

BÓDI KATALIN

Médeia, az alkimista

Girolamo Macchietti festményéről
és a Médeia-ábrázolások alapproblémájáról

Médeia identitása

Az újkori európai festészet történetében Médeia mitológiai-irodalmi figurájához nem kapcsolódik közismert festmény, a nagy mesterek alkotásai között nem ismeretes olyan ábrázolás, amely alapvetően meghatározná vizuális képzetét a köztudatban. Kétségtelenül vannak időszakok, amelyekben viszonylag nagyobb számban jelennek meg az őt tárgyazó festmények, de az bizonyos, hogy ismertségét – ha egyáltalán van az irodalmi-művelődéstörténeti területen kívül – a képi ábrázolások ma már nem erősítik.¹ Holott története szerepel azon szövegkorpuszok egyikében, amely a reneszánsz festészet, illetve később az akadémiai művészeti gyakorlat témaválasztását meghatározza: nevezetesen Ovidius *Metamorphoses*ében. Az újkori szövegkiadásokat bőséges metszetanyag illusztrálja, amelyek hatása kétirányú lehet: egyrészt az olvasást segíti (és irányítja) a kísért szövegből kiemelt jelenetek ábrázolásával, másrészt egyfajta vázlatrajzként a festők rendelkezésére áll a témaválasztás folyamatában. Az *Átváltozások* korabeli illusztrált kiadványai természetesen a hetedik könyvhöz is illesztenek metszeteket: a hatástörténetileg kiemelkedő, 1557-ben Lyonban kiadott kötet 181 fametszetéből hat² kapcsolódik Médeia történetéhez: az Iasónnal való idillikus szerelemtől egészen a gyermekek legyilkolásában kiteljesedő bosszúig.³

¹ Egyedül a francia festészet történetében jelenik meg markánsabban a 18. században, szoros összefüggésben az érzelmek ábrázolásának kérdéskörével, illetve a színpadi adaptációkkal. Részletesebben lásd BARTHA-KOVÁCS Katalin tanulmányát a jelen lapszámban: „Egyetlen vércsepp sem hull a földre tőre hegyéről”: Médeia-ábrázolások a 17–19. századi francia festészetben és művészetkritikai írásokban, *Studia Litteraria*, 2017/1–4, 150–163.

² Címük magyarul: *Iason megkéri Medeát, Iason legyőzi a sárkányt, Medea varázslónő, Medea megfiatalítja Aesont, Pelias és lányai, Medea bosszút áll Iasonon*.

³ A Lyonban nyomtatott francia kiadás Jean de Tournes könyvkiadó kiemelkedő üzleti vállalkozása volt, aki Bernard Salomon-t kérte fel az illusztráció elkészítéséhez: a képekkel bőségesen kísért Ovidius-kiadás ötletét Tournes az emlé máskönyvek korabeli népszerűségéből és képközlési módszeréből veszi. (Másik kiemelkedő vállalkozása Tournes-nak a Salomon-nal való együttműködésben – nem meglepő módon – a Biblia illusztrált kiadása.) Az *Átváltozások*-kiadásban Salomon metszetei az emlé máskönyvekben hagyományos kép-szöveg elrendezésben érvényesülnek, vagyis a metszethez egy tematikus cím kapcsolódik, a kép és a szöveg metaforikus azonosságát mutatva, illetve minden kép alatt egy nyolcsoros szakasz olvasható Ovidius szövegéből. Vö. Peter SHARRATT, *Bernard Salomon, illustrateur lyonnais*, Genève, Droz, 2005, 67–69. A Salomon által illusztrált Ovidius-kiadás adatai: *La Métamorphose d'Ovide figurée*, Lyon, Jean de Tournes, 1557. Az illusztrációk a BNF (francia nemzeti könyvtár) adatbázisában tanulmányozhatók:

Az *Átváltozások* kitüntetettsége nem csupán a fordulatos szerelmi történeteknek és a vizuális fantáziára erőteljesen építő eseményeknek, vagy éppen a mitológiai se-regszemlének köszönhető a festészetben, hanem annak is, hogy abban a reneszánsz művészeti tevékenység elméleti körvonalazásának a lehetőségét látják. Pygmalion és Narcissus történetét ebben az időszakban az alkotó és az alkotás, valamint a valóság és az annak nyomán létrehozott ábrázolás közötti kapcsolat példázataiként is olvas-sák.⁴ Az átváltozás, a transzformáció folyamata és képessége a reneszánsz költő ön-reprezentációs metaforájaként is megjelenik.⁵ Apollón és Daphné története a vágy örök elodázásaként kerül értelmezésre, amely az írás folyamatos ihlettségét is biz-tosítja, képi sűrítettségét pedig az átváltozott Daphné ágaiból formált babérkoszorú jeleníti meg.⁶

A *Metamorphoses* összességében is a narratív festészet⁷ ötlettáráként működik: mindazonáltal nehéz lenne pontosan megválaszolni, mely történet és milyen okból kedveltebb egy másiknál. Ahogyan szintén nem magyarázható meg egykönnyen,

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b2200047r> (Letöltés ideje: 2017. június 21.)

