

Judit és Salomé újjászületése

Judit és Salomé alakjainak összeolvadása Gustav Klimt *Judit I.* című
képén

Jelige: GMB 218

Tartalomjegyzék

1. Bevezetés
2. Klimt kora és művészete
 - 2.1. Bécs a századfordulón
 - 2.2. Klimt művészete
3. A femme fatale és a szent asszony, avagy a nő a századfordulón
 - 3.1. A századforduló nőképe
 - 3.2. A femme fatale
4. Judit és Salomé mitológiai fel(nem)cserélhetősége
 - 4.1. Judit
 - 4.2. Salomé
 - 4.3. Salomé és Judit felcserélhetősége
5. Ikonológiai megfontolások Judit és Salomé alakjáról a *Judit I* című képen
 - 5.1. Mi a férfi szerepe a *Judit I* című képen?
 - 5.2. A végzet asszonyai: Judit és Salomé
6. Konklúzió

Függelék

Bibliográfia

1. Bevezetés

Egyes szakirodalmi források szerint, Klimt műveinek reprográfiait adják el a legnagyobb számban világszerte.¹ A *Csók*, a *Nő három életkora* vagy e dolgozat témája, a *Judit I.*² a legnépszerűbbek közülük. Bár a szemlélőt ma már a képek élénk színei, gazdag ornamentikájuk, titokzatosan a nézőt fürkésző vagy békésen alvó alakjaik varázsolják el, Klimt kortársai azonban merőben másként látták ezeket a műveket: lázadónak, engedetlennek. Klimt az új stílusokat, amelyekkel saját tetszésére alkotott többre becsülte, mint kora társadalmának ízlését és jóváhagyását. Ezt hirdeti a *Nuda Veritas* című képe feletti Schiller-idézet is: „ha nem tetszhet mindenkinek tettered és művészeted, hát felelj meg kevésnek! A sokak tetszése mit sem ér.”³ A századfordulós kortársak szemében a meztelenség ábrázolása, főleg ha az erotizált szexualitással összekapcsolható volt, – mint ahogyan Klimt legtöbb nőt vagy nőket reprezentáló képein – szokatlannak, sőt felháborítóknak találták a kortársak. Emiatt sok botrány kísérte a művész pályáját, példaképp említhetem a bécsi egyetem által rendelt allegorikus festményeinek esetét, amelyek nem kis megrökönyödést okoztak az akadémia tagjainak körében.⁴

Dolgozatom témájának kiválasztásában nem csupán a festmény és Klimt szokatlan alkotói személyisége iránti rajongásom játszott szerepet. Először is a Salomé és Judit alakjai közti párhuzam keltette fel érdeklődésemet: különbségek és hasonlóságok egész sora fedezhető fel köztük a művészet történetében, végeláthatatlanul sok mű foglalkozik velük a középkortól napjainkig.⁵ Ez a két alak a századfordulón azonban másként jelenik meg a művészetben, mint korábban és ez a tény kulcsfontosságúnak bizonyul a Judit tematikájú festmények jelentőségének megértésében. Gustav Klimt *Judit I.* című képén a századforduló közkedvelt archetípusában születik újjá Judit, és vele együtt Salomé is. Hiszen a férfifejet tartó fiatal nő önmagában nem mutatja egyik jelenlétét sem jobban, mint a másikat. Az újjászületés mindig átalakulással, általában formai átalakulással jár. Judit és Salomé átalakulása tulajdonképpen eggyé válásuk, melyből a századforduló fantáziáinak rémisztő és csodálatra méltó új „Évaja” születik meg. Judit és Salomé alakjának ilyen összeolvadása az 1901-ben készült *Judit I.* című Klimt képen leginkább a századforduló megváltozott

¹ Lásd például: Nina Kränsel: *Gustav Klimt*. Prestel, München, 2007.

² 1. ábra

³ Nina Kränsel: *Gustav Klimt*. Prestel, München, 2007. 15. o.

⁴ Ibid. 21. o. Klimt a kor festői konvencióit és akadémikus trendjeit teljes mértékben figyelmen kívül hagyva festi meg a 3 táblaképet (*Orvostudomány, Filozófia és Jogtudomány*).

⁵ Tiziano Vecellio: *Judith (Salomé)* 1515, Caravaggio: *Judith* 1598, Id. Lucas Cranach: *Judit ca. 1530* és *Salomé ca. 1530*, Tintoretto: *Judit és Holofernész* 1577/78, Léon Francois Comerre: *Salomé/Judit*. 1900

művészetfelfogásával és nőképével, az alakok felcserélhetővé válásán és, nem utolsósorban, ikonológiai szempontokkal magyarázható.

Másodszor, a festmény témájával és történetével összefüggésben a címek változásának históriája is meglepő, először *Judit és Holofernész*, majd *Salomé*, majd csak *Judit* és végül, az 1908-ban készült, *Judit*tól való megkülönböztetés miatt *Judit I.*⁶ Felmerül a kérdés, miért nem találja identitását ez a kép a befogadók értelmezéseiben. Érdekes módon ez az oszcillálás Salomé és Judit személye közt a *Judit II.-re*⁷ is átöröklődik. Úgy tűnik Klimt Juditjai nem voltak elfogadhatóak a közönségnek.⁸ Annak a közönségnek, akik a nőmozgalmak ellentmondásos időszakának nemesei, polgárai és munkásai; Freud pszichoanalízisének alanyai; az Osztrák-Magyar Monarchia végét jelképező korszak, a Belle Époque mindennapjaiban élő bécsiek.

A dolgozat alapfeltevése, hogy a közönség és a kulturális kontextus hatással van a művekre, mivel az értelmezések is részei egy-egy mű létének. Tehát nem felejtendő el a *Judit I* befogadás-története, ha a napjainkban kívánjuk megérteni a festményt. Ennek érdekében dolgozatom első felében felvázolom azt a kulturális színteret, amiben Klimt élt és tevékenykedett, ezután rátérek a művész sajátos stílusjegyeire, ahol részletesebben is szót ejtek a kor különös és Klimt által gyakran ábrázolt archetípusról, a *femme fatale*-ről. Ennek az alaknak a népszerűvé válását összevetem a kor nőkről kialakult képével. Az ebből levont következtetések alapján térek rá a dolgozat második részében a kérdéses festmény ikonológiai elemzésére, amihez Erwin Panofsky elemzésmodelljét találtam célravezetőnek használni. Az elemzésből kiderül, hogy a kép identitás-kereséséből következtethetünk arra a rejtett bizonytalanságra, amit az új nőtípusaival való találkozás a századforduló közönségében keltett. A *Judit I.* című képen Klimt nem csupán a *femme fatale*-t festette meg, hanem a belőle születő új nőt is. Mi sem példázza jobban ezt, mint hogy a téma nyolc évvel későbbi újraértelmezése hasonlóan bizonytalanságban hagyja a festmény szemlélőjét, viszont bátrabban villantja fel az önálló, szexualitásában felszabadult nőt, a *femme fatale* félelmetes álarca mögött.

2. Klimt kora és művészete

⁶Gilles Néret szerint Judit és Salomé alakjának összemosását a katalógusokban és folyóiratokban „jó szándékú lelkek” indították el, mivel a művészetet támogató gazdag zsidóság körében hatalmas botrányt keltettek a festmények. Vö.: Gilles Néret: *Gustav Klimt*. Taschen/Vince kiadó, Budapest, 2000. 34. o.

⁷ 2. ábra

⁸ Susanna Partsch: *Klimt élete és művészete*. Corvina, Budapest, 2000., 251. o.

