

ARTEMISIA GENTILESCHI: KULTUSZ ÉS KÖNYVEK

MADARÁSZ IMRE¹

Artemisia Gentileschi (kb. 1598–1651) a maga korában, a 17. században, a barokk Seicentóban elismert festőnő volt Itália-, sőt Európa-szerte: alkotott és babérokat szerzett szülővárosában, Rómában, majd Firenzében – ahol a festőakadémia első női tagja lett –, Genovában, Velencében, Nápolyban és Londonban is, ahol a később Cromwellék által kivégeztetett I. Stuart Károly udvari festőjeként dolgozott. Halála után azonban hírneve megfogyatkozott: a művészettörténet a barokk kismesterek közé sorolta be, a Caravaggio-iskolába vagy a „caravaggisták” közé, és gyakran csak apja, Orazio Gentileschi (kb. 1563–1638) életművének folytatójaként vagy „mellékleteként” említették. A 20. században azonban bekövetkezett a fordulat Artemisia utóéletében, felfedezték életművét és személyiségét: a századelőn Roberto Longhi (1890–1970), a neves művészettörténész tanulmányai még csak a tudományos publikum számára, az évszázad derekán azonban felesége, Anna Banti (1895–1985) *Artemisia* (1947, 1953) című regénye már a szélesebb olvasóközönség előtt is ismertté vált. A 20. század végén aztán valóságos Artemisia-renaisszánsz köszöntött be, mely az ezredfordulón már-már kultuszba csapott át. Ennek változatos megnyilvánulási formái, illetve állomásai közül a legfontosabbak: Agnès Merlet *Artemisia* című, 1997-ben bemutatott játékfilmje, festménytárlatok, amelyek diadalmenetben járták be Európát, az életművet feldolgozó új albumok és végül az a két életrajzi könyv, amelyről a következőkben részletesen lesz szó. A kialakuló kultusz velejárójaként akár Artemisia-divatról is beszélhetünk: „Gentileschi a nemzetközi feminizmus valódi jelképe lett – írja Tiziana Agnati –, egyletek és társaságok vették föl a nevét – Berlinben például egy Artemisia nevű szálloda kizárólag hölgyvendégeket fogadott –, mert kultuszfigurát véltek felismerni benne, a nő szenvedésének, érvényesülésének és függetlenségének paradigmáját.”

Az Artemisia-kultusz kialakulásában a feminizmus szerepe és hatása valóban meghatározó: egyszerre jótékony és zavaró. Géniuszának felfedezői teljes joggal ismerték föl benne az európai művészettörténet első nagy festőnőjét; ennek jelentősége pedig, a feminista ideológia és a „gender studies” keretein jócskán túllépve, egyetemes kultúrtörténeti szempontból is kivételes. Festményeinek „rettenetessége”, „megdöbbentő kegyetlensége” is – melyet Longhitól Damian Bayónig úgy szólván vezérmotívumként emeltek ki a művészettörténészek – elválaszthatatlanul összefügg nőiségével. Leghíresebb, hogy ne mondjuk, leghírhedtebb, mindenesetre legmegrázóbb képein rendszeresen nők ölnek meg férfiakat: Judit volt a kedvenc