Tournes kiadása hamarosan Európa-szerte ismert lesz: 1559-ben kiadja olasz fordításban a kötetet, ha-sonlóképpen Salomon illusztrációival: *La vita et metamorfoseo d'Ovidio, figurato & abbreviato in forma depigrammi da M. Gabriello Symeoni*, Lione, Giovanni di Tornes, 1559. 1563-ban Frankfurtban először latin, majd kétnyelvű, német–latin kiadásban jelenik meg az *Átváltozások*, az illusztrátor, Virgil Solis a lyoni Bernard Salomon metszeteit használja fel saját munkájához (*Metamorphoses Ovidii*, Frankfurt, apud Georgium Corvinum, S. Feyerabent, & haeredes W. Galli, 1563; a kétnyelvű kiadás német fordítója Johann Posthius, a kötet címe: *Iohan. Posthii Germershemii Tetrasticha in Ovidii Metam. lib. XV*).

A 16. század második felében megjelent kiadások illusztrációi a University of Virginia kutatói által készí-tett *Ovid Illustrated* című oldalon hasonlíthatók össze: <http://ovid.lib.virginia.edu/ovidillust.html> (Letöltés ideje: 2017. június 21.)

⁴ „A *Metamorphoses* 3. könyvében, amelyben Ovidius leírja Narcissust, aki saját képmásának tükröződését a forrás medencéjében figyeli, nem a kép, hanem az árnyék, az »umbra« szót használja. Kétféleképpen is utal a művészet tárgykörére. Narcissus »hamis képe« megtévesztés, amely a »csalásként« érthető művészet lényege. Ráadásul az árnyékra való utalás felidézzi a festészetben alkalmazott »árnyékolás« szerepét, azaz a szimulákrumot.” Paul BAROLSKY, *The Florentine Renaissance of Ovid*, Fifteenth Century-Studies, Volume 23, 1997, 194. (Amennyiben külön nem jelzem, az idegen nyelvű idézeteket a saját fordításomban közlöm. – B. K.) Alberti a festészetéről szóló értekezésében (1435-ben latinul, 1436-ban olaszul) pedig minden rene-szánsz festő modelljének nevezi Narcissust: „Hallottam barátaim között a véleményt, hogy a költők állítása szerint virággá változott Narcissus volt a festészet feltalálója; és minthogy a festészet minden művészet virágává vált, az egész Narcissusról való történet éppen ideillik. Mit mondasz, mi egyéb a festészet, ha nem magunkhoz ölelni a forrás vizének tükrét?” Leon Battista ALBERTI, *A festészetéről*, ford. HAJNÓCZY Gábor, Bp., Balassi, 1997, 95.

⁵ Vö. Paul BAROLSKY, *As in Ovid, So in Renaissance Art*, *Renaissance Quaterly*, 1998/2, 452.

⁶ Vö. BÉNYEI Tamás, *Más alakban: A metamorfózis lehetséges poétikai és politikai*, Pécs, Pro Pannonia Kiadói Alapítvány, 2013, *Daphne: metamorfózis, elbeszélés, retorika* című fejezet, különösen: 47, 53.

⁷ A képi elbeszélés elméletével és tipológiájával jelen tanulmány keretei között nem tudok foglalkozni, részben annak módszertani nehézségei miatt (erről bővebben lásd HORVÁTH Gyöngyvér, *A narratív képek rendszerezésének problematikája*, *Helikon* 2013/1, *Narratív design*, 19–39.), részben pedig alapkérdésem-ből eredően, ami nem egy korszak vagy egy képtéma narratív ábrázolásmódjának általános módszereinek feltérképezésére és osztályozására irányul, hanem egyetlen műalkotás és a mellérendelt irodalmi szöveg kapcsolatára és kulturális kontextusaira.

mely tényezők együttállása kell ahhoz, hogy egyes képeknek miért nagyobb a hatástörténetük más alkotásoknál. Annyi talán bizonyossággal kijelenthető, hogy a különféle mediális reprezentációk (mítosz, dráma, festmény, szobor stb.) erősíthetik egymást.⁸ Továbbá az is lényeges kiindulópont az elbeszélések képi reprezentációinak vizsgálatakor, hogy számot kell vetni a festészet narratív teljesítőképességével. Azzal az alaphelyzettel, hogy a képi ábrázolások denotálását mindenekelőtt az adott bibliai vagy mitológiai történet közismertsége biztosítja, illetve a médium természetéből adódóan a történet egésze csak metonimikusan ábrázolható, vagyis egy kiragadott pillanatnak kell a narráció egésze helyett állnia. Ez a dinamizmus kép és történet között akkor jön létre, ha a megjelenített történetnek van egy bizonyos dramaturgiai tetőpontja. Ilyen lehet a Daphné-ábrázolásokban az átváltozás pillanata: amikor az üldözött lány identitása még felismerhető, de testén már megjelennek a babérfa jelölői kéreg és ágak formájában, vagy éppen a víztükörbe pillantó Narcissus figurája saját tükörképével. A narratív festményen megjelenített főalakot vagy főalakokat egyértelműen jelölő közegek, tárgyak sok esetben olyan jelölökké válnak, amelyek attribútumok módjára denotálják őket: Szent Sebestyén nyílvesszője, a kagyló, amelynek tetején Venus a tengerpartra sodródik, vagy Psyché esetében éppen az átváltozást megjelenítő lepke.