Az 1890 és 1914 közötti időben végbemenő átalakulások indították el Bécszet a modern nagyvárossá növekedésben. Ez kulturális szempontból nagyon gazdag korszakot jelöl a város történetében, amikor az egyeduralkodóvá vált esztétikai értékekkel szemben megjelentek a modernitásra jellemző, önkifejezésre törekvő és változatos stílusú művészeti alkotások. Az 1800-as évek végén klasszikus ábrázolás, zenefelépítés és irodalom szétforgácsolódása történik, a művészettörténet belép a modernitásba. Klimt munkássága és művészete ebben a folyamatban igen fontos szerepet töltött be. Ő és köre, a Secession, vezetik be a bécsi műélvező közönséget a világot átívelő új művészeti áramlatokba, amilyen például az impresszionizmus vagy a Secession tagjai által is alkalmazott, növényornamentikát előnyben részesítő Art Nouveau. A város ebben az időszakban jelentős művészeknek, gondolkodóknak adott otthont, olyanoknak, akikkel kapcsolatban ma bízást kijelenthetjük, hogy megváltoztatták gondolkodásmódunkat és a világról alkotott képünket. Ebben a közegeben dolgozott többek között Sigmund Freud, Gustav Mahler és Arthur Schnitzler is.⁹ A város kultúrája, hangulata és területének növekedése is megfelelő alapot adott a művészeknek és gondolkodóknak a kreativitásuk kiteljesítéséhez.¹⁰ Gustav Klimt, aki a XIX.-XX. század fordulójának egyik legismertebb festőművésze is Bécsében élt és alkotott. Sokoldalú művészetére megszámlálhatatlan irányzat hatott az impresszionistáktól a keleti festészetig, mégis képeinek és stílusának megértése során a századfordulós Bécs pezsgő kultúrájának szerepe aligha hanyagolható el.

2.1. Bécs a századfordulón

Bécs az Osztrák-Magyar Monarchia fővárosaként rengeteg embert vonzott, és a lakosság pedig ebben az időszakban akkorára duzzadt, hogy a városfalakat lebontották, és a közelben kialakult lakott területeket a városhoz csatolták. Így Bécs szinte egyik napról a másikra milliós metropolisszá nőtte ki magát.¹¹ Ezzel együtt a Ringstrasse kialakítása is megkezdődött, rengeteg építész és művészt mozgatva meg. Ez azt is jelentette, hogy a város lakói közt hatalmas szakadékok tántogtak származás, társadalmi státusz, életminőség, felekezeti hovatartozás és kulturális nézetek szintjén is. A város kulturális, szellemi életébe valódi belelátása és befolyása a nagypolgárságnak és a nemességnek volt. Bécs kulturális

⁹ Susanna Partsch: *Klimt élete és művészete*. Corvina, Budapest, 2000. 17.-18.

Vö. Nina Kränsel, *Gustav Klimt*, Prestel, München, 2007. 10. o.

¹⁰ Gilles Néret: *Gustav Klimt*. Taschen/Vince kiadó, Budapest, 2000. 7. o..

¹¹ Susanna Partsch: *Klimt élete és művészete*. Corvina, Budapest, 2000. 9. o.

hangulatát elsősorban ez a réteg határozta meg.¹² Elsősorban ők látogatták a kiállításokat és koncerteket, majd később ők lettek megbízói és támogatói a művészeknek. Az extravagáns nagypolgári életvitel gyakran fordult dekadenciába,¹³ az operák, bálók és színházi előadások egymást érték. Ugyan megnőtt az igény a művészeti alkotásokra minden művészeti ágazatban, a közízlés viszont mélyen konzervatív maradt.

„A katolicizmus a bécsi körökben a szigorú társadalmi szabályok hasonlóan vallásos tiszteletével párosult. Az érzéki élvezetek társadalmilag cenzúrázott változatai, mint a keringő, fergeteges divatjukat élik, az erotika és a ‘visszataszító’ dolgok nyílt ábrázolása ugyanakkor felháborodást kelt.”¹⁴

Ez utóbbi magyarázatul szolgál arra, hogy Klimtet miért érte annyi negatív kritika kortársaitól, hiszen az erotikus tartalmakat nem ha a társadalmi konvencióknak megfelelően ábrázolta (a szabályt erősítő kivételek közé tartoznak korai művei illetve portréi). A fentiekben említett szerzők mellett a századforduló időszakát Európa-szerte erősen befolyásolták Nietzsche és Schopenhauer nézetei, a világban való elhagyatottság gondolata.¹⁵ Magát Klimtet is rendkívül foglalkoztatták ezek a problémák, amelyek először a Fakultás-képeken kerültek előtérbe. A halál és élet körforgása, a szép és csúf viszonyai jelentek meg ezeken a képeken, ahelyett hogy a tudományt dicsőítették volna. Bár az akadémiának nem tetszett a témához való hozzáállás, ezek a viszonyok és a róluk szóló filozófiai gondolatok közkedvelt beszédtemák voltak a szalonokban.¹⁶ Továbbá közkedvelt téma volt a nemek harca, ill. a nő uralma a férfi felett, ami egyre népszerűbb probléma,¹⁷ amit nem csak kávéházakban vitattak meg, hanem könyvekben és folyóiratokban szintén tárgyalnak.¹⁸

2.2. Klimt művészete

Klimt munkáira ugyanúgy hatással van közvetlen környezete, mint a kortárs művészet vagy például a ravennai útján felfedezett bizánci mozaikművészet. Ám Bécs szellemi

¹² Gilles Néret: *Gustav Klimt*. Taschen/Vince kiadó, Budapest. 2000.

¹³ Nina Kränsel: *Gustav Klimt*., Prestel, München. 2007. 7. o.

¹⁴ *Gustav Klimt*. Szerk. Hajnal Gabriella, Kossuth Kiadó, Budapest. 2010. 15. o.

¹⁵ Susanna Partsch: *Klimt élete és művészete*. Corvina, Budapest. 2000. 36. o.

¹⁶ Nina Kränsel: *Gustav Klimt*. Prestel, München. 2007. 6. o.

¹⁷ *Gustav Klimt*. Szerk. Hajnal Gabriella, Kossuth Kiadó, Budapest. 2010. 12. o.

¹⁸ Például: Sigmund Freud, Otto Weininger vagy Karl Hauer, akiknek a nézeteiről később még említést teszek.

atmoszférájának hatása tartósabb, szinte átítatja témáival a Klimt-műveket különösen, a nőkről készült festményeket. A nő többféleképpen is szerepel Klimt művein, hiszen egyrészt sok portré született a bécsi előkelő családok hölgytagjairól, főleg az őt és a Secession-t támogató liberális zsidó családok megrendelésére.¹⁹ Másrészt allegorikus festményinek többségén is nőket láthatunk főszereplőként. A nő témája Klimtnél szorosan összefügg a szexualitással,²⁰ a nőt a maga erotikus szexualitásában ábrázolja, grafikáin ez még szembetűnőbb, mint a festményeken. Foglalkozik a női homoszexualitással, a nővel mint a férfi vágyának manifesztációjával, férfit veszélyeztető, kasztráló nővel, a végzet asszonyaival. Ám mindezeknek fontos közös jegye, hogy képei férfi szemszöveget képviselnek,²¹ anélkül, hogy a férfi megjelenne a festményen. A voyeurizmus központi eleme az alkotásnak és a szemlélésnek egyaránt. Gilles Néret monográfiájában Klimtet az Európa-szerte népszerű *femme fatale* megteremtői közé sorolja Aubrey Breadsley és Fernand Khnopff mellett.²²

Klimt első sikereit az akkor elfogadott akademikus historizáló festészet követőjeként érte el, ám az anyagi függetlenség megszerzésével elfordult az akadémiai trendektől. Korábbi példaképeit, mint amilyen a meghatározó stílusú Hans Makart²³ is volt, háttérbe szorították az új stílusok, irányzatok. Lassanként fedezte fel az új festészeti és ábrázolási módszereket,²⁴ és nyomukban kibontakoztatta saját stílusát. Ez az új iránti lelkesedés, változtatásra hajlandóság és fejlődés egészen haláláig jellemző volt rá. Élete vége felé az expresszionizmus stílusjegyei is felfedezhetőek voltak műveiben.²⁵ „Klimt – jóval megelőzve az expresszionistákat és a szürrealistákat – vállalta a szexualitás nyílt ábrázolását, sőt azt hitvallásává tette.”- írja Néret a festőről.²⁶ Gustav Klimt egyike volt azoknak a művészeknek, akik átfórták a művészetielfogást, a képzőművészeti technikákat, és nem utolsósorban a befogadói hozzáállás változását is előmozdították. Klimt és követőinek véleményét, a művészről, illetve a művészetről egy 1908-as kiállítás megnyitó beszédében következőképpen fogalmazta meg, „Művésznél lenni számunkra egyenlő minden alkotó és műélvező eszményi együttesével.”²⁷ Klimt ezzel a befogadóknak is szerepet ad a műalkotások létrehívásában, azaz az

¹⁹ Gilles Néret: *Gustav Klimt*. Taschen/Vince kiadó, Budapest. 2000. 18. o.

