

SZÉPLAKY GERDA

# A beteg test katarzisa

Frida Kahlo szenvedésképeiről

szeplaki.gerda@uni-eszterhazy.hu  
ORCID: 0000-0002-4669-1009

---

HELIKON

---

## The Catharsis of the Sick Body: On Frida Kahlo's Images of Suffering

### Abstract

The bodily experiences that define femininity (pregnancy, childbirth, breastfeeding, etc.) embrace a “dark universe” of desire and instinctual drives that are attached to materiality, which Julia Kristeva described as a semiotic. Frida Kahlo did much to open up this “dark universe” to our cultural imagination. Kahlo cannot yet be considered a feminist, but she placed at the heart of her art the experience of her own body and the construction of a new kind of female identity. Throughout my study, I follow how Kahlo deconstructed the traditional image of the woman, equated with the image of motherhood in Christianity, and how she created artistic strategies of identification with the female body, vulnerable to biological processes: representing experiences without language, the pain of miscarriage, the agony of illness.

Keywords: feminist art, experiences without language, own body representation, miscarriage, disease, suffering

Kulcsszavak: feminista művészet, nyelv nélküli tapasztalatok, saját testábrázolás, vetélés, betegség, szenvedés

### NYELV NÉLKÜLI TAPASZTALATOK

A feminizmusnak több korszaka és generációja különböztethető meg, ennek megfelelően többféle irányzatról beszélhetünk. Julia Kristeva korszakolása szerint a harmadik generáció tagjai voltak azok, akik immár nem a két nem között meglévő radikális különbség felszámolására alapozták az egyenjogúsá-  
gért folytatott küzdelmüket, hanem „a *különbség* másfajta szabályozóját” kezd-  
ték el keresni.<sup>1</sup> Kristeva egy olyan női létmódról beszél, amely a biszexualitás-  
ból bontható ki. Úgy véli, hogy mindenféle dichotómia – így férfi és nő mint  
két rivális entitás szembenállása – szükségszerűen „metafizikus”. Szerinte  
azzal a társadalmi-szimbolikus szerződés alapjának tekintett identitáskoncep-  
cióval van a baj, amely a kasztrálás mentén határozza meg a nemi különböző-  
séget, s amely az úgynevezett férfi és női szubjektumot elválasztja egymástól  
– jöllehet a nemi vagy szexuális különbség ott van minden egyes identitás  
belsejében. Így a női identitást nem az elválasztásra kell építeni, hanem arra a  
*jelölő térre*, testi és vágyódó térre, amely nyelv és ösztön küszöbén áll, s amely  
ott van minden egyes identitás belsejében. Kristeva a nyelvnek mint társadal-  
mi gyakorlatnak kétféle modalitását különíti el: egyik a jelentődés szimboli-  
kus funkciója, másik a jelölődés szemiotikus folyamata.<sup>2</sup> A nőiséget meghatá-  
rozó testies tapasztalatok (a terhesség, a szülés, a szoptatás stb.) a szemiotikust  
ölelik át, s mivel nem szakadnak el a vágytartalmaktól és az ösztönkészteté-  
sektől, sem az anyagiságtól, nem is juthatnak el a szimbolikus társadalmi ki-  
fejeződési formáig. A szemiotikus tapasztalatok egy nyelv nélküli, „sötét  
univerzumot” alkotnak.

Frida Kahlo művészete különösképpen hozzájárult ahhoz, hogy e „sötét  
univerzum” felnyílhasson kulturális képzeletünk számára. Ő maga aligha te-  
kinthető feministának – nőművész volt. Számára saját teste megélésének rep-  
rezentálása jelentette a legfőbb művészeti problémát, melyen keresztül egy  
olyasféle énképet mutatott fel, amelyben nem a férfi princípiumnak van el-  
sőbbsege. Ugyanakkor azonosult is a hagyományos társadalmi szerepekkel:  
önmagát leginkább a szeretett férfi, Diego Rivera oldalán ábrázolta, leggyak-  
rabban anyaként – igaz, a meg-nem-született gyermek anyjaként. Am mind-  
eközben dekonstruálta a hagyományos nőképet: nem engedelmeskedett a pat-  
riarchális társadalom által megalkotott identitás kényszerítő erejének,

<sup>1</sup> Julia KRISTEVA, „A nők ideje”, ford. FARKAS Anikó, in *Testes könyv*, szerk. KIS Attila Atilla, KOVÁCS Sándor S.K. és ODORICS Ferenc, Dekon-könyvek, 2 köt., 2:327–356 (Szeged: Ictus-JATE, 1997), 336–337.

<sup>2</sup> Lásd erről: Julia KRISTEVA, *Séméiôtiké: recherches pour une sémanalyse* (Paris: Edition du Seuil, 1969).

ellenkezőleg, megalkotta a testtel, mégpedig a biológiai folyamatoknak kiszolgáltatott, női testtel való azonosulás művészeti stratégiáit. Az ő identitásképe a nyelv nélküli tapasztalatokból, a vetélés fájdalmából és a betegség gyötrelmeiből rajzolódik ki. A hagyományos, a szimbolikus rendnek alávetett nőkép dekonstruálását Kahlo a kereszténység anyaságképén keresztül hajtotta végre. Mint ismeretes, művészeti univerzumába nemcsak az ősi azték mitológia és a természet szimbólumrendszerét emelte be, hanem a Mexikóban domináns keresztény vallás jelképrendszerét és eszmeiségét is.