Ezekből az egyszerű példákából ered az a feltételezésem, miszerint Médeia azért nem vált közkedvelt tárgyává a reneszánsz festészetnek, mert figurájához nem rendelhető hozzá egyértelműen egy olyan attribútum, amely a történetéből következik. Cselekvései ráadásul folyamatosan alá vannak rendelve Iasón kalandjainak, döntéseinek és élete fordulatainak. Az antik mítoszfeldolgozások mind ismertek az újkorban, azonban meglehetősen eltérő módon dolgozzák be interpretációjukba a mitológiai történet összetettségét: míg Ovidius *Átváltozásai*ban a varázslónő figurája kap nyomatókat, addig a *Hősnők leveleiben* az elhagyott feleség féltékeny panaszát olvashatjuk, az antik drámák (Euripidész és Seneca darabjai) ugyanakkor a bosszúállás folyamatára helyezik a hangsúlyt. Ez a „szétszóródás” végeredményben az újkori illusztrált szövegkiadások metszeteiben is érvényesül. Tanulmányomban Girolamo Macchietti *Medea megfitalítja Aesont* című ovális festményének⁹ elemzésével arra szeretnék rámutatni, hogy az irodalmi szöveg tagadhatatlanul erős inspiratív ereje

⁸ Jó példa erre a mediális együttműködésre a reneszánsz korából Lucretia példája, akinek a története Titus Livius *Ab Urbe condita* című munkájából válik ismertté: a Róma történetét elbeszélő mű kiadása a humanistákat hosszú ideig (Petrarcától Machiavelliig) foglalkoztatta. A kiadástörténettel párhuzamosan jelent meg festészeti témaként a krisztianizált erkölcs példaképeként értelmezett Lucretia, majd a 16. században már a színpadi művekben is feldolgozzák a történetét – felhasználva mind a szövegolvasási hagyomány, mind pedig a képi ábrázolási hagyomány jelentésképző stratégiáit. Lucretia története egyébiránt Ovidius *Fastijában* is helyet kap. Vö. még Ian DONALDSON, *The Rapes of Lucretia: A Myth and its Transformations*, Oxford, Clarendon Press, 1982.

⁹ Girolamo MACCHIETTI, *Medea megfitalítja Aesont*, 1573, olaj, ovális vászon, Palazzo Vecchio, Firenze. A kép szerkezetét tanulmányozva feltételezhető, hogy Macchietti ismerte és felhasználta valamelyik, Salomon által illusztrált kiadás azonos című metszetét. Vö. pl. az 1557-es kiadás illusztrációját: http://ovid.lib.virginia.edu/vasal1557/0097_f2v.html (Letöltés ideje: 2017. június 21.)

ellenére mennyire bizonytalan a kapcsolat kép és szöveg között, és hogy az egyszerű illusztrációs viszony mellett milyen tényezőkkel szükséges számot vetni.

Medea pudica

Girolamo Macchietti festménye a dinamizmus és a statikusság paradoxonára épül. A festményen a férfi fekvő figurája szemből, perspektivikus rövidülésben látható, szétnyitott combjai, széttárt karjai, oldalra forduló feje az anatómiailag tökéletes test ellenére is a kiszolgáltatottságot mutatják. Hogy ez az alávetettség milyen természetű, nem derül ki egyértelműen, hiszen az álló, rámutató nőalakból akár szerelmi jelenetre is következtethetnénk. Mindenesetre a férfi mögött álló szobortalapzat a két szoborral, valamint a nő mögött látható robusztus márványszlop nem a dinamikus cselekvés kiragadott pillanatának ad háttérrel, hanem sokkal inkább a látvány statikusságát teszi hangsúlyossá. Az akt mint eszményi forma bizonyosan a történet felismerése ellen dolgozik: a nőalak a *Medici Venus*¹⁰ vagy éppen Botticelli *Venusának*¹¹ úgynevezett pudica-pózát idézi. A „szemérmes” testtartás feszültsége abból ered, hogy a karok és kezek (Botticellinél még a leomló hajzuhatag is) eltakarják az ágyékot és a melleket, a kontraposztban kibillenő kerek csípő viszont erotizálja a testet. Macchietti Médeiájának az ágyéka azonban fedetlen, hátán és csípőjén végigsimuló haja ugyan a szeméremdombja előtt is átível, de takarás helyett éppen, hogy láthatóvá teszi az asszony ölet. Jobb karja, amely melleit takarja, a férfira mutat, kijelölve azt az irányt, amit a kép nézőjének végig kell követnie: ezen a ponton képződik meg hangsúlyosan a fentebb említett dinamizmus és statikusság feszültsége.