²⁰ Ibid. 7. o.

²¹ Susanna Partsch: *Klimt élete és művészete*. Corvina, Budapest. 2000. 229. o.

²² Gilles Néret: *Gustav Klimt*. Taschen/Vince kiadó, Budapest. 2000. 7. o.

²³ Gerbert Frodl: *Klimt*. Aquila Könyvkiadó, Budapest. 2005. 13. o.; Vö.: Gilles Néret: *Gustav Klimt*. Taschen/Vince kiadó, Budapest, 2000.; Nina Kränsel: *Gustav Klimt*. Prestel, München, 2007.; Sármany Ilona: *Gustav Klimt*. Corvina, Budapest, 1989.

²⁴ Nagy hatással volt rá például az impresszionizmus és a szimbolizmus, amelyek ötvözte adja tulajdonképpen a szecesszió stílusjegyeit Vö.: Susanna Partsch: *Klimt élete és művészete*. Corvina, Budapest. 2000. 38. o.

²⁵ Ibid. 209. o.

²⁶ Gilles Néret: *Gustav Klimt*. Taschen/Vince kiadó, Budapest. 2000. 7. o.

²⁷ Susanna Partsch: *Klimt élete és művészete*. Corvina, Budapest. 2000. 209. o.

értelmezésnek is teret nyit a műalkotások jelentésének és jelentőségének megítélésében. Az 1897-ben alakult Secession csoport nemcsak Klimt, hanem egész Bécs kulturális életében változásokat hozott. A csoport egyrészt „véget akart vetni Bécs kulturális elszigetelődésének,”²⁸ másrészt meg akart szabadulni az akadémikus és konzervatív Künstlerhaus, vagyis a bécsi művészeket tömörítő egyesület üzleti orientáltságú művészetszemléletétől.²⁹ Sármány Ilona Gustav Klimt művészetével foglalkozó könyve szerint a Künstlerhaus miatt Bécs elszigetelődött a világ és főleg Európa más országainak művészeti irányzataitól, mivel üzleti szempontoknak rendelte alá a művészetet. Így a Secession sikerére két ok adódik: a „türelmetlenség,” ami „megsokszorozta az elfojtott alkotói energiákat” valamint azt, hogy a „századvégi művészeti kísérleteket [...] jellemző képzőművészeti esztétikum-centrikusság mély visszhangra talált a bécsi kultúra hagyományos szerkezetében.”³⁰ Ebben jelentős sikert ért el talán legjelentősebb korszaka folyamán, ami végül a világ legismertebb festői közé emelte Klimtet, ez az arany korszaka volt. Ebben az időszakban (1898-1908) születtek olyan művek, mint a *Csók*, a *Pallasz Athéné* vagy e dolgozat fő témája, a *Judit I.* című festmény.

A Secession, Klimt vezetésével saját művészeti folyóiratot indított *Ver Sacrum*, azaz *Szent Tavasz*³¹ címmel, ezen kívül kiállításain, saját művészei mellett sok külföldi művészt szerepeltetett a nagyközönség előtt, mint például Rodint, Muchát vagy Böcklint is kiállított. Támogatóik révén a csoport hamarosan saját kiállítási térrel rendelkezett, amelyet Joseph Maria Olbrich tervezett, aki maga is tagja volt a Secession-nak.³² A kiállításokkal a Secession-nak a célja a „teljes műalkotás”³³ létrehozása, vagyis egy Gesamtkunstwerk³⁴ megalkotása volt, ami az összes művészetet összegyűjti egy darab monumentális műalkotást gyúrva össze belőlük. Klimték a brüsszeli Stoclet-palota megépítésével tudták leginkább megvalósítani ezt a célkitűzést.

²⁸ Gilles Néret: *Gustav Klimt*. Taschen/Vince kiadó, Budapest. 2000. 17. o.

²⁹ Susanna Partsch: *Klimt élete és művészete*. Corvina, Budapest 2000. 92. o.

³⁰ Sármány Ilona: *Gustav Klimt*. Corvina, Budapest. 1989. 23. o.

³¹ A cím a római történelem szent tavaszára utal, amikor hazájuk „nagy veszélyben forgott, a nép minden eleven kincset, amit a következő tavasztól várt, felajánlott az isteneknek.” Akik ezen a tavaszon születtek később kivonultak a város falain kívülre és új közösséget alapítottak. Ezzel a Secession kijelentette, hogy nem áll egy talajon a Künstlerhauszal, gyökerei máshonnan származnak. Vö.: Susanna Partsch: *Klimt élete és művészete*. Corvina, Budapest. 2000. 98. o.

³² Sármány Ilona. *Gustav Klimt*. Corvina, Budapest. 1989. 23. o.; Vö.: Nina Kränsel: *Gustav Klimt*. Prestel, München. 2007. 20. o.

³³ Nina Kränsel: *Gustav Klimt*. Prestel, München. 2007. 17. o.

³⁴ Susanna Partsch: *Klimt élete és művészete*. Corvina, Budapest. 2000. 218. o. Megjegyzés: Az összműalkotás igénye Richard Wagnernél jelent meg, aki operáit Gesamtkunstwerkként rendezte meg, vagyis a zenétől a díszletig minden részletet ő talált ki és rendezett meg.

3. A femme fatale és a szent asszony, avagy a nő a századfordulón

A századfordulón egymástól erősen elkülönülő osztályokra épülő társadalmi rendszer létezett Bécsben. A lakosság, ahogy fentebb már említettem, határozottan szétválasztott csoportokból állt: a munkásosztály és kispolgárság valamint a nagypolgárság és nemesség rétegeiből.³⁵ Ennek megfelelően a művészet működése is megosztott volt. A Secession művészei „a szegények és a gazdagok számára fenntartott művészet, röviden a Vénuszok és Ninik³⁶ közti megkülönböztetés eltörlését tűzték ki célul.” Tulajdonképpen a magas művészet és a populáris kultúra egyesítésére tettek kísérletet.

A korábban már felvázolt nagypolgári világszemlélet nehezen birkózott meg az alantasabb témákkal. Bizonyos körökben elfogadhatatlan volt például az, hogy ebben az időszakban sok nő dolgozott a polgári rétegek tagjai közül is.³⁷ Az emancipáció felé orientálódó női nem erősödése sokakban nemtetszést váltott ki. Az antiszemitizmus térnyerése mellett³⁸ a nőgyűlölet is nagyon sok követőre talált. Több értekezés született a nők alárendeltségéről, amelyek nagy népszerűségnek örvendtek.³⁹ Ezek a röviden vázolt társadalmi folyamatok, valamint a kortárs művészetet övező vélekedések és botrányok jól jelzik, hogy a nemek harcának szintén problematikus témája ekkortájt előtérbe került. Klimt stílusa és művészete, ami a nőt erotikusan ábrázolja és a pozitivistá tudományos szemléletet inkább aláássa, mint méltatja botrányt olyan mértékű botrányt keltett, hogy nem csupán az újságokban vitatkoztak róla, hanem még a törvénykezési szervek is kinyilvánították nemtetszésüket.⁴⁰

3.1. A femme fatale

³⁵ Nina Kränsel: *Gustav Klimt*. Prestel, München. 2007. 9.-11. o.