### AZ ANYASÁGKÉP DEKONSTRUKCIÓJA

A keresztény kultúrában a nőiség identitáskeresése az anyaságban talált nyugvópontra. A szimbolikus felfogott anyaság olyan létmód, amelyben a nőiség a társadalmi-nyelvi megállapodás keretein belül ugyan meg tud jelenni mint egyfajta megtartó és befogadó funkció, ám a nyelvben nem tudja magát kifejezni. Mégpedig azért nem, mert az anya a teste révén a nem-szimbolizált, természeti-biológiai megrázkódtatásai által egy olyan hasadássá, olyan – a társadalmi érintkezésen kívül eső – lokalizált helyé válik, melyet az értekező diskurzusnak szükségszerűen tagadnia kell.<sup>3</sup> Ebből ered, hogy vagy objektivizálva, tudományosan szokás beszélni kultúra és természet küszöbének meghaladhatatlannak tűnő paradoxonáról, azaz a testiség argumentálhatatlan, ám kétségbevonhatatlan megnyilatkozásairól (mint amilyen a terhesség és a szülés); vagy pedig betegségként, a fallikusan tételezett hiányra adott pszichotikus válaszként.

A kereszténység anyaságkonstrukciója emblematikusan jelenik meg az evangéliumi interpretációkra épülő Mária-ábrázolásokban. A keresztény művészeti hagyományban Szűz Mária mint gyöngéd, szerető, egyúttal önfeláldozó anya van jelen.<sup>4</sup> De nem mint a gyermekét saját húsából megszüülő és tápláló nő, mint a testének kiszolgáltatott ember, hanem mint az érzékiségből fakadó néma érzelmvilág: gyermeket rejtő *uterus*, tápláló anyamell, odahallgató fülkagyló, gyöngéd mosoly, fájdalmas könnyek. Mária a hallgatásra ítélt test allegóriája. A keresztény hagyományban a nő néma érzelmvilágának csúcspontját a siratás-képek jelentik: Máriát gyászban látjuk a Fiú sebektől

<sup>3</sup> A női tapasztalatról mint nyelv és ösztön küszöbéről lásd: Julia KRISTEVA, „Az anyaságról”, ford. MIHANCsik Zsófia, *Magyar Lettre Internationale* 25 (1997): 69–70.

<sup>4</sup> Vö. Julia KRISTEVA, „A szeretet eretnetikája”, ford. GYIMESI Tímea, *Helikon* 40 (1994): 491–509, 492.

szétszaggatott teste fölött. Ezekon a képeken a megfeszítés fájdalmát nem is annyira a Megváltó megszaggatott testéből olvashatjuk ki, 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 anyaságkonstrukciója a passióra van hangolva, ám ez a passió nem teszi lehetővé a nő számára, hogy valós szenvedést éljen át: fájdalma csak mint testetlen emóció jelenhet meg.<sup>5</sup>

Frida Kahlo egészen mást állít erről, hiszen nem csak az anyával azonosul, hanem a szenvedő Gyermekkel is. Nem csak a sirató nővel, hanem a megfeszített Fiúval is. Gyakori, hogy képein önmagát megkettőzve ábrázolja, amivel kettős szerepvállalásra és kettős identitásra utal, ezt láthatjuk például a *Két mezítelen nő az erdőben* (1939) 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.



*Két mezítelen nő az erdőben* (1939)

(A képek forrása: <https://fridakahlo.org/>)

<sup>5</sup> Lásd ehhez: SZÉPLAKY Gerda, „Az önmaga-felejtés erotizált technikái”, in SZÉPLAKY Gerda, *Az ember teste*, 117–158 (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2011).

A keresztény Mária-ábrázolásokon az anya karjában a Gyermek kétféle minőségében szerepel: láthatjuk öntudatlan kiseddként, és láthatjuk felnőtt férfiként, a keresztből való levétel után. A két alak óhatatlanul egymásba íródik, különösen a szárnyas oltárok teszik szemléletessé a különböző stációk egymásba helyezhetőségét. A Pietà-képeken Mária ugyanúgy tartja karjában a halott gyermeket, mint a gondozás-képeken az elevent. Az egymásba íródó mozzanatok okozzák, hogy amikor egy festmény a csecsemőjét kezében tartó nőt állítja elénk, akkor képzeletünkben megjelenik az ugyanazon ikonográfia szerint ábrázolt siratóasszony 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. Amikor Jézus Krisztus alakjába Kahlo önmagát, azaz a nőt, az anyát is beleírja, akkor a Megváltóval azonosul. Az egyik képen ő (mint anya-Frida) ringatja Diegót az ölében (*A világegyetem szerelmi ölelése*, 1949); a másik képen a gyermek-Fridát tartja szoptató dajkája a karjai között (*A dajkám és én*, 1937). Ebben a keresztény utalásokból építkező művészeti univerzumban az önmaga hasonmásaként megalkotott nőalak egyszerre jelenik meg gondoskodó anyaként és kiszolgáltatott gyermekként: a passióra hangozt anyából így születik meg a testi szenvedés ágensévé előlépő nő.

A keresztény tradíció nem teszi lehetővé a nő mint testes 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. Kahlo ezzel az elfojtásra épülő ábrázolási hagyománnyal fordul szembe, amikor nem egyszerűen magára veszi a szenvedés és a meghalás 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*.