Az akt műfaja irányából Médeia figurája azt a „kiegyensúlyozott, viruló és magabiztos” testet, az „átlényegült” testet jeleníti meg, amelyben az ember eszményi szépsége ábrázolható.¹² A férfialak anatómiája a kiszolgáltatottság és az ősz szakáll ellenére sem közvetíti az öregséghez rendelhető gyengeséget, hiszen az akt eszményítő karaktere sokszor megfosztja az ábrázolt testet a konkrét kulturális kontextustól (nevezetesen a mitológiai vagy a bibliai történet által közvetített jelentésektől). A reneszánsz művészet az antik szobrászat örököséként a testábrázolásokban az ember tökéletességének újplatonikus eszményét kísérli megmutatni. A „naked” (meztelen) és a „nude” (akt) szemiotikai különbségeire való rámutatással Kenneth Clark arra hívja fel a figyelmet, hogy az akt mint műforma alapvetően mentes a meztelen biológiai test által játékba hozott jelentésektől.¹³ Ez az önmagáért való, klasszikus, időtlen szépség természetesen csak elviekben tartható fent, az aktban mindazonáltal megképződő fedetlen test önmagában, illetve a kép narrációjának szükségszerű következményeként mozgósítja

¹⁰ *Medici Venus*, Kr. e. 1. század közepe, fehér márványszobor, 153 cm, Uffizi Galéria, Firenze.

¹¹ Sandro BOTTICELLI, *Venus születése*, 1486 k., tempera, vászon, 172,5 cm × 278,9 cm, Uffizi Galéria, Firenze.

¹² Kenneth CLARK, *Az akt: Tanulmány az eszményi formáról*, ford. VÁRADY Szabolcs, Bp., Corvina, 1986, 15.

¹³ *Uo.*, 15–17.

a befogadásban a vágyakozást, a szégyenkezést, a kulturális tabuk felismerését és így tovább.

Másrészt azonban a kéz jól láthatóan nem csupán a póz része, a rámutatás gesztusában az ujjak valójában az üstből kihajtó fácska ágát fonják körül, az aktból ezen a ponton már a narratív festmény műfajába léphetünk át. Az *Átváltozások*ban könnyen megtalálható az újrasarjadó olajág jelenetét ábrázoló részlet, amely mellé illusztrációként rendelhetjük Macchiotti festményét:

Ezzel, meg sokezer mással, melynek neve sincsen,
készül a barbár nő tette, nagyobbra, mit ember
megtehet; és mindent egy rég kiaszott olajággal
egybekavar végig, föltől forgatja fenéig.
S lám, az a száradt ág, ahogyan forgatja az üstben,
lesz legelőször zöld, azután lomb lombosodik rá,
buggyan benne bogyó, gyarapul dús drága gyümölcscsel;
és ahová vet a tűz tajtékot az öblös edényből,
és ahová forró cseppek fröccsennek a földre,
az kivirul, csupa zsenge virág, fű hajt ki belőle. (7. 275–284)¹⁴

Lényeges azonban felismerni, hogy a kép alárendelődik az ovidiusi elbeszélésnek. Ha nem tudnánk végigkövetni a szöveg felől a varázsfőzet elkészítését, akkor az ábrázolás legfeljebb csak az akt műfaja által közvetített jelentéseket hordozná a test eszményi formájáról. A barbár származású Médeiának az elementáris karakterjegye éppen az a kegyetlenség és vadság, ami a varázslat és Aisón megfiatalításának brutális folyamatában érvényesül – ám mindez sem a festményen, sem egyébiránt a férje iránti szerelmében nem mutatkozik meg. Érzelmei miatt engedelmeskedik Iasón kérésének, hogy fiatalítsa meg annak édesapját, ami végeredményben szublimálja, de meg is előlegezi azt a kegyetlenséget, amely majd később Iasón, menyasszonya és gyermekei irányában érvényesül:

De a nép közt nincs jelen Aeson,
mert sírhoz közel áll, s vállát öreg évei nyomják;
szól most Aesonides: „Teneked köszönöm csak az üdvöm,
megvallom, hitves! S noha nékem mindened adtad
s érdemeid sokkal többek, mint bárki hihetné,
mégis, hogyha tudod (s a dalod mit tenni ne tudna?),
esztendőimből végy el, s add őket apámnak.”
Könnyre előbuggyan. Meghatja e gyermeki kérés
Medeát, s oly más lelkében felmerül apja,

¹⁴ Publius OVIDIUS Naso, *Átváltozások*, ford. DEVECSERI GÁBOR, Bp., Magyar Helikon, 1975.

kit maga messzehagyott. Hanem erről szót se, de így szól:
 „Férjem, mily vétek hullott ki a szádon? Az élted
 részét át hogy is írhatnám máséhoz, ugyan mondd.
 Óvjon meg Hecate ettől! Illetlen a kérés.
 Több ennél, férjem, mit most neked adni igyekszem,
 mert ipam ifítom, ha lehet, művészetem által,
 és nem az esztendőiddel, ha e nagy feladatban
 háromtestü nagy istennóm helyeselve vezérel.” (7. 162–178)

Médeia „művészetére”, vagyis a fiatalító varázslatra utalnak Macchietti festményén az Aisón mögötti szobrok: Hekaténak, a boszorkányság, a varázslás és az éjszaka istennőjének és Iuventasnak, a fiatalság istenének figurája.¹⁵ Médeia éjszaka, a Holdhoz, a Földhöz és az Éjhez könyörögve, kibontott hajjal kezd bele a rituális folyamatba, sárkányfogatára szállva gyűjti össze a varázslathoz szükséges növényeket és állatokat. Az elsőként idézett, a festményhez szorosan hozzárendelt szöveghely közvetlen folytatása rögzíti azt a később, a bosszúban kiteljesedő kegyetlenséget, amit a kép csak hiányként mutat meg:

Ezt Medea mihelyt meglátja, kihúzza a kardját,
 metszi az agg gégét, kifolyatja belőle a vén vért,
 tölti a friss nedvvel. S mikor ajkával meg a sebbel
 Aeson issza be azt: haja és őszfürtü szakálla
 elveti ősz színét, feketévé fényesül ismét,
 messze soványság fut s halavány szín, aggkori ráncok,
 minden tagja megint friss vérrel duzzad, a teljes
 teste virul. S Aeson ámul, mert érzi: ilyen volt
 egykoron, emlékszik, négyszer tíz évnek előtte. (7. 285–293)

Varázslat másként

A kép és szöveg kapcsolatának vizsgálatában végeredményben nem jutunk messzebbre a vizuális elemek és az egyes szöveghelyek összekötésénél, illetve az eltérő mediális természetű jelek és befogadási módjuk által generált, esetenként széttartó jelentések számbavételénél. A bibliai tárgyú alkotások esetében a legtöbbször biztosak lehetünk abban, hogy a kép megrendelését kegyességi célok motiválják, a mitológiai tárgyú

¹⁵ „Ér haza, nem fordul be a házba, megáll a küszöbnél, / csak szabad ég fedi őt, férfit közelébe nem enged, / és magasít gyepből a szabadban két iker-oltárt, / ezt Hecate jobbról, balról azt kapja Iuventas.” *Uo.*, 238–241. sor. Ovidius szövege felől tehát pontosan azonosítható a Macchietti-festményen látható oltár két istenalakja: az idézettől függetlenül is a képen látható istenek Médeia attribútumaivá válnak, vagyis egyértelműen jelölik a figura varázsló-identitását.

képek esetében viszont sokkal nehezebb rekonstruálni egyes festmények eredetinek tekinthető funkcióját. Ráadásul a 18. század végén felgyorsuló muzealizáció gyakorlata, amely rendszerint dekontextualizálja a festményt és mindenekelőtt esztétikai teljesítményét helyezi a középpontba, a befogadást eleve felmenti az időbeli és/vagy kulturális idegenséggel való számvetéstől. Macchietti festményének megőrzése eredeti helyén azonban segíthet abban, hogy a reneszánsz Ovidius-kultuszán és narratív festészeti gyakorlatán felül is lényeges kulturális kontextusokat rendeljünk a képhez.

Macchietti vászna Firenzében, a Palazzo Vecchióban található, elhelyezése pedig funkcióját is pontosan kijelöli: a kép ugyanis I. Francesco de' Medici studiójában, vagyis – leegyszerűsítve – dolgozószobájában van. A studio az itáliai reneszánsz sajátos kulturális képződménye, az elvonulásnak, a tudománynak szentelt magántér, ugyanakkor, éppen ebből kifolyólag reprezentációs funkciója is van: tulajdonosa műveltségét hivatott megjeleníteni.¹⁶ A studio az antikvitás és a középkor kulturális hagyományának egyaránt folytatója. A Petrarca által is citált idősebb Plinius és Quintilianus nyomán a dolgozószoba az éjszakai olvasásnak és írásnak adott helyet, elzárva használóját a hétköznapi tevékenységektől, tértől és időtől, többek között a természet szépségétől is, ami folyamatosan uralja a képzeletet. A másik fontos előzmény a középkori szerzetesek cellája, mindenekelőtt pedig a karthauzi rend egyedi gyakorlata, amely a rendtagok számára előírta az írópad és az íróeszközök birtoklását, valamint használatát saját cellájukban, továbbá a rendszeres olvasást. A harmadik előzmény szintén a középkor vallási-kulturális gyakorlatához kapcsolódik: az irattáráként, olvasóhelyként és a vallási közösség kincstáráként, relikviák őrzőhelyeként is működő helyiségtípus olyan szakrális terekhez tartozott, mint a templom, a kápolna vagy a kolostor.¹⁷ A kolostorban használatos berendezési tárgyak, az íróasztal, a könyvespolc, az íróeszközök a reneszánsz studiókban természetesen már értékes anyagokból, gondos megmunkálással készültek, helyet adva nemcsak a gazdájuk értékes könyvgyűjteményének, hanem a tulajdonos műveltségét, anyagi helyzetét és ízlését egyaránt reprezentáló műalkotásoknak: festményeknek, szobroknak, metszeteknek, illetve különféle gyűjteményeknek (pénzérmék, gemmák stb.). A studio elhelyezése a városi palotában szintén igazodik a középkori szerzetesi hagyományokhoz, amennyiben rendszerint az épület hátsó traktusában, illetve egy csendes, zárt

¹⁶ Arasse elemzése azt mutatja be, hogy az urbinói herceg studiójában az önreprezentáció a szoba használhatósága fölé emelkedik: „Ugyan nem a pompázatos dísztermek módjára, ám az elvileg magányt biztosító dolgozószobából mégis reprezentációs helyiség lesz, »hivatalos magánszoba«, ahol a ház urának közéleti imázsa tökéletessé válik. Ez a reprezentációs funkció meghatározó Urbinóban, hiszen a díszítő elemek felhasználása dolgozószobaként használhatatlanná teszi Federico dolgozószobáját. [...] Az itt látható formák és tartalmak fiktiivék; az urbinói *studio* nem más, mint egy dolgozószoba megjelenítése, úgyis mondhatni: egy bemutató szoba, amely a herceg belső világát, a lelke legmélyét jeleníti meg.” Daniel ARASSE, *Federico a dolgozószobájában: Az urbinói studio* = D. A., *Művész a műben: Analitikus ikonográfiai esszék*, ford. VÁRKONYI Benedek, Bp., Typotex, 2012, 23.