³⁶ Néret felidézi Rodin szavait: „A meztelen nő vagy a tenger habjaiból kel ki, vagy az ágyból; Vénusznak hívják vagy Nininek, nincs számára találóbb név.” Vö.: Gilles Néret: *Gustav Klimt*. Taschen/Vince kiadó, Budapest. 2000. 15. o.

³⁷ Erre nagyon jó példa Gustav Klimt életéből Emilie Flöge, aki saját divatszalonnal rendelkezett, ruhákat tervezett és testvérével vezette népszerű üzletét. Tehát nem csak fenntartotta magát, hanem sikeres is volt. Vö.: Susanna Partsch: *Klimt élete és művészete*. Corvina, Budapest. 2000. 163.-183. o.

³⁸ Bécs polgármestere köztudottan antiszemita volt és kampányát is erre építette Vö.: Susanna Partsch: *Klimt élete és művészete*. Corvina, Budapest. 2000. 10. o.

³⁹ Lásd: Otto Weininger: *Nem és Jellem* (1902) című könyve (amelyről később még szó lesz), amelyet Slavoj Žižek kora best sellerjeként említ. Vö.: Slavoj Žižek: *Enjoy the Symptom, Jacques Lacan in Hollywood and out*, New York & London, Routledge, 1992. 154. o. Továbbá Susanna Partsch is hangsúlyozza Weininger könyvének népszerűségét, azt írja „1932-ig huszonnyolc kiadást élt meg” Vö.: Susanna Partsch: *Klimt élete és művészete*. Corvina, Budapest. 2000. 242. o.

⁴⁰ Susanna Partsch: *Klimt élete és művészete*. Corvina, Budapest. 2000. 26. o.

Ebből a meghasonulásból emelkedik ki a femme fatale alakja. A femme fatale kifejezés egy olyan nőre utal, akinek szépsége mögött rosszindulat lakozik, a femme fatale-ok csáberejét gyakran varázserőnek, természetfölötti képességnek tulajdonították. A femme fatale a férfiakra jelent veszélyt, az ő pusztulásukra tör csáberejét használva, tehát a szexualitás a legfontosabb fegyverük. Paradox módon hatalmuk nem akaratlagos, ezek a nők csak hordozzák a hatalmat, amelyet nem tudnak irányítani.⁴¹ Ezt a hatalmat beléjük vetítik, a femme fatale a férfiak vágyait és félelmeit képviseli, így hatalmuk ezekből eredeztethető, nem pedig önmagukból.⁴² A femme fatale tulajdonképp nem lehet egy nő, inkább a nőnek az a képessége, hogy valamilyennek látszon a férfi számára. Ez a képesség démonivá teszi. A démonitól való félelem pedig az egész társadalomra kiterjedhet, amint azt a jelen dolgozat is tárgyalja Bécs esetében.

A femme fatale alapvetően nem a modernizmus találmánya. Az ugyan igaz, hogy a femininitás áthatja a modernitást, – a femme fatale ennek meghatározó képviselője⁴³ – ám a világon mindenütt közkedvelt archetípus a művészetekben és hiedelemvilágokban, aki új formájában már a prerafaelita Dante Gabriel Rossetti festményein is feltűnik, de írt róla Homérosz is (pl szirének alakjai). Megjelennek Baudelaire és Oscar Wilde műveiben is, sőt: sok bibliai alak, mint például Judit, Salomé, Éva, Delila; sok mitológiai szereplő, mint például Lilith, Kirké vagy a Merlinről szóló legendákban Morgana Le Fay, valamint a női vámpírok is ebbe a csoportba tartoznak. Klimt mellett Aubrey Breadsley,⁴⁴ Gustav Moreau, Fernand Khnopff is gyakran megfestik a végzet asszonyát, így Salomét és Juditot is. A XX. században domináns jelleggel a film noir műfajában jelenik meg a végzet asszonyának alakja; ott a gyönyörű női főszereplőről mindig kiderül, hogy a férfit csak saját céljainak elérésére használja.

A XIX. század végén elterjedt szemlélet a végzet asszonyát kissé másképp látja, elfordul a klasszikus szépségideáltól. Klimt a bécsi nőkről mintázza a végzet asszonyát, alakja, haja akár az egyik portré modelljéé is lehetne. A *Judit I.* alakjában a kritika a kortárs nőideált látja, a bécsi nőt – nem is csoda, ha a bécsiek idegenkedtek tőle – erejét azonban a bibliai hősnőtől kölcsönzi. Bár a Bibliában sem Salomé, sem Judit nem bűnhődik a gyilkosság miatt, ez a

⁴¹ Mary Ann Doane: *Femmes Fatales, Feminism, Film theory, Psychoanalysis*. Routledge, London & New York. 1991. 2. o.

⁴² Toni Bentley: *Sisters of Salome*. Yale University Press, New Haven & London. 2002. 22. o.

⁴³ Mary Ann Doane: *Femmes Fatales, Feminism, Film theory, Psychoanalysis*, Routledge, London & New York. 1991. 1. o.

⁴⁴ Aubrey Breadsley illusztrálja Oscar Wilde *Salomé* című drámáját, amit azóta is leggyakrabban az ő illusztrációival adnak ki, a kettő elválaszthatatlan egymástól.

XIX. századi felfogásban megváltozik. Wilde drámájában Salomét megölik, és ezt az opera is átveszi. Más művekben a visszaautásítás a büntetésük.⁴⁵ A femme fatale kilép a normák világából, elutasítja a szerepet, amelyre a nőket nevelik, amely társadalmilag elfogadott, jóváhagyott és elutasítja azokat az elvárásokat, amelyeket a tudomány is megerősített. A férfiasabb, az aktív szerepére áhítozik. A femme fatale a hagyományosan férfias(abb)nak tartott, az aktív szerepére áhítozik. Céljai eléréséhez felhasználja a férfi félelmeit, gyengeségeit és vágyait, s ezáltal mindent kikényszerít, amit akar.

Otto Weininger kiemeli, hogy a nők csakis a szexualitásukkal érhetik ezt el, mivel „a nő léte mindig és kizárólagosan szexuális.”⁴⁶ Noha Weininger saját korában is az egyik legmegátalkodottabb nőgyűlölő volt, a femme fatale vele kortárs szimbolikus figurájára nézve érvényesnek tekinthetjük ezt az állítást.

3.2. A századforduló nőképe

Bár általában véve ellenállás figyelhető meg az erotikus tartalmak nyílt ábrázolásával és leírásával szemben, a férfi-nő viszony az egyik legpopulárisabb téma értelmiségi körökben. Gilles Néret így ír Bécs és a szexualitás viszonyáról:

„Az erotika átlengte a kor levegőjét. Freud minden függőlegesen álló tárgyat erekcióként, minden nyílást potenciális behatolás lehetőségeként értelmezett. Még Adolf Loos⁴⁷ is, a maga derékszögekre épülő művészetével és minden díszítés iránt táplált heves indulatával, a vízszintes vonalakat a nővel a függőleges vonalakat a férfival társította.”⁴⁸

A közfelfogásban a nők meghatározó módon már a középkortól alapvetően kétfélék lehettek: vagy megközelíthetetlennek tekintették, és nagy tisztelettel néztek fel rá, már-már angyali

⁴⁵ Később a film noir hírhedt femme fatale-jaira börtön vagy halál vár leggyakrabban. Vö.: Mary Ann Doane: *Femmes Fatales, Feminism, Film theory, Psychoanalysis*. Routledge, London & New York. 1991.

⁴⁶ Otto Weininger: *Nem és Jellem*. Kvintesszencia kiadó, Debrecen. (1902) 2010. 75.o

⁴⁷ Adolf Loos (1870-1933), osztrák építész, Klimt kortársa, ám nem tartozik követői közé, sőt esszét ír *Ornamentika és Bűn* címmel a Secession ellen. Lásd: Susanna Partsch: *Klimt élete és művészete*. Corvina, Budapest. 2000. 21. o.; Vö.: Gilles Néret: *Gustav Klimt*. Taschen/Vince kiadó, Budapest. 2000.