## SZÜLETÉS ÉS HALÁL

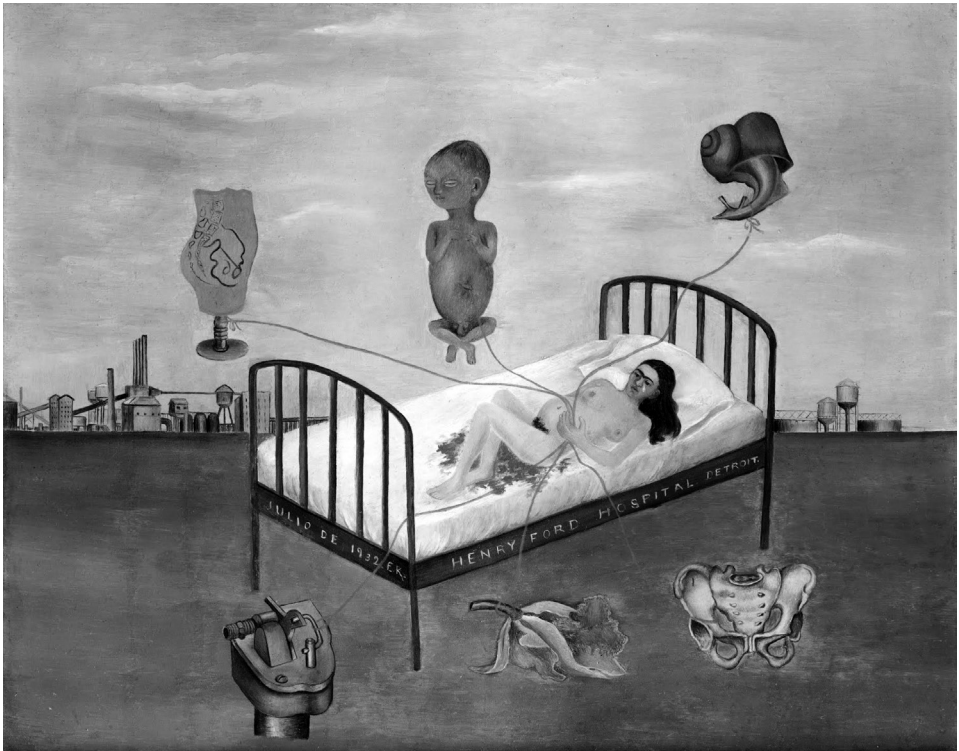
A Jézus születését ábrázoló legkorábbi bizánci ikonok között gyakori az a típus, amelyeken – a keleti egyház ikonográfiai hagyományainak megfelelően – Mária ágyban, a gyermek kőjászolban fekszik. Mária, kimerülve a szülés megpróbáltatásaitól, a jászol mellett kicsit megdőlve, félig ülő helyzetben látható, teste ernyedt és roskatag. Tekintetéből mégsem fájdalom olvasható ki,

hanem átszellemültség, spiritualitás. Később, Szent Brigitta látomása nyomán a 14–15. században kialakult Jézus születésének egy újabb ábrázolási típusa: Mária térden állva imádja a Fiút. Ezeken a műveken semmi sem utal az anya fájdalmas, felszakadó testére, biológiai megrázkódtatásaira.

Frida Kahlo egyik képén saját születését festette meg. A jelenetet nem idealizáltan ábrázolja, ellenkezőleg, a szülést, mint szenvedő állapotot, mint kizárólag a testi folyamatok által uralt, kiszolgáltatott helyzetet mutatja be (*Születésem*, 1932). A legfontosabb gesztus, hogy az arcról az anyaméhre helyezi a hangsúlyt, az átszellemítettről a „tisztátalanra”. A kompozícióból nem egyszerűen az anya felmagasztosítása (megszépítése, glóriával való körülvétele) hiányzik, hanem maga az arc tűnik el, s vele együtt a megszemélyesítés. A fej és a felső test ugyanis egy fehér lepedővel le van takarva. A nő lelki-szellemi minőségei ezáltal eltűnnek, kizárólag az anonim test létezik: frontális nézetben látjuk a méhet, amelynek szőrrel körülvett szájából éppen a gyermek feje bújik elő. A női arc helyébe tehát a gyermek arca kerül, amely most nem a test ég felőli végén, a „magasban” foglal helyet, hogy az égiekkel, az ember fölötti horizonton szétterülő szellemi erőkkkel kommunikáljon, hanem a test közép-pontjában, a nemi szervben: ott, ahol az ember a leginkább animális. A gyermek arcát glória helyett vér és bélsár veszi körül: a lepedőn a testnedv szabálytalan, vöröses-barnás színű foltként rajzolódik ki. Az anya szenvedő arcát nem látjuk, csak a magányából sejtethetjük meg, hogy ez az esemény kívül esik a társadalmi érintkezésen. A szülő nő, amikor testének fájdalmát ebben a mélységben, az önmagával való teljes azonosságban kénytelen megtapasztalni, szükségszerűen egyedül van – egy olyan, szimbolikus létezésen, kultúrán túli helyen, amely a legintenzívebb jelenlét és a kimondhatatlan nem-lét között húzódik. 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 lepel-lel körülvett, öreg és fájdalmas arc kiáltásba torzul.