¹⁷ Arnold Alexander WITTE összefoglalása nyomán: *The Artful Hermitage: The Palazzetto Farnese as a Counter-reformation diaeta*, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2008, 41–42.

udvarra néző részén kapott helyet, gazdája egyéb magántereinek (például hálószoba, fogadótér stb.) közelében.

I. Francesco¹⁸ studiolója 1570 és 1575 között épült, terveit a család udvari építésze és festője, Giorgio Vasari készítette a humanista tudós Vincenzo Borghini közreműködésével.¹⁹ A helyiség csupán a nagyherceg hálószobája felől volt megközelíthető, funkciójában pedig egyesítette a hagyományozott középkori mintákat: nemcsak dolgozószobaként használta tulajdonosa, hanem a családi ereklyék és kincsek megőrzésére is. Itt kaptak helyet továbbá I. Francesco értékes gyűjteményei: drágakő-, medál-, gemma-, kristály- és váz kollekciója, illetve természettudományos érdeklődését segítő műszerei. Bár a helyiséget a nagyherceg halála után, már 1590 körül megszüntették, a múlt század elején a feljegyzések alapján rekonstruálták a berendezését. Borghini tervei szerint a studiolo négy falát és ívelt mennyezetét a négy elemet (föld, víz, tűz, levegő) reprezentáló festmények borították be, illetve az adott falhoz helyezték el az azokhoz kapcsolódó gyűjteményeket (a vésett köveket a földhöz, a gyöngyöket a vízhez és így tovább). A bibliai, mitológiai és történeti tárgyú, többnyire allegorikus festmények – az oldalfalakat borító olajképek és a mennyezeti freskók – harmincegy művésztlől származnak, akiknek többsége tagja volt a Firenzei Festészeti Akadémiának: az aprólékos figyelemmel elrendezett képek utólag a firenzei manierizmus különleges múzeumává váltak. A megtervezés és a létrehozás folyamatában egy nagyon pontosan kidolgozott ikonográfiai program volt meghatározó, mégpedig a művészet és a természet közötti kapcsolat felmutatása és ünneplése, ami egyben I. Francesco tudományos és művészeti érdeklődésének a leképeződése. A studiolo rejteke helyet adott továbbá tulajdonosa okkultizmus iránti érdeklődésének, alkimista kísérleteinek, illetve a későbbi analitikus (vagyis a misztikummal szakító) természettudományok által szintén gyakorolt anyagkísérleteknek. A rejtekhely így az individuális és szekuláris értékekből kiinduló, de a középkorból eredő szakrális tér hagyományát felhasználó locusszá vált. Foucault heteronómia-fogalma a modernség felől segít a firenzei studiolo megértésében, hiszen az egy olyan valós tér, amely kapcsolatban van más, például kozmikus, természeti és mitológiai terekkel. Utóbbiakat a festmények, a természettudományos és alkimista kísérletek emelik be a dolgozószoba koncentrált közegébe – amely ezáltal valamiféleképpen irracionálissá tágul.²⁰ A studiolo négy fala a boltozat díszítésével a kozmikus rend összefüggéseit rendezi egy, a korabeli tudásszerkezet számára egyértelműen olvasható rendszerbe.²¹ A mennyezet közepén

¹⁸ 1541–1587 között élt, Toszkána régense 1564-től, nagyhercege 1574-től a haláláig.

¹⁹ A studiolo rövid bemutatásában a Musei Civici Fiorentini honlapjának ismertetőjét és szemléltető ábráit követem. http://museicivici-fiorentini.comune.fi.it/en/palazzovecchio/visitamuseo/studiolo_francesco_i.htm (Letöltés ideje: 2017. január 7.)

²⁰ Vö. Michel FOUCAULT, *Más terekről: Heterotópiák*, ford. ERHARD Miklós, Exindex, 2004. augusztus 9. <http://exindex.hu/index.php?page=3&id=253> (Letöltés ideje: 2017. január 7.)

²¹ A négy elem, a négy évszak, a négy tulajdonság s a négy emberi karakter összefüggésrendje, a dolgok közötti metonimikus kapcsolatok (például a studiolóban is látható tengeri gyöngy egyértelmű relációja a

látható freskón a megszemélyesített Természet nyújt át Prométheusnak egy drágakövet, a cella körül pedig a négy elemmel konstellációba rendeződő négy évszakot, négy tulajdonságot (hideg, nedves, forró, száraz) és négy emberi karaktert (szangvinikus, kolerikus, melankolikus, flegmatikus) ábrázoló freskók láthatók.²²

