsával a fákhhoz is hasonlít. Ilyen módon átmenetet képvisel a különböző szerves létformák között.

A festmény egy kétségbeesett embert, egy vérző állatot és egy összetört faágat ábrázol. A képi kompozíció (sötétlő háttérével) nem ígéri, hogy az erdőből lenne kiút. De azt igen, egyfelől felszólításként, másfelől mély empátiával megfogalmazva, hogy lehetne másképp: érezhetné az ember azt, amit az állat, és az állat azt, amit az erdő, az erdő pedig válhatna emberré. Frida mint állatikon *Imitatio animát* hajt végre: minden élő létező szenvedésével azonosul. Meglehet, a *halálnak való kitettség* felmutatása kevés, amiképpen a test keresztjének pusztá vállalása sem ad felmentést a mulandóság ítélete alól. A szenvedés megértése mégis lehetőséget teremt annak megértésére is, hogy mit jelent az élet – itt, a földi világban, a megváltás és a túlvilág akarása előtt.