⁴⁸ Gilles Néret: *Gustav Klimt*. Taschen/Vince kiadó, Budapest. 2000.

tulajdonságokkal felruházva őt, vagy pedig romlott nőnek, femme fatale-nak⁴⁹ végzet asszonyának titulálták, és a bűnös csábítót látták benne, aki romlásba taszít. A nőket ellátták földöntúli és bűnös tulajdonságokkal is, de ennél lényegesebb, hogy gyakran megkérdőjelezték racionális képességeiket. A nők tipikus betegségének a hisztériát tartották, amelyet az önfegyelem hiányára utaló jelként értelmeztek és a képességbeli elmaradottság következményének tulajdonítottak.⁵⁰ A tudomány, csakúgy, mint számos nőgyűlölő, nem ismerte el a női nem racionális képességeit, és túlzott hangsúlyt fektetett testi létezésükre, mintha annak rabszolgái lennének. Általánosságban elmondható, hogy a nőket passzívnak és gyengének gondolták, akiknek e tulajdonságaik folytán engedelmesnek kellett lenniük. Képtelennek tartották őket a politika vagy bármilyen komplexebb tudomány, filozófia megértésére. Elvben elvárták tőlük, hogy apáik, illetve férjeik irányítása alatt éljék le életüket. Ebben a kor elismert szakértője Sigmund Freud is osztozott.

Freud a nőket mindenképp infantilisebbnek tartja, mint a férfiakat. Tanulmányában kifejti, hogy a nőket és férfiakat eredetileg semmi sem különbözteti meg egymástól, ám az ödipális szakasz elérésével ez megváltozik. A kislányokban péniszirigység alakul ki, a kisfiúkban pedig kasztrációs félelem. Ez tulajdonképpen a femme fatale születésének megalapozása az emberi elmében. A nő az ödipális szakaszon nem egyszerre, néhány gyorsan lezajló lépésben esik át, mint a férfi, ennek köszönhetően elfojtásai nem kielégítőek, és ez magyarázatul szolgál az önkontrol hiányára, valamint a csekélyebb értelmi képességeire is.⁵¹

A nők racionális és érzelmi visszamaradottságát széles körben tényként kezelték, így a nőmozgalmak ellen nagyon sokan felléptek. Karl Hauer 1906-ban meggyőzően ugyan, de nagyon elfogultan fejti ki ezzel kapcsolatos nézeteit a *Die Fackel*⁵² folyóirat hasábjain. A nők jogaiért harcolók ellenében írt, *Weib und Kultur* című cikkében, kifejti a nők számos elmaradottságát, mint például a kultúra- és léleknélküliség, a hiszékenységek és a kritikára képtelenség.⁵³ Hauer nőket a gyermekekhez és vadakhoz hasonlítja,⁵⁴ majd elemzi a férfiakra gyakorolt súlyos hatásaikat. Ezek közt szerepel a férfiak idiotává tétele, amely szerinte a női jogi mozgalmak célja.⁵⁵ Ez a cikk jól példázza a kor általános megrökönyödését a nők aktív

⁴⁹ Susanna Partsch: *Klimt élete és művészete*. Corvina, Budapest. 2000. 37. o.

⁵⁰ Sigmund Freud: „A nőiség” In: *Válogatás az életműből*. Európa, Budapest. 2003.

⁵¹ Sigmund Freud: „A nőiség” In: *Válogatás az életműből*. Európa, Budapest. 2003. 709.-719. o.

⁵² A *Die Fackel* (A Fáklya) című bécsi folyóiratot Karl Kraus indította útjára 1899-ben és 1936-ig jelent meg.

⁵³ „Die Psyche des Weibes — auch wenn es selbst die höchste Blüte einer langen Kulturbewegung darstellt — ist an und für sich kulturlos[...]sie sind im höchsten Grade leichtgläubig und kritiklos” Karl Hauer: „Weib und Kultur” In: *Die Fackel*, 213. szám, 1906. 7. o.

⁵⁴ „Sie sind intellektuell zeit ihres Lebens Kinder und Wilde.” Karl Hauer: „Weib und Kultur” In: *Die Fackel*, 213. szám, 1906. 7. o.

⁵⁵ „Den Versuch aber, den Mann in seiner Gesamtheit zu idiotisieren, unternimmt die moderne Frauenrechtsbewegung” Karl Hauer: „Weib und Kultur” In: *Die Fackel*, 213. szám, 1906. 8. o.

válásán, s cikkben kifejtett potenciális veszélyek valóban riasztóak lehettek. Ezek szerint a nők a férfiak vesztére törnek, és felborítják a világ rendjét. Felesleges lenne bizonygatni, hogy nem hordoz igazságot ez az állítás, hiszen a nők egy része tudatosan szegült ellen az elfogadott társadalmi rendnek, ami nyílt fenyegetésnek minősülhetett. Ez az emancipációs mozgalmaknak köszönhetően gyengül a nők közti különbségtevés, és a végzet asszonyának hatalmában az eddig piedesztálra helyezett, előkelő hölgyek osztoznak.⁵⁶ Ezzel egy lépéssel közelebb kerülnek a művészetekben megjelenő végzet asszonyaihoz. A femme fatale fogalmának népszerűsége részben nők férfiakra gyakorolt veszélyes hatalmában gyökeredzik.

4. Judit és Salomé alakjának fel(nem)cserélhetősége

Klimt támogatói jórészt jómódú zsidó családok voltak,⁵⁷ ez talán egyszerű magyarázatot adhat arra, hogy Klimt miért Juditokat, nem pedig Salomékat festett. Judit története ugyanis ószövetségi történet, a zsidó-keresztény kultúrákban Judit erkölcsi tisztaságáért nagyra becsült hősnő. Juditról rengeteg műalkotás született, és születik még ma is. Nem kevésbé kedvelt témája a műalkotásoknak Salomé, de ő, Judittal szemben a bűnös gyermek figurája, aki az Újszövetségben jelenik meg, és Keresztelő Szent János próféta meggyilkolásában játszik közvetett vagy közvetlen szerepet. A köztudatban Salomé a veszélyes, romlott nőt testesíti meg a századfordulótól kezdve.

Erwin Panofsky egyik legjelentősebb, műalkotások elemzését leíró leíró *Ikonográfia és ikonológia: bevezetés a reneszánsz művészet tanulmányozásába* című tanulmányában Judit és Salomé furcsának tűnő összekeveredését.⁵⁸ Francesco Maffei, XVII. századi festő egyik képe⁵⁹ egy fiatal nőt ábrázol, karddal a kezében. Egyes források ezt a festményt Salomé címmel ruházták fel, ám a kard attribútuma miatt fennáll a névtévesztés lehetősége. Panofsky a tanulmányában bemutatott, három lépésből álló modelljét⁶⁰ alkalmazva bebizonyítja, hogy a képen nem Salomé szerepel – akit sosem ábrázoltak karddal, – hanem Judit, akit viszont

⁵⁶ Karl Hauer cikke nem csak a női mozgalmak képviselőiről szól, általában beszél a nőiség és a kultúra viszonyairól. Vö.: Karl Hauer: „Weib und Kultur” In: *Die Fackel*, 213. szám, 1906. 7. o.

⁵⁷ Gilles Néret: *Gustav Klimt*. Taschen/Vince kiadó, Budapest. 2000. 18. o.

⁵⁸ Erwin Panofsky: „Ikonográfia és Ikonológia: Bevezetés a reneszánsz művészet tanulmányozásába.” *A jelentés a vizuális művészetekben*. Budapest, Gondolat. 1984. 290.-291. o.