Kahlo önarcképein a fekvő nő nem a szülő nővel azonos, hanem a gyermeket elvetélt asszonnyal és a betegségtől elgyötört, fájdalmas testtel. A *Henry Ford kórház* (1932) szürrealisztikus-groteszk kompozíciója a nőt szülés után láttatja; a nő méhéből kitekeredő köldökzsinór 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 világtörődék 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 festmény ezt azáltal teszi érzékelhetővé, hogy a szintén köldökzsinóron lebegő emberi – és nem-emberi – testrészek hatalmas méretűre növekedve veszik körbe a fehér lepedőre fektetett, saját véérének rózsájában úszó női testet. Az esendő ember fölé magasodó, derogáló élet-maradékok *abjekt*té lényegülnek: nem egyben tartják, nem megerősítik, hanem éppenséggel szétzúzzák az identitást, s szorongást keltő jelölőik révén szüntelenül a határon túlra húzzák és a halálra figyelmeztetik.<sup>6</sup>

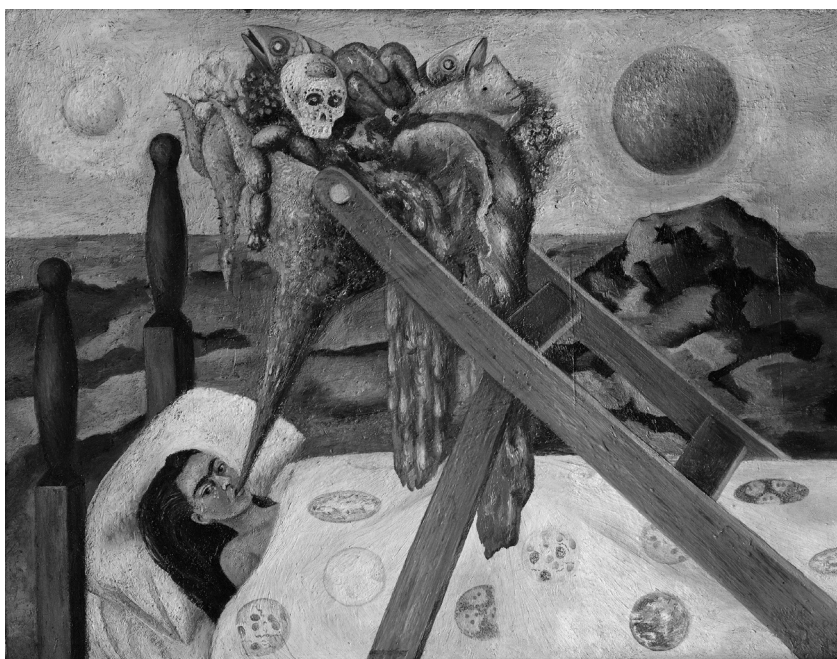


*A Henry Ford Kórház (1939)*

A halál szimbólumai még hangsúlyosabban vannak jelen az *Álom az ágyban* (1940) és a *Remény nélkül* (1945) című műveken. Ezeken a koponya és a csont-

<sup>6</sup> Lásd erről: Julia KRISTEVA, „Bevezetés a megalázottsághoz”, ford. Kiss Ágnes, *Café Babel* 20 (1996): 169–184.

váz motívumai egyenesen a halál eljövetelét hirdetik – szemben a születés ígéretével.<sup>7</sup> 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 transzcendentális horizont tárul fel, 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 pusztá maradék, az emberi test hús nélküli maradéka, hanem látható rajta a csontokat összetartó protézis is, ami egy elaszott hullára adva egyszerre groteszk és vigasztalan. 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 sötétlő háttér a beteg test legyőzöttségét sugallják.



*Remény nélkül* (1945)

<sup>7</sup> 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.



S bár az elmúláshoz kötődő kompozíciók az örök halált hirdetik, más műveken előtűnik az eleven test fenoménje. Például Kahlo imént elemzett, vetélést megjelenítő festményén, amely a maga enigmatikus mivoltában is szemléletessé és esztétikailag átélhetővé teszi a testi–lelki szenvedést: a hús kettéhasadását és a lelki veszteséget. Az emóció, ami a keresztény képeken a könnyek révén fejeződött ki, itt a meghasadó és részeire széthulló női test valós, biológiai fájdalomává alakul át: a vér, a váladékok, a testi kiszolgáltatottság, az önkívület felmutatása révén legeredendőbb emberi minőségünk válik láthatóvá és jelenvalóvá.

#### A MULANDÓSÁG FEKETE CSEPPJEI

A keresztény ikonográfiában Mária *érzelemteli* anyaként mutatkozik meg. A *Vlagyimiri Istenszülő* mintaadó ikonjától kezdődően a szeretet és a gyengédség kifejezése áll a Szűz ábrázolásának középpontjában. De a gyermekéről gondoskodó nő, a gyermekét szoptató anya képéhez nem rendelhető hozzá a fiatal, vonzó nő teste, sem tejtől duzzadó melle – semmi, ami *érzékiességét* kifejezhetné. A mell csak, mint a táplálásra szolgáló tej „tartálya” értelmezhető. Ezért ábrázolják a női mellett a legtöbb szoptató Madonna-képen eltorzítva, a realitástól, a testarányoktól elvonatkoztatva – protézisként. A mell kizárólag a hit igazolásának attribútumaként fogható fel; a nő erotikus jelenlétének, testi kisugárzásának bizonyosságaként nem. A kereszténység – Foucault kifejezésével – a szexualitás represszióját<sup>8</sup> teremtette meg, melyben egyfajta hígított, a célzás szintjére süllyesztett erotikát jelölt ki a női reprezentációk számára.