¹ Debreceni Egyetem, Olasz Tanszék, egyetemi docens

hősnője, két változatban is megfestette (1612–13-ban Nápolyban, majd 1618–20-ban Firenzében), amint lefejezi Holoferneszt, és ugyancsak kétszer a már levágott fejjel, vászonra vitte továbbá (a budapesti Szépművészeti Múzeumban látható festményén) a Sziszerát álmában meggyilkoló Jáélt. A nagyobb teljesség kedvéért tegyük hozzá, hogy a *Judit lefejezi Holoferneszt* mindkét változatában a festészet világtörténetének egyik legsokkolóbb, legvéresebb alkotása, még az alvó Sziszera fejébe kalapáccsal egy hatalmas szöveget verő Jáél ábrázolásánál is felkavaróbb; a kutatók hasonlóságot fedeznek föl Judit és a festőnő feltételezett önarcképe (*A festészet allegóriája*) vonásai között; végül jelentőséget tulajdonítanak annak, hogy a Judit-ábrázolások mindegyikén két nő szerepel harci szövetségben a zsarnok férfi ellen. Van, aki még tovább megy, és a pszichoanalízis álmitológiját is mozgósítja vélekedése megtámogatására: „Freud a levágott fejben a kasztrált pénisz szimbólumát látta. Artemisia története valószínűleg megerősítette volna nézeteiben” – így Hannelore Traugott. *Artemisia története* képeinél nem kevésbé inspirálta a feminista értelmezést és mitizálást: kamaszlányként megerőszkolták, ráadásul a „stuprum-perben” meghurcolták és kínvallatták is; apjával, „maestro” Orazióval egy életen át vívott „párviadalt a halhatatlanságért”; szintén festő, de középszerű férjétől, Pietro Antonio Stiattesitől – talán annak szakmai féltékenysége miatt is – különvált... Sorsában a feministák a Nő az örök Férfi sokarcú hidrája – hol a Megrontó, hol az Apa, hol a Férj – ellen folytatott állandó harcának archetípusát vélték megtalálni.

A feminizmus befolyásolta – habár más-más mértékben és módon – azt a három életrajzi regényt is, amely a jelen tanulmány tulajdonképpeni tárgya; az olasz Anna Banti már említett *Artemisiáját*, a francia Alexandra Lapierre azonos című, 1998-ban Párizsban megjelent művét és az amerikai Susan Vreeland könyvét, mely 2002-ben New Yorkban látott napvilágot *Artemisia szenvedélye (The Passion of Artemisia)* címmel. Egybevetésüket egész sor momentum teszi nem hogy indokoltá, de valósággal kötelezővé.

Mindháromnak a szerzője írónő, mi több, nőíró, aki nőiségét s a nőiséget életműve középpontjába állítja. Mindháromnak a címe a hősnő keresztnevét foglalja magában, ami részben az iránta való szerzői rokonszenvet fejezi ki közvetlenségével, részben a tiszteletet, az olasz (főként képzőművészeti) kultúrában nagyságuk miatt csupán keresztnevükön emlegetett alkotók (Leonardo, Michelangelo, Raffaelo, Tiziano stb.) közé emelve a festőnőt. (S talán a beszélő név köznapi-közneves jelentéstartalma sem volt közömbös a címválasztáskor: az *artemisia* latinul ürömöt jelent, a keserű növény pedig jelképezi a bánatot, melynek a magyar nyelvben szinonimája is lett.) Mindhárom regény narrációja erősen személyes, alanyi, gyakran lírai: Anna Banti regénye lélektani-alkotáslelektani tudatregény, legalább annyira játszódik a főhős belső énjében, mint a külvilágban; Alexandra Lapierre életrajzi tényregényében a tények, adatok bősége a személyiségrajz a lélekábrázolás hitelességét szolgálja; Susan Vreeland regénye pedig fiktív önvallomás, a hősnő egyes szám első személyű emlékezése.

Az írónők közös törekvése, hogy – a szubjektivitás mellett – objektíve, mondhatni, filológiaiilag is hiteles portrét rajzoljanak (stílszerűen szólva) a történelmi