⁵⁹ 3. ábra

⁶⁰ Panofsky modellje az interpretációs aktust három lépcsőre bontja, melyek a preikonográfiai, ikonográfiai és ikonológiai elnevezést kapták. Ezek hivatottak tükrözni a folyamatokat, amelyeknek valamely figuratív kép szemlélése és értelmezése során végbemennek a befogadóban. Részletes kifejtésükre egy későbbi fejezetben visszatérek. Itt jelentősége az utolsó (ikonológiai) fázisnak van, ugyanis ez foglalja magában a festészeti konvenciók vizsgálatát, amely vizsgálat elvezeti Panofsky-t a megoldáshoz..

gyakran ábrázoltak tálcával.⁶¹ Panofsky problémafelvetése a *Judit I.* című képre kapcsolatban is érvényes: miért lenne ez a nőalak Judit? Maffei képe esetében egyértelmű világos a talány feloldása: a két bibliai alak hasonló, illetve különböző attribútumainak elemzésének segítségével levonható következtetések révén, valamint a festészeti konvenciók vizsgálatával kiderült, hogy a kép szereplője Judit. Az 1901-es *Judit I.* ellenáll azonban a Panofsky által véghez vitt történeti vizsgálat teljes mértékű átvételének, Salomé és Judit közös jellemzői ugyanis erőteljesebbek, mint ahogyan azt első látásra vélnénk. Emelett Oscar Wilde, Gustave Moreau és Richard Strauss Salome témájú munkái a *Judit I.* létrejöttének idejére teljesen átformálják Salomé alakját, így az egyre inkább elválik a vallási tartalmaktól és a (női) szexualitás kifejező eszközévé válik. Klimt munkája nyomán pedig Judit is osztozik benne.

4.1. Judit

Judit könyvének történetéről tudvalevő, hogy nem tartalmaz semmiféle megbízható történelmi támpontot, a nevek és helyek inkább szimbolikus jelentéssel bírnak. A történet jelentősége az alázat és a gőg harcában áll, az erkölcs az erkölcstelen ellen lép fel, és győz. Egyetlenegy zsidó nő⁶² elegendő az asszír sereg megfutamtításához. Judit az asszírok legerősebbnek hitt pontjának gyengeségét használja ki, meggyilkolja Holofernészt és Holofernésszel együtt elpusztul serege és népe is. Fontos azonban megjegyeznünk, hogy bár az erőviszonyok nem kiegyenlítettek, Judit és Holofernész méltó ellenfelek.

A bibliai történet Holofernész világát írja le először az olvasónak. A nagy asszír hadvezér jó katona és jó parancsnok, ugyanakkor lojális alattvaló is. Akárcsak Judit, ő is kötelességtudó népével szemben. Ám tisztában van azzal, hogy hatalma van, és emiatt hízelegnek neki, ez végül hiúvá teszi. Amikor Judit elmegy hozzá, nem merül fel benne, hogy egy nő törbe csaphatja, hiszen nagy hadvezérek és népek félnek tőle.

„Ő[Holofernész] azonban lerombolta szentélyeiket és kivágta szent ligeteiket. Azt a parancsot kapta ugyanis, hogy a föld minden istenét

⁶¹ Ewin Panofsky: „Ikonográfia és Ikonológia: Bevezetés a reneszánsz művészet tanulmányozásába.” *A jelentés a vizuális művészetekben*. Budapest, Gondolat. 1984. 290.-291. o.

⁶² A Judit név jelentése zsidó nő

semmisítse meg, s minden nemzet csak Nebukadnezárnak szolgáljon:
minden nyelv és faj úgy könyörögjön hozzá, mint istenhez.”⁶³

Judit, aki nagy tiszteletnek örvendő özvegy, szerény és erényes életet él Betulia városában. A fiatal nő örökös gyászban van, „csípője körül szőrzsákokat viselt és özvegyi ruhát öltött magára.”⁶⁴ Juditot a Biblia vonzó jelenséggént írja le, aki nagyon „istenfélő” is egyben.⁶⁵ Történetében nincs szó közvetlen isteni sugallatról, úgy tűnik, Judit maga terveli ki a gyilkosságot, és ennek megfelelően egyedül is viszi véghez. Csupán erre az időszakra szünetelteti a gyászát, ám még ekkor is betartja vallása egyes előírásait.⁶⁶

Judit szépségének nyilvánvalóan tudatában volt, és ezt még hangsúlyosabbá tette ruhákkal, ékszerekkel, „hajának elrendezésével”, továbbá „drága kenettel” kente be bőrét.⁶⁷ mielőtt a hadvezérhez indult. Vagyis minden eszközt bevetett, hogy vonzóbb legyen, és valóban minden tekintetet vonzott városában is és Holofernész táborában.⁶⁸ Holofernészt nem csupán Judit szépsége ejtette rabul, hanem „bölcsessége”⁶⁹ is. Holofernész vágyakozik Judit után, és hangsúlyozza, hogy szégyen várna rá, ha nem kapná meg.

„Judit belépett és letelepedett. Holofernész szíve dobogni kezdett és a lelke egészen megzavarodott. Heves vágy fogta el, hogy egyesüljön vele, hisz attól a naptól kezdve, amikor meglátta, várta az alkalmas pillanatot, hogy elcsábítsa.”⁷⁰

Csábítása ellenére Judit teljesen tiszta marad, hiszen Holofernész a bortól megrészegülve elalszik, amikor már kettesben maradnak, s így Judit minden különösebb akadály nélkül hajtja végre a gyilkosságot, majd menekül el a táborból. Tette véghezviteléhez Holofernész kardját használja, így képzőművészeti reprezentációin a kard egyik jellegzetes. Miután lefejezte tehetetlen áldozatát, testét legörgeti az ágyról, és a fejet egy zsákba/ágyfüggönybe rejti,⁷¹ így a zsák egy másik gyakran megjelenő tárgy Judit mellett a képi ábrázolásokon. Nem utolsósorban, Judit mindezt egyik szolgálója segítségével hajtja

⁶³ *Jud* 3,8

⁶⁴ *Jud* 8,5

⁶⁵ *Jud* 8,7

⁶⁶ Például: imádkozni jár és saját kenyéréből eszik Holofernész táborában *Jud* 12,2; 12,5; 12,19

⁶⁷ *Jud* 10,3; 10,4

⁶⁸ *Jud* 10,4; 10,18

⁶⁹ *Jud* 11,20 ti. a biztos pusztulás helyett Judit felajánlja magát neki.

⁷⁰ *Jud* 12,16

⁷¹ *Jud* 13,8; 13,10

végre, aminek következtében Judit vizuális reprezentációi két nőalakot ábrázolnak a Judit képeken. Az itt felsoroltak olyan határozott megkülönböztető jegyek, amelyek Judit és Salomé szétválasztásában az értelmező/néző segítségére lehetnek.

Juditot önállósága nagyon aktív szereplővé teszi, aljasság vagy bűn szóba sem jöhet vele kapcsolatban, bár hazugsággal és szépségével (hiúság) éri el célját. Magát a férfi vágyának objektumaként állítja be, aki (ti. Holofernész) megfélemez az óvatosságról. Büntetése, hogy saját kardjával vetnek véget életének, és ezzel teljesen megszégyeníti egész seregét és népét. Holofernész átengedi magát vágyainak, lemond a racionalitásról, ám a következményekkel nem számol.

4.2. Salomé

Salomé számos szempontból tér el Judit alakjától. Salomét csupán gyermekként vagy leányként említik Máté és Márk evangelisták. Alakja mindössze ebben a két evangéliumban szerepel, és ezek sem tulajdonítanak neki nagy jelentőséget.⁷² Nevét sem említik, azt csak Flavius Josephus ókori zsidó történész könyvéből ismerjük, amelyben felvázolja Heródes családfáját.⁷³ Judittal ellentétben nem ótestamentumi, hanem újtestamentumi szereplő, és még csak nem is a „jó oldalon” áll. Salomé olyan család sarja, amelyben túlságosan gyakori a rokonok közti házasság, amit Keresztelő Szent János szóvá is tesz, amikor megfeddi Heródest Heródiással (fivérének feleségével)⁷⁴ kötött házassága miatt. Emiatt kerül a próféta Heródes börtönébe, és emiatt akarja Heródiás az életét elvenni. Az evangéliumok Salomé anyjának tulajdonítják a gyilkosságot,⁷⁵ Salomé csupán eszköz anyja kezében. Lánya szépségét kihasználva az anya éri el célját. Salomé Heródes születésnapján táncol, ahol annyira elnyeri a közönség és Heródes tetszését, hogy az egy kívánságának teljesítését ígéri neki. Salomé, anyja tanácsára, Keresztelő Szent János fejét kéri, amit egy tálon meg is kap.⁷⁶ Így lesz Salomé vizuális reprezentációin attribútuma a tál vagy tálca és az azon lévő fej. Mindkét evangélista hangsúlyozza azonban, hogy Heródes tisztelte a prófétát, és nem szívesen tett eleget a leány kérésének.