Kahlo ezt a hagyományt dekonstruálta tehát a testi átélés narratívái mentén: nemcsak a vetélés és a betegség, hanem az ölelkezés vagy a szoptatás képein keresztül is. De a szoptatás a műveiben nem, mint az emocionális, avagy spirituális, szellemi energiák termelése és átadása jelenik meg, hanem a testi energiák gyermekbe csöpögtetéseként. A *Dajkám és én* című festményen 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 körbefonva: szeretettelen arcát mintha sötét maszk takarná. S bár a tápláló anyamell mirigyeiből meleg tej buggyan elő, a gyer-

<sup>8</sup> Foucault vezeti be ezt a fogalmat *A szexualitás története* című művének első kötetében; ő az elfojtás kezdeti időszakaként a 17. századot jelöli meg, én ennél jóval korábbra datálom. Lásd: Michel FOUCAULT, „A represszió hipotézise”, ford. ÁDÁM Péter, in Michel FOUCAULT, *A szexualitás története: A tudás akarása*, 19–53 (Budapest: Atlantisz Kiadó, 1996).

mek-Frida arca mégsem tükröz jóllakottságot és elégedettséget, ellenkezőleg, hideg tekintettel néz ki a képből, még csak nem is a nézőre vagy egy konkrétan meghatározható pontba bámul, hanem a semmibe. A kisdéd-pózban fekvő Frida tekintetében az a jövő tükröződik, ami balsejtelemként a háttérben, az ég sötétségében és a magasból aláhulló könnyekben is megjelenik; itt nem egy nő, nem egy testies anya sír, hanem a természet. Robosztus termetével a szoptató dajka földanyává lényegül, csakhogy ezt az anyát nem burjánzó, hanem sötét és kietlen világ veszi körül. Éppen ezért a tej, amit a gyermek a fekete arcú mostoha melléből kénytelen kiszívni, aligha értelmezhető a testi növekedést, az életerőt, a boldogságot biztosító energiaforrásként – nem, ez „korom tej”, ami a gyermeket halálos beteggé teszi. Kahlo individuális mitológiájában a „korom tej” a művész sorsává fejlődő testi szenvedést jelképezi.<sup>9</sup>



*A dajkám és én (1937)*

<sup>9</sup> A „korom tej” képével Paul Celan egyik versében találkozunk, ahol a metaforikus kép a halálra utal. Az 1947-ben született költeményben a „korom tej” képe a holokauszt tovább élő rettenetét jeleníti meg: „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). Paul CELAN, *Halálfűga*, ford. LATOR László (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1981), 16–17.

A *Remény nélkül* (1945) című festményen még nyilvánvalóbbá válik ennek a metaforának a jelentése: a betegségben fekvő Frida ugyanis mintha a halál emlőjéből szívna a tejet. A szoptató anya „teste” itt egy szörnyalak, egy poszt-humán lény, állati tetemekből és belszervekből összegyúrva, akinek melle távolról sem vonzó testrészt, hanem inkább visszataszító bőrnyúlvány. A poszt-humán 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 a „korom tejet” issza, kétségbeesett.

### TÖRÖTT GERINC ÉS KERESZT

Mindezek nyomán érthető, hogy a gyermekét elvetelő, a táplálásra és az anyai szeretetre képtelen nő nem kerülhet arra a magaslatra, amelyen a keresztény teológia szerint Mária ül. Mint például Jan van Eyck *Lucca-i Madonna* (1437) című képén, ahol a szoptató Máriát vörös palástban, 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, összebújásának 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 a vastag szövetbe bújtatott Mária testi elfátyolozottságának ellensúlyozására a gyermek meztelensége szolgál – a Fiúé, akit nemcsak kitakartsága miatt ér-zünk kiszolgáltatottnak, hanem még inkább a rá váró jövő, az áldozatul vállalt testi szenvedés miatt.

Kahlónál, a *Remény fája, tarts ki* (1946) 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 az ártatlan gyermek, hanem a megkínzott felnőtt: az áldozat. A meztelen nőalak hátán hatalmas sebek tátonganak, friss vágások még vérző nyomai. Ahogyan a keresztfán Jézus Krisztus ágyékkötője arra való, hogy eltakarja a férfiúi szemérmert (aminek úgyszintén teológiai okai vannak), úgy a fehér lepel itt is arra szolgál, hogy elrejtse a kíváncsi tekintetek elől a nőalak szépségét. Ez a kép ugyanis nem az

erotikus báj bemutatására szolgál – jóllehet a fekvő pozíció miatt a nőalakot Vénusz-parafrazisnak is vélhetnénk. Ám míg a Vénusz-ábrázolásokon a nemi szerveket takaró lepek 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 báránnyelű, 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 teszi a testi szenvedést; a háton megnyílt, vérző húst pedig – a keresztény diskurzussal fenntartott párhuzamban – Jézus Krisztus sebesülésévé lényegíti.