művészegyéniségről (vagyis ne csak ürügyként használják fel nagy nevét), ám e célkitűzést különbözőképpen értelmezik és különféleképpen valósítják meg. Anna Banti mindenekelőtt és mindenekfölött lélektanilag akar hiteles lenni: Artemisia lényének lényegét, legmélyebb énjét, ahogyan Maurice Barrès mondaná, „szomját” akarja feltárni. Alexandra Lapierre tudományos-dokumentatív pontosságra törekszik: könyve az eddigi legalaposabb, legaprólékosabb Artemisia-biográfia, a legbőségesebb bibliográfiával kiegészítve, negyven sűrű oldalt kitöltő irodalomjegyzéke doktori disszertációnak is becsületére válna, jegyzetapparátusa is inkább szakmonográfiába, mint regénybe illő. Susan Vreeland fő célja, hogy határozott tollvonásokkal, szuggesztívan körvonalazza a személyiséget és biztos vonalakkal térképezze föl életútját. Noha mindhárom szerző igyekszik a festő művészetének titkát megfejteni (Susan Vreeland a műhelytitkokat, a mesterfogásokat is buzgón élénk tárja¹⁴), a választott regényműfajnak megfelelően (tudniillik, még Lapierre sem szaktanulmányt írt), maguknak az alkotásoknak, a festményeknek az elemzéséről, értelmezéséről, értékeléséről lemondanak, azokat csak annyiban érintik, amennyiben életrajzi vonatkozásokkal bírnak (olykor túl szorosán kötve össze életrajzot és festményeket: Susan Vreeland például az első *Juditot* alkotója Agostino Tassi általi megerőszakolása, illetve a miatta való pereskedés közvetlen következményeként, mintegy lelki utóhatásaként mutatja be, ami egyébként az Artemisia-irodalomban közhelyszámba megy).

A három életrajzi regény közös „csomópontjai” szembetűnőek, bár hangsúlyeltolódásaik és különbségeik is figyelmet érdemelnek. Egyező vezérmotívumok az apával, a mester és vetélytárs Orazióval való ambivalens viszony, valamint az, hogy a Tassi által testén elkövetett erőszakot Artemisia élete és művészete szempontjából döntő fontosságúnak tekintik, jórészt ebből eredeztetve képeinek „férfiellenességét” és kegyetlenségét, hogy ne mondjuk, feminin szadizmusát. Elgondolkodtató ugyanakkor, hogy az apaábrázolás az egymást követő könyvekben egyre sötétebb és baljósabb, mind ellenszenvesebb és ellenségesebb. Amint az is, hogy a pályatárs és – újfent – vetélytárs férj, illetve a házastársak közti szakmai féltékenység csak Susan Vreelandnál játszik fontos szerepet. Jelentős eltérés mutatkozik a három feldolgozásban azt illetően, vajon milyen feleség és milyen anya volt a kivételes festő. Nyilvánvaló, hogy e kérdésben az írók túlnyomórészt a fantáziájukra hagyatkoztak, innen válaszaik különbözősége. Az ellentétes végpontokat Anna Banti és Alexandra Lapierre képviselik: az előbbi inkább negatív, míg az utóbbi jóval pozitívabb „szerepleírást” ad a „magán”, az „otthoni” Artemisiáról; Susan Vreeland köztes álláspontra helyezkedik, hősnőjét ügyetlen háziasszonynak, kezdetben sorsába-szerepébe beletörődő, majd ellene fellázadó asszonynak, viszont szerető édesanyjának ábrázolva.

Művészi, irodalomesztétikai, szépirodalmi értékét tekintve, vagyis mint regény, a „hármast” legbecsesebb darabja bizonyosan Anna Banti műve. Az első megjelenése óta eltelt bő fél évszázad alatt mit sem veszített értékéből, erejéből, elevenségéből. Úttörő szerepe elvitathatatlan, de ettől még elavulhatott, beporosodhatott volna. Nem így történt. Jelentőségét nem relativizálták fiatalabb, „naprakészebb” testvérei. Elaggottnak sem tűnik mellettük, és a könyvpiacról sem szorították ki

„vetélytársai”, pedig lélekrajza árnyaltsága és stílusa kimunkáltsága okán azoknál jóval nehezebb olvasmány. Erényei miatt bővebb értékelést, több helyet érdemelne: ezekről most csak azért mondunk le, mert értelmezésének és méltatásának a korábbiakban külön tanulmányt szenteltünk (*Női művészsors vásznon és papíron. Anna Banti: Artemisia* címmel), amely két tanulmánykötetünkben is napvilágot látott.