⁷² Mát, 14; Mk, 6

Flavius Josephus: *Complete Works*. Ford. William Wiston. Grand Rapids, Michigan: Kregel, 1960. In Toni Bentley: *Sisters of Salome*. Yale University Press, New Haven & London, 2002. 19. o.

⁷⁴ Heródiás az anyja annak a leánynak, aki táncol Heródes születésnapján. Flavius Josephus szerint ezt a lánygyermeket hívják Salomének. Ibid. 19. o

⁷⁵ Mát, 14,4-14, 8

⁷⁶ Mát. 14,8; 14,11

Mégis, hogy válhatott egy szinte lényegtelen szereplőből a XIX. századra az egyik leghíresebb femme fatale? Toni Bentley úgy látja, hogy Salomé alakjából született a kasztráló nő archetípusa – bár csekély a valószínűsége, hogy ekkora hatalommal rendelkezett volna a valódi személy.⁷⁷ Salomé története az évszázadok során különböző formákban átszivárgott a köztudatba, a róla szóló legendákban pedig rendszerint úgy jelenik meg, „mint a férfi fantáziáit, vágyait és félelmeit megtestesítő erotikus nő.”⁷⁸ A XIX. században Oscar Wilde drámája teszi nagyon népszerű szereplővé és ikonikus femme fatale alakká. Wilde *Salomé*-ja megváltoztatja a bibliai történetet annyiban, hogy Salomé szerelmes a fiatal prófétába, kéri tőle, hadd csókolja meg, ám elutasításra talál. A prófeta nagyon megsérti a fiatal és szép hercegnő hiúságát, és ezzel együtt felébreszti önzését. A birtoklás vágya annyira hatalmába keríti Salomé, hogy egy kívánságért cserébe táncával elkápráztatja Heródest (aki már eddig is vágyakozva csodálta a lány szépségét) és vendégeit. Salomé kívánsága ugyan megdöbben, sőt félelemmel tölti el Heródest, de végül teljesíti azt. Így Salomé megszerzi Jokanaan fejét és a csókot, amit kért tőle, de mindezért halállal fizet, mivel Heródes elborzad a látványtól és megöleti katonáival.⁷⁹ Richard Strauss 1905-ben készített opera-feldolgozást Wilde drámájából⁸⁰; lényegében véve e két műalkotás népszerűségének köszönhető, hogy Salomé képe ilyen mértékben átalakult a XIX. század végére.

Innen indul tehát útjára Salomé, mint a végzet asszonya. A századok folyamán őt is, akárcsak Juditot, szinte minden művészeti stílus megörökítette,⁸¹ tánca közben vagy Keresztelő Szent János fejét tálcán tartva. Salomé alakja szépségéről és a tálcán elhelyezett levágott férfifejről ismerszik meg leginkább, de ahogy a Panofsky-elemzés is megmutatta, nem volt ritka Judit és Salomé értelmezői felcserélése. Egy olyan képen pedig, amely semmiféle megkülönböztető attribútumot nem mutat fel, lehetetlen egyik nőalakként azonosítanunk a festmény szereplőjét.

4.3. Salomé és Judit felcserélhetősége

⁷⁷ Saját fordításomban parafrázáltam. Toni Bentley: *Sisters of Salome*. Yale University Press, New Haven & London, 2002. 19. o. A szerző professzionális táncos karrierje mellett újságíró, és több könyv szerzője, melyek a táncot, elsősorban a sztriptízt tárgyalják.

⁷⁸ Ibid. 19. o.

⁷⁹ Oscar Wilde: „Salomé” In: *The Importance of Being Earnest and Other Plays*. Penguin Books, London. 2000. 65.-99. o.

⁸⁰ Toni Bentley: *Sisters of Salome*. Yale University Press, New Haven & London, 2002. 20. o.

⁸¹ Ibid. 19 o.

Salomé bibliai jelentőségében nem versenyezhet Judittal, ráadásul csaknem minden erkölcsi minőségükben különböznek egymástól. Judit erényes életet élő özvegyként, népéért és istenéért küzdve semmisíti meg a kegyetlen és büszke asszír sereg vezérét, csakis saját felelősségére. Ezzel szemben Salomé szinte gyermek, akinek semmiféle felelőssége nincs, teljesen anyja irányítása alatt áll, s így Keresztelő Szent János Heródiás miatt vesztí el fejét. Salomé alakja minden felelősségtudattól mentes. Ez utóbbi vonása teszi talán őt ilyen tökéletes megtestesítőjévé a *Fin de Siècle* femme fatale alakjának. Salomé a tiszta érzékiség és az ártatlan szépség mögé bújtatott rosszakarát.

A festészet, illetve vizuális művészetek területén cserélődik fel leggyakrabban ez a két alak. Amint Klimt festményeinél is látható, a címadás nem feltétlenül jelöl ki (a nézők számára is elfogadható) interpretációs irányvonalat. Klimt 1901-es *Juditja* arany korszakának kiemelkedő műve, a keret⁸² azonban úgy hirdeti a festményt, mint Judit és Holofernész. A képen szereplő két alak valóban megfeleltethető ennek az elképzelésnek, a kortárs műélvezők azonban a nőalakot Saloméval azonosították, ugyanis a Klimt-képről alkotott értelmezésük és Judit általuk ismert alakja nem volt összeegyeztethető. Klimt második *Juditja*⁸³ 1909-ben született és szintén Saloméként vált ismerté, mivel a képen látható nő táncolni látszik.⁸⁴

Mindkét kép esetében igen szélsőségesen jut érvényre a nézői aktivitás, mert még a legalaposabb ismeretekkel rendelkező szemlélők sem találhatnak egyértelmű megoldást a nőalak kilétére és jelentésére. A befogadók aktív szerepe később, a XX. század folyamán központi elvárássá válik. A szerzők és alkotók intenciói eltörpülnek, szinte eltűnnek a művek meghatározásakor, értelmezésükkor.⁸⁵ Úgy tűnik, Klimt kortársai elutasították a gondolatot, hogy Juditot, az ótestamentumi hősnőt ilyennek is lehet látni: erotikusnak, bujának, kéjvágyónak, akiről nehéz elhinni, hogy „ölésre azért vállalkozott volna, hogy szülővárosát megvédje”.⁸⁶ A két Judit képen ugyanaz az alak szerepel, egy diadalittas, az extázis és aléltóság határán lévő nő, aki hatalmának tudatában követeli a csodálatunkat. Ő inkább Salomé lehet – vélték Klimt kortársai -, aki tánca miatt is közelebb áll ezekhez az érzelmekhez. Salomé táncának jutalmát, a halott próféta levágott fejét pedig kezében tartja a nő (a femme fatale áldozatává lett férfit jelenítve meg).

⁸² Gilles Néret szerint keret Gustav Klimt fivérének, Georgnak a munkája. Gilles Néret: *Gustav Klimt*. Taschen/Vince kiadó, Budapest. 2000.

⁸³ 2. ábra

⁸⁴ Susanna Partsch: *Klimt élete és művészete*. Corvina, Budapest. 2000. 251. o.

⁸⁵ Lásd: Roland Barthes vagy akár Jaques Derrida műértelmezéseit.

⁸⁶ Susanna Partsch: *Klimt élete és művészete*. Corvina, Budapest. 2000. 251. o.