A seb nemcsak ebben a keresztény értelmezési perspektívában válik alapvető motívummá. Mint ismeretes, a seb az 1925-ös gyerekkori buszbalesetre utal, amikor is a lányt felnyársalta a jármű vas kapaszkodórúdja: átszúrta a gyomrát és a méhét; eltört a medencecsontja, a kulcsocsontja, három csigolyája, valamint a gerince három, a jobb lába tizenegy helyen; a válla pedig elmozdult. Hónapokig feküdt kórházban, illetve otthon, az ágyban; több mint harminc műtéten esett át; a sérülései okozta fájdalom elkísérte egész életében, ráadásul gyermeket sem vállalhatott, mert nem tudta kihordani a magzatot. 1953-ban amputálni kellett az egyik lábát, az ágyából nem kelhetett fel többé. A seb így aztán, amely a festményein a háton véres vágásként jelenik meg, számára szimptomaként működik: ott munkál mindenben, hol láthatóan, hol láthatatlanul. De szimptomaként értelmezhető a fűző, ami itt nem a női hiúság eszköze, hanem valóságos, a test egyben tartásához szükséges protézis. És szimptóma a gyakran felbukkanó ágymotívum, ami azért volt keretes, hogy a művész festeni tudjon akkor is, amikor fájdalmai miatt fekvő pozícióba kényyszerül. Lacan azt a félelmetes hatású jelölőt (a Dolog jelenlétét) nevezi szimptomának, ami egy örökös eltolódásban tartja fenn magát: elmozdul, de mindig visszatér ugyanoda. Mindeközben egy űrt zár körbe, rámutatva arra a „lehetetlen foltra”, arra az „egyetlen szubsztanciára”, amely „biztosítja a szub-

jektum állandóságát”. Žižek az így értett szimptomát ontológiai státusszal ruházza fel, s *sinthome*-nak nevezi.<sup>10</sup> Kahlo művészetében a sebesülés-narratíva (a sebbel, a fájdalommal, a fűzővel, az ággal) *sinthome*-ként működik: azt a minimális állandóságot jelenti, amelyre a szimbolikus képződmény – azaz a társadalmilag és személyes síkon megképzett identitás – felhúzható.



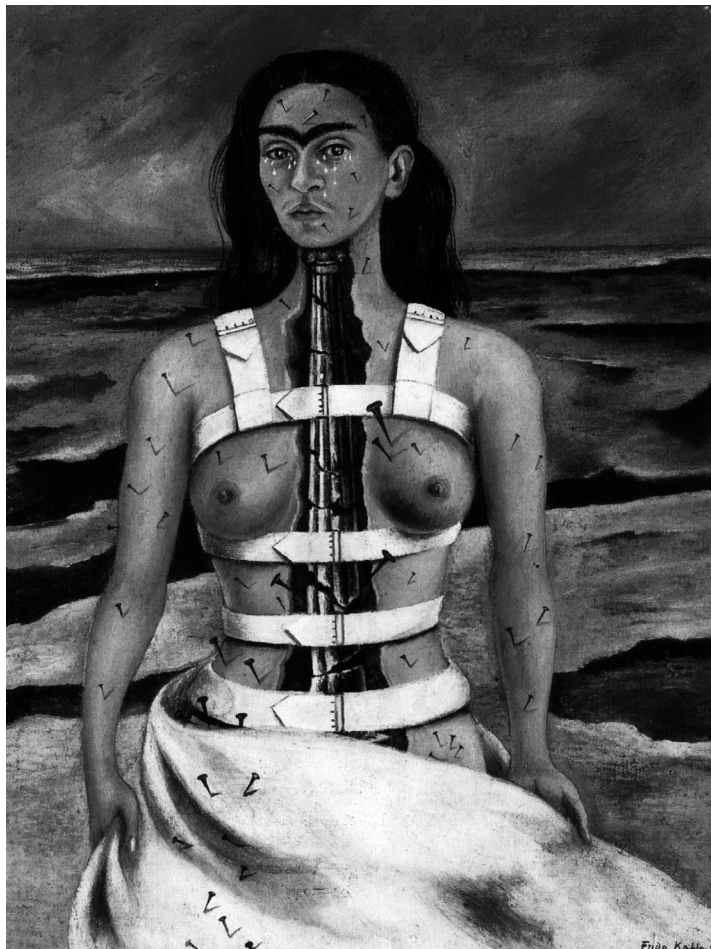
*Remény fája, tarts ki!* (1946)

<sup>10</sup> Vö. Slavoj Žižek, „A szimptomától a *sinthome*-ig”, ford. SZABARI Antónia, *Helikon* 41 (1995): 94–114.

Visszatérve a keresztény kontextushoz... A kétféle társadalmi szerepet megjelenítő *Két Frida* (1939) című festmény is a kétségbeesést tematizálja, s ugyanúgy a Krisztus-parafrazissal játszik. Hiszen mindkét véres szív, melyeket a két nő ruházatából kiemelve látunk, Jézus vérző szívére utal. Csakhogy ezek itt nem stilizálva jelennek meg, hanem orvosi reprezentációk gyanánt, valós belső szervekre utalva. A két szív egy érrel van összekötve, ami nem egyszerűen a nő különféle arcainak, különféle szerepeinek az összetartozását fejezi ki, hanem a szenvedés megsokszorozódását. A női test biológiai szervekkel való azonosításában, s annak a fizikai tapasztaláshoz való kapcsolásában fogalmazódik meg Kahlo legradikálisabb állítása: a szenvedést, amennyiben az testi szenvedés, a nő sokkal inkább képes magára venni, mint a férfi, mégpedig azért, mert mind a társadalmi, mind a biológiai szférában rá van kényszerítve önmaga testi *mivoltának* az átélésére.