Macchietti Médeia-festménye,²³ nem meglepő módon, a tűz elemét allegorizálni hivatott festmények között kap helyet, amit a varázsüst alatt lángoló tűz igazol, ugyanakkor az alkímista kísérletek megjelenítéseként is érthető. Az alkímia tudománytörténeti beágyazottságának összetettsége, illetve szerteágazó kapcsolatrendszere a korabeli társtudományokkal szinte felmérhetetlen, így csupán arra szorítkoznánk, hogy megjegyezzem: az alkímia volt az egyik olyan, rendkívül széles körben gyakorolt tudományág (vagy inkább megismerési forma, kíváncsiság a természet erői iránt), amely szoros kapcsolatot ápol a mágikus gondolkodásmóddal.²⁴ Médeia boszorkánysága az alkímia ezen kettős beágyazottságát, a természet erőiből merítő

víz elemével) a megismerés módszerét a dolgok közötti hasonlóságok felismeréséhez rendelik. „A XVI. század végéig a hasonlóság fontos szerepet töltött be a nyugati kultúra tudásában. Nagyrészt a hasonlóság kormányozta a szövegek exegézisét és interpretációját: ez szervezte meg a szimbólumok játékát, és tette lehetővé a látható és a láthatatlan dolgok megismerését, a hasonlóság irányította a dolgok ábrázolásának művészetét. A világ önmagába fonódott: a föld megismételte az eget, az arcok tükröződtek a csillagokban, a fűvek pedig szárukban rejtették el az embereknek fontos titkokat.” Michel FOUCAULT, *A szavak és a dolgok*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK GÁBOR, Bp., Osiris, 35. – Foucault a szignatúra fogalmával világítja meg a hasonlóságok bonyolult, de könnyen kiismerhetően működő rendszerét, amely végeredményben létrehozta, felismerhetővé teszi a dolgok között létrejövő hasonlósági viszonyokat. Foucault a 16. századi gondolkodás leírásában a „homokszerű” jelzőt használja, azt érzékeltetve, hogy a dolgok közötti hasonlóság – újabb és újabb szignatúrák felismerésével – a végtelenségig bővíthető, hiszen mindegyik voltaképpen az emberi világ önmagába záródó tökéletességének a bizonyága. *Uo.*, 44–49.

²² A római Palazzetto Farnese belső terében és kertjében szintén tetten érhető ember és természet, mikrokozmosz és makrokozmosz allegorikus ábrázolása művészi világmagyarázatként, amely részben szintén visszavezethető az *Átváltozások* egyes szöveghelyeire: „A Palazzetto belső és külső tere összekapcsolja a makrokozmoszt és a mikrokozmoszt, az ember által létrehozott és a természetben létező dolgokat. A Palazzetto építészeti formája, berendezése és a díszítése helyet biztosított a művészetek, az irodalom és a természet tanulmányozásához, Ovidiusz mitológiai történeteiből kiindulva, kiemelten Phaetonéból. Ebben a történetben Apollo a napszakokat és az évszakokat megjelenítő figurák körében kerül bemutatásra. A világ keletkezésének története a dolgozószoba mennyezetének kazettáiban kap helyet. A tizenötödik, egyben a lezáró könyvben Ovidiusz összefoglalja a természet ciklikus rendjét, kitérve a napok, az évszakok és az évek váltakozására – a természet így válik a *Metamorphoses* fő témájává. A Palazzettóban a műalkotás maga egyúttal a természet rendjének és az ember alkotta tárgyának a leképeződése.” WITTE, *i. m.*, 41.

²³ A többi festmény reprodukciója, elhelyezkedése, alkotója és címe a múzeumi bemutató oldalon, a falak szerint beosztott ábrán szintén tanulmányozható.

²⁴ „Különösen három tudományág ötvöződött a mágikus elképzelésekkel: az asztrológia, a magia naturalis és az alkímia, s úgy látszik, hogy szinte mindegyik természettudományos területnek megvolt a misztikus kiterjesztése. Az alkalmazott asztronómia lehetett navigáció vagy asztrológia; az alkalmazott kémia lehetett fémtan (metallurgia) vagy a fémek átalakításának misztikus alkímiája; s olyan nagy tudományos felfedezések háttérében, mint Kopernikusz napközéppontú elmélete, vagy Michael Servet-nek a vérkeringést leíró tanai, megtaláljuk a hermetikuss-misztikus elméletek inspiráló hatását.” SZÖNYI György Endre, *„Exaltatio” és hatalom: Keresztény mágia és okkult szimbolizmus egy angol mágus művében*, Szeged, JATEPress, 1998, 169.

varázslatot jeleníti meg, amely egyúttal a természetnek az ember által való megismerhetőségének korlátait, illetve a természet misztikumának megismerhetetlenségét mutatja. Varázslatában a természeti elemekből kiszabadítja az ember által uralkodhatatlan misztikus erőket, ami a korabeli természettudományos kísérletek végzői számára egyfajta utolérhetetlen vágykép.²⁵

Macchietti Médeia-ábrázolása azonban éppen azáltal válik nehezen értelmezhetővé az utókornak, mert többszörösen alárendelt a korabeli művészeti gyakorlatnak és az annak kereteibe rendeződő tudásszerkezetnek: egyrészt az *Átváltozásokban* rögzített Médeia-képnek, illetve az Ovidius-recepcióhoz kapcsolódó festészeti iránynak, másrészt pedig a természet és a művészet, illetve a természet és az ember kapcsolatát az antikvitás nyomán újrafogalmazó humanista gondolkodásnak.²⁶

Exkurzus: merre járt eközben Iasón?