Alexandra Lapierre könyvét viszont azok becsülhetik legtöbbre, akik az „igazi”, a történelmi Artemisia Gentileschi tudományos megalapozottságú életrajzára, pályaképerére kíváncsiak. Mondhatnánk róla, hogy egy nagymonográfia veszett el benne, de talán helyesebb úgy fogalmaznunk, hogy beleépült. Nem is annyira életrajzi regény ez, mint inkább regényesített életrajz, ahol a regényes elemek azt a célt szolgálják, hogy bemutassanak olyan epizódokat is, melyekről nem maradtak fenn dokumentumok. Egyfelől kutató legyen a talpán, aki ezt a tudományos teljesítményt felül tudja múlni, másrészt azonban a regényességnek aligha tett jót a roppant adatbőség és rendkívüli részletesség: Lapierre műve ezért nem ró kisebb feladatot az olvasókra, mint a Bantié. Érdekes megoldása, hogy hősnője életútját legnagyobb festményeinek címei alatt osztja részekre.

Susan Vreelandot elődei eltérő jellegű, de egyaránt magas teljesítménye nehéz dilemma elé állította. Az olasz írónt regényművészetben, jellemfestésben, a franciát kutatói eredetiségben, alaposságban, információbőségben bajosan szárnyalhatta túl. Azt a megoldást választotta hát, hogy mindkettejüknél plasztikusabban megformált egyéniséget és világosabb vonalvezetésű élettörténetet tár elénk. Dicséretére legyen írva, hogy sikerült olyan könyvet alkotnia, melynek elolvasását az előző kettő után sem találjuk feleslegesnek. Tud újat mondani, főként Artemisiának a férjével és a lányával való, csalódásokat hozó kapcsolatáról, „helyére teszi” olyan homályosabb életpizódjait, mint kései nápolyi és londoni tartózkodása, igaz, szolgál kétesebb csemegékkel is, mint például a művésznő önkielégítése az „isteni Michelangelo” ecsetjének segítségével, amit Anna Banti nemcsak kora, de saját művészi ízlése miatt sem írt volna le. Az *Artemisia szenvedélyében* találunk néhány művészileg eredeti és erőteljes jelenetet, ilyen például az, amikor a művésznő saját vérért is felhasználja első Judit-képéhez, az átvágott nyakú Holofernesz megfestésénél, mintegy sugallva, hogy vérért is beleadta remekművébe, vagy az, amikor az anya rádöbben, hogy leánya nem lesz az utódja úgy, mint ő lett apja örököse, nem fogja folytatni festői munkásságát, mert az „érzéketlen” és tehetségtelen Palmirát semmi más nem érdekli, mint hogy szép legyen, elegáns és gazdag („Jobb szomjúhozni és megérteni a szépséget, mint csak szépnek lenni”). Egészeiben azonban inkább leegyszerűsíti és modernizálja a tizenhetedik századi festőnő szépségében is démonikus, zsenialitásában is ellentmondásos, tündökletességében is homályos, régiségében is időszerű személyiségét és sorsát, „szervedését és nagyságát”.

Anna Banti, Alexandra Lapierre és Susan Vreeland Artemisia-könyvei arra adnak ritka – és sajnos mind kivételesebb – példát, hogy régmúlt századok igazi nagyságai képesek megérinteni, megszólítani, megigézni még a mi egyre gyökerlenebb, egyre hagyománytalanabb, egyre percben élőbb jelenünket is. Egy barokk festőnő, akit száz éve még a művészettörténészek is alig ismertek, a „posztmodern” kor kultuszfigurája lett: ismerjük el, van ebben valami rendkívüli. Ahogyan Arte-

misia Gentileschi egész egyéniségében, életében, munkásságában és művészetében. „A mértéktelenség volt az ő mértéke”: paradox módon, így lett mértékadó a harmadik évezred hajnalán.