A politikai-kulturális létezésen túl is, és innen is, a nő mindenekelőtt a testiségének kiszolgáltatott, ilyen módon a testével minden pillanatban azonosulni képes 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 jelenletre utalnak a képen a fehér szoknyát átvérző, vöröslő foltok – a menstruáció, a vetélés, a sebesülés szégyenfoltjai. Kahlót a betegség és a fizikai fájdalom képi megfogalmazása vezette el az ember testi mivoltával való radikális azonosulás felé. A szenvedéssel való azonosulás megrendítő példája *A törött gerinc* (1944) című alkotás, amely kifejezett Krisztus-utalást hordoz, amennyiben a kereszt-re feszítés parafrazisaként olvassuk. A keresztfát maga az emberi test, a középtengelybe helyezett gerinc (mégpedig sebesült, törött gerinc) jelenti. Az ember saját testi szenvedésének keresztjére feszül rá.

Az ókeresztény művészet Krisztus keresztthalálát nem ábrázolta, utalásokkal helyettesítette inkább; a korai bizánci alkotások élve mutatták őt a keresztben, a halál legyőzőjeként, megkerülve a krisztusi kettős (isteni és emberi) természet kérdését. Krisztus halálának ábrázolása a 8–9. századtól kezdve vált elfogadottá. Ám a halott Krisztust többnyire elégikusan ábrázolták: a képeket megbékélés és nyugalom járja át. Az olasz ikonográfia megneemesítette arcát a kínszenvedésben, testét pedig, annak ellenére, hogy azon felmutathatóak voltak a krisztusi stigmák, megszépítette: gyötrelem nélküliként, a tényleges szenvedésektől mentesen ábrázolta. A keresztény kultúrában az áldozathozatal Jézus Krisztushoz kötődik: egy férfi az, aki Isten fiaként megváltást ígér a bűnös emberiségnek.



*A törött gerinc (1944)*

A nő ennek úgy válhat részesévé, ha a Krisztus szenvedése nyomán fellobbanó lelki fájdalommal azonosul. De a nő nem hajthatja végre az áldozathozatal tettét: a nőnek csak a siratáshoz van joga, a könnyek visszafolynak saját lelkébe, létezésével nem szolgálhat mást, csak a (passzív) passiót, a hiábavaló emocionális tettet. Márpedig a nő csak akkor válhat önmagával azonossá, ha elhazudhatatlanul jelenlévő testét, mely szüntelen átélésre kényszeríti, vállalni tudja, ha azt beépítheti szimbolikusan megképződő identitásába is. Kahlo törött gerinces önarcképén a húsba vert szögek nyomait látjuk. A csipőre tekerter „ágyékkötő” fehér szoknyaként forog körbe.

A kettényíló test középtengelyében előtűnő gerinc széttöredezett, a fehér abroncsok kívülről tartják össze. A megnyílás a gerinc két oldalán nem annyira a felületen ejtett vágás, mint inkább egy mély hasadás: a test maga válik itt szétnyíló sebbé, s ettől az ember: *testiesebb létezővé*. A test szétnyílása az emberi léten ejtett sebesülést jelenti: az örökös kiszolgáltatottságot a testi szenvedésnek, a fizikai fájdalomnak. Az ember saját törött gerincét, vele együtt saját szenvedésre nyitottságát hordozza hátán – darabjaira hulló keresztként. Ez az igazi dekonstrukció Kahlo részéről: az áldozatvállalást olyan kereszthordozásként értelmezi, amely minden egyes emberi lény számára szükségszerű. A kereszt nála nem vallási eszmeiséget képvisel, hanem az enyészetnek kiszolgáltatott biológiai materiával, a testtel azonos.

A saját betegségére és fájdalmára ráfeszülő Frida arcán könnyeket is látunk. Nőként és anyaként azonban nem önmagát siratja, hanem az embert, aki örök életet adó nedű helyett már gyermekként azt a „korom tejet” szívja magába, mely benne nem az erőt, hanem a gyengeséget növeli. Siratja az embert, aki nek betegséggel, öregséggel, fájdalomhullámokkal lerohant teste napról napra közelebb kerül a halálszörny által uralt birodalomhoz – nem csak fizikai síkon, a leépülésben, hanem a lelki síkon megtapasztalható kétségbeesésben is.

#### MEGVÁLTÁS NÉLKÜL

Ha Kahlo a szenvedésképeken 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 műtéti sebek, a törött gerinc olyan stigmák, amelyek általános értelemben jelölik meg a testet és teszik felmutathatóvá azt, ami a legmélyebben *emberi* benne. Ez nem a humanizmus, nem a szellem primátusa felől megalapozható *emberit* jelenti, hanem a test felől értelmezhető sajátosságot. Kahlo a szenvedésképeken Krisztus áldozathozatalával vállal közösséget, rámutatva a létezés alapvető, fájdalmas karakterére: a sebezhetőségre és a halál általi fenyegetettségére, mely 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 ingerelhető – gyönyörben tobzódó és szenvedő – teste átélése révén magára vállal? Eredményezhet-e megváltást?