Pietro Francavilla 1589-ben készül el az Iasónt ábrázoló márványszobrával, a firenzei Giovanni Battista Zanchini megrendelésére: a 2,8 méter magas szobor ma már nem a megrendelő palotájában, hanem a Palazzo del Bargello múzeumában található. Nem tudom, hogy Iasón szobra a Macchietti-festményhez hasonlóan egy humanista program részeként került-e Zanchini lakóterébe a 16. század végén, annyi viszont bizonyos, hogy az argonautát hősiességének szimbolikus pillanatában ábrázolja. Iasón magasba tartja az aranygyapjút, lábai alatt a legyőzött sárkány pihen, testének

²⁵ „Forr fényes édenyben / búvszere, bugyborog és dagadoz, habot ontva fehérlik. / Haemoniának völgye ölen / gyökeret főz / benne, virágokat és magokat, s velük éjszinű nedvet; / szélső napkeleten szerzett köveket vet a habba, / s Oceanusnak apályából homokot kever abba; / majd közibé teleholdnál gyűjtött harmatot is hint, / éji bagoly baljós szárnyát, s beledobja a húsát, / és az olyan farkas beleit, ki vadállati képét / férfiur-orcává fordítja: s a cinyphi teknős- / kígyónak pikkely-bőrét se felejt bedobni, / s agg szarvas máját; s a kilenc évszázadot átélt / varju fejét és vén csőrét teszi még tetejébe.” *Ov. Met.* 7. 262–274.

²⁶ Amy Wygant monográfiájának második, *Medean Renaissance* című fejezetében Macchietti festménye, illetve a kapcsolódó Ovidius-szöveghelyek elemzésével tovább bővíti a kötet első fejezetében (*Glamour and its Discontents*) körvonalazott Médeia-képet, amelynek középpontjában a bűbáj, a boszorkányság, a férfiuralmat aláásó hatalom áll. Következtetései Macchietti festményének tárgyában (a studioi környezete mint elsődleges magyarázó kontextus) végeredményben azonosnak tekinthetők saját elemzésemel, ugyanakkor az ő célja merőben más: rámutatni Médeia mitológiai figurájának „újjászületésére” a reneszánsz kultúrában a varázslat, az alkimia és a gyógyítás közegeiben. A studioi ismertetésében egyedül Médeia figurájára koncentrál, s bár számot vet a Vasari-Borghini-féle programmal, Macchietti festményének nagyszerűségét nem a hierarchikus struktúra alárendeltjeként, hanem önmagában tárgyalja. Míg elemzésemben a festmény a korszak tudásszerkezetének függvénye, addig Wygant Médeia figuráját végeredményben változatatlannak tekinti az újkorban, számos 20. századi és kortárs példával, eseménynyel, jelenséggel is összekötve. Bár a Salomon-metszet és a Macchietti-festmény bemutatása Wygant gondolatmenetében arra enged következtetni, hogy a korszakban számos Médeia-festmény született, a szerző csupán további egy festményt hoz példaként (a Victoria és Albert Múzeum gyűjteményéből, névtelen festő), amely szintén a Salomon-illusztrációhoz kapcsolható. Vö. Amy WYGANT, *Medea, Magic and Modernity in France: Stages and Histories, 1553–1797*, Aldershot – Burlington, Ashgate, 2007, 37–47.

túlhangsúlyozott kontraposztja az erőteljesen oldalra billentett csípővel dicsőségét emeli ki. Szintén Firenzében, a Loggia dei Lanzi árkádjai alatt látható már elkészülése, 1554 óta Benvenuto Cellini megrendítő bronzszobra, a Medúza lemetszett fejét kezében tartó, Medúza testén dicsőségesen pózoló Perseus figurája – a két hős ábrázolásának hasonlósága szembeötlő. Hogy Pietro Francavilla a Perseus-szobrot vagy éppen a Cellininek is ihletet adó antik szobrot, a belvederei Apollónt másolta-e Iasón aktjában, nem feltétlenül szükséges tudnunk. Elegendő annyi, hogy ők mindannyian a győzedelmeskedő hérosz reprezentációi. Azt azonban megint csak Ovidiustól tudhatjuk, hogy a sárkány legyőzése és az aranygyapjú megszerzése Médeia nélkül nem sikerült volna Iasónnak.

KATALIN BÓDI

Medea, the Alchemist

On Girolamo Macchietti's painting and on the main problem of the Medea representations

The figure of Medea (well known from the *Metamorphoses* of Ovid and from the tragedies of ancient literature) does not have a special iconography in the early modern era, which can be the consequence of her complicated story in the different works. In my opinion, the painting of Girolamo Macchietti is an example for the actualization of the story according to the ideology of the Renaissance era about man and nature: the power of human knowledge and the complexity of the world. The representation of Medea as a magician offers a direct connection between the painting and Ovid's *Metamorphoses*, but the place of Girolamo Macchietti's work can extend the interpretation. The painting was ordered beside many others by Francesco I de' Medici for his *studiolo*, which was a working room and a place for his collections. The scholar Vincenzo Borghini designed the decoration of the *studiolo* to celebrate the relation between Art and Nature in accordance with the personal interests of Francesco, such as alchemy, among others. But the painting does not show these references explicitly anymore: therefore my paper tries to reconstruct the forgotten contexts surrounding the painting and the figure of Medea.