Az *Imitatio Christi* a vallás rítusaiban ugyanarra szolgál, mint a művészetben: az áldozatvállalásban Krisztus önkéntes követését. 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. A keresztény művészeti tradícióban a krisztusi szenvedés felmutatása alapvetően a férfi identitásformához tartozik. A nő számára az áldozat csak a társadalmi hierarchiák mentén szerveződő áldozatiságot jelenti: szolgálatot az önfeláldozó férfi mellett, áldozathozatalt az áldozathozóért – mint fentebb jeleztem, Szűz Mária passiója szép példázata ennek. Ekkor a nő passzív résztvevője mások szenvedésének: lemond saját érdekeiről mások gondozásáért, táplálásáért. Ez az áldozathozatal a női értékvilágban mélyen jelenlévő empátiára épül, s kizárólag szimbolikus célzatú: nem vezet hősi és emlékezetes cselekedetekhez, ellenkezőleg, meghúzódik a történelem csendjében, a kánonba nem-emelt, láthatatlan narratívákban.

Kahlo a nőiség számára új identitásformákat teremtő művészetében nem ezt az áldozatiságot követi, nem a néma áldozathozó szerepét játssza el, hanem az *Imitatio Christi* hagyományához kapcsolódik. Ami részéről nem valamiféle vallásos érzület kinyilvánítását jelenti. De azt sem állíthatjuk, hogy lemeztelepedése, megalázkodása, a szenvedés vállalása pusztán a néző tekintete előtt, avagy tekintetéért történne, 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: a megválthatóság reménye és a megváltás ígérete.

Miközben felvállalja, Kahlo tovább is lép az *Imitatio Christi* hagyományán. Amikor önmagát nyilakkal átlőtt, sebesült szarvasként ábrázolja (*A megsebzett szarvas*, 1946), 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, melyet magában – a kultúra segítségével – szüntelenül elfojt.

A szarv számos kultúrában az isteni hatalom jelképe: hatalmat, erőt sugároz. Aligha tekinthetjük véletlennek, hogy a 12. századtól kezdve Mózes ist szarvakkal ábrázolták a festők.<sup>11</sup> A szarvas mint krisztusi szimbólum, a lélek felemelkedésének kifejezésére is szolgál. Szent Euszták és Szent Hubertus a

<sup>11</sup> 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. A szarv verbális és vizuális motívumában tehát a lélek felemelkedése, a sugárzás, a hatalom fejeződik ki.

legenda szerint arról számolt be, hogy olyan szarvast láttak a vadászon, 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 szórákosnak tekintették, vallási-rituális vetülete is volt: az állat a vadászat szent áldozataként keresztény erényekbe öltözött, agancsának ágai a tízparancsolatot szimbolizálták. A dús koronájú állat alakjából kibontható a – közvetlenebb jelentéstartalommal rendelkező – erdők királyának képe is. Természeti népeknél a szarvas a szellemi hatalom és a természetfelettség jelképe. Megfeleltethető továbbá a természeti ciklikusság jelentéseivel: a szarvas ugyanis az agancsát minden télen elveszíti, majd tavasszal újra növeszti, így a megújulás, a termékenység, az újjászületés szimbóluma, melyeket a nőiséghez kapcsolódó attribútumokként ismerünk, jöllehet a nemiség aspektusából ez az állat egyértelműen férfi 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. Mint ha 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 behelyezni, hanem egyszerűen abba a testies identitásba, amellyel az állat is rendelkezik, s amely nélkül az ember-mivolt megértése 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 pusztá felismerése, elfogadása, felmutatni tudása nyilvánvalóan nem hordozza magában a megváltás ígérését. A megváltás ígérete a túlvilág reménységéből fakad – Kahlo képein nincs ilyen horizont. De éppen ezért jelenhet meg nála az eleven élet valódi megélésének a reménysége.

Nietzsche szerint a keresztény morál megrontotta az emberiséget, amikor feltalálta a túlvilág mint „igazi világ” fogalmát azért, hogy az „egyedül létező világot”, földi valóságunkat megfossza 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 „nemet” 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 alantának, tisztátalannak, értéktelennek ítél, s amit óriási küzdelmek árán igyekszik újra és újra lenyomni az áldozati hierarchia aljára. Az élet logoszának felismerése azért katartikus, mert az élő test, a vérerekkel és lélekkel egyaránt átszőtt hús megbecsülését jelenti, ebben az értelemben az eleven élet megélésének, s mindannak reményét kínálja, ami az eleven élet iránti elköteleződéshez és felelősségvállaláshoz vezet.

*A megsebzett szarvas* című festményen Kahlo önmaga – nem szentként felmutatott, hanem állatként ábrázolt, az állatival 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 a testébe fúródó nyilak fájdalmától megremülve nekirontott a világnak. A szarvas eleve egy olyan különös, köztes lény, amely szellemiséget sugárzó megjelenésén túl hordoz magában valamit a növényi létből is: agancsával a fákhöz 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 *sebesülésnek való kitettség* felmutatása kevés, amiképpen a test keresztjének pusztá vállalása sem ad felmentést a mulandóság ítélete alól. De csakis a szenvedés – betegségeinken, testi fájdalmainkon keresztül történő – megértése teremt lehetőséget annak felismerésére, hogy mit jelent az élet itt, a földi világban, a megváltás és a túlvilág akarása előtt.