5. Ikonográfiai, ikonológiai megfontolások Judit és Salomé alakjáról Gustav Klimt *Judit I.* és *Judit II.* című képein

Ahogyan a dolgozat korábbi szakaszaiból kitűnhetett, Salomé és Judit megkülönböztetése csupán bizonyos határvonalak mentén lehetséges. Határvonalakat képezhetnek attribútumaik, történetükből adódó személyiségjegyeik, különböző morális minőségeik, a művészeti ábrázolás konvenciói vagy a róluk kialakult kortárs felfogások. Azonban Klimt Judit témájú képein – a *Judit I*-en sokkal erősebben, mint későbbi Juditján – a határvonalak hiányoznak, ez pedig nyilvánvalóan lehetetlenné teszi két nőalak szétválasztását a szemlélő számára. Felvetődhet azonban a kérdés: a befogadónak szüksége van-e erre a szétválasztásra? Vajon Salomé és Judit összefonódása nem olyan mellékszöveg-e a műértelmezésnek, amely a változásra hívja fel a figyelmet? Vajon a *Judit I.* elgondolható úgy, mint a fentebb tárgyalt változó nő szimbolikus megragadása? A „Bécsben élni,” és a „Bécsben nőnek lenni” identitás-halmaz leképeződése volna egy vászonra attól a művésztől, aki figyelte a női nemet, csodálattal követte mozdulataikat, és ebben a képben hangot adott a határvonalak eltűnésének. De nem csupán Judit és Salomé közti határról van szó. A művészetben és a nőkről alkotott képben végbement változások új megvilágítást hozhatnak a *Judit I.* értelmezési lehetőségeire. A morál eltöpreng, nem kérdés ebben az eszteticizáló művészetben, a nőalak lehet a gonosz Salomé vagy Judit a megmentő, ez nem számít. a két nőalak szétválasztása nagyon is szükséges volt, és meg is történt: a Klimt által adott címet elvetve Salomé vette át Judit helyét a képen. Azonban mi sem fogadhatjuk el Klimt ajánlatát, : ahogyan a továbbiakban, a kép interpretációja során reményeim szerint kiderül, ez a festmény azóta is gyarapodott értelmezésre váró rétegekkel. Megítélésem szerint a *Judit I.* az új nőt képviseli, akit a Fin de Siècle megjósolt. Az új nővel kapcsolatos összes vágyat, fantáziát, félelmet és fenyegetést szívja magába és árasztja újra szét ez az alak, mindezt pedig Salomé és Judit vonásainak összeolvadásával. Meg kell azonban jegyeznünk, hogy az új nővel kapcsolatos jóslatok csak részlegesen megalapozottak, nagyobb részt előítéletek következménye.

Klimt *Judit I.* képét ma hívhatnánk az „Új nőnek” vagy akár „Évának,” hiszen a képet soha sem eredeti címén ismerte a közönség. Az új nő a kép tüzetes elemzése során tűnik elő, a férfi és a nő képen megjelenő szembeállításából, illetve a nőalak látványának nézőre gyakorolt hatásából vezethető le (Judit és Salomé jellemzőit szem előtt tartva). Ez az interpretációs kísérletet egyrészt Hans Robert Jauss nyomán a befogadás-esztétikára, másrészt Erwin Panofsky három lépésből álló modelljére támaszkodva viszem végbe.

A recepcióesztétika először a jogtudományban, a teológiában és a filozófiában jelenik meg és csak később a művészetértelmezésben,⁸⁷ ott is elsősorban az irodalomértelmezésben, mivel elemzéseinek tárgyát a szövegben jelöli ki. Itt azonban a szöveg fogalma tulajdonképpen minden műalkotásra kiterjed, a vizuális művekre különösen, hiszen azokat is „olvassuk,” elegendő, ha a szem letapogató mozgására gondolunk egy-egy kép nézése közben.⁸⁸ A recepcióesztétika történeti aspektusokat vizsgál, ahol „három instancia, a szerző, a mű és a befogadó (olvasók hallgatók vagy nézők, kritikusok vagy közönség) egyformán részt vesz.”⁸⁹ Klimt művészetfelfogása is ebbe az irányba mutat és ennek megfelelően kortársai és kritikusai értelmezték és újraértelmezték a *Judit und Holofernes* címmel született festményt. Azonban a művek nem lezárt egységek, hanem kontextusukkal való kölcsönhatásukban vizsgálандók.⁹⁰ A kép Klimt bécsi kortársaiban és a mai szemlélőben hasonló gondolatokat ébreszthet, ám a XX-XXI. század fordulóján a nézők más rálátással rendelkeznek. A kép keletkezése óta eltelt évszázad történelmi és kulturális változásai természetesen az értelmezői közösségek és azok ismereteinek átalakulását is eredményezték.

A korábbiakban már elhangzottak utalások Erwin Panofsky elemzési modelljére, amellyel a vizuális műalkotások értelmezésének menetét vázolta fel. A három lépésből álló modell, bár nem tökéletes,⁹¹ de talán nem tanulság nélkül való követnünk az interpretációnk során. Panofsky *Ikonográfia és ikonológia: bevezetés a reneszánsz művészet tanulmányozásába* című tanulmányában mutatja be az interpretáció rétegeit: preikonográfiai leírás, ikonográfiai és ikonológiai értelmezésre osztja fel a befogadás az aktusát. Az első lépés a pre-ikonográfiai leírás az észlelésre és a felismerésre vonatkozik. Ebben a fázisban még nem történik más, mint alak- és szituáció-felismerés. A tulajdonképpeni témafelismerés és annak értelmezése a második fázishoz tartozik. Az ikonográfiai fázisban a befogadó azonosítja a képen szereplőket, a helyet, az időt, vagyis a „jelentés mélyebb kulturális rétegeit tárja fel az

⁸⁷ Hans Robert Jauß: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*. Osiris Kiadó, Budapest. 1999. 9. o.

⁸⁸ Jauß végig szövegekről beszél, és közben kiemeli, hogy ez a műalkotásokra vonatkozik. Ibid. 9.o.

⁸⁹ Ibid. 9.o.

⁹⁰ Jauß Umberto Eco *Nyitott mű* című írására utalva felhívja a figyelmet, hogy „a műalkotás mint nyílt szerkezet rá van utalva a befogadó aktív koprodukcijára, és a konkretizációk történeti sokszínűségét hívja életre anélkül, hogy megszűnne egy mű lenni.” Ibid. 29. o. Szőnyi György Endreszerint Cesare Ripa művében, az *Ikonologia*-ban, nagyon hasonló nézeteket vall már a XVII. században. „Ripa [...] a műalkotások jelentésének és mibenlétének [...] problémáját a pragmatika területére utalja, és a befogadásesztétikát nem immanens, hanem a művet és kontextusát kölcsönhatásában tekintő kognitív folyamatnak tekinti.” Szőnyi György Endre: *Pictura & Scriptura, hagyományalapú kulturális reprezentációk huszadik századi története*. Ikonológia és Műértelmezés Sorozat 10. kötet. JATE Press, Szeged, 2004. 67. o.

⁹¹ Panofsky az ikonológiai analízisbe bevonja az intuíciót, ez pedig vitatható kritérium, mivel ezzel egy pszichológiai sikot is bevezet az értelmezés folyamatába. Ezen kívül ez a rendszer nem alkalmas minden műalkotás, például a nonfiguratív műalkotások elemzésére. Szőnyi György Endre: *Pictura & Scriptura, hagyományalapú kulturális reprezentációk huszadik századi története*. Ikonológia és Műértelmezés Sorozat kötet. JATE Press, Szeged, 2004. 87. o.

elemzés.”⁹² Allegóriák, szimbólumok, hagyományok és történetek ismerete szükséges az analízis végrehajtásához.⁹³ Az utolsó, ikonológiai elemzés komplexebb kulturális összefüggéseket tár fel. Ez a szint a kép szimbolikus tartalmának felismerését tűzi ki célul.⁹⁴ Panofsky alappéldája a másikat kalapja megemelésével üdvözlő férfi képe volt. A vizuális jelenet értelmezésének utolsó fázisában olyan jelentések tárultak fel, mint a társadalmi helyzet különbözőségéből eredő eltérő mozdulat.⁹⁵ Panofsky rendszere ugyan merevnek látszhat, amennyiben háromlépcsős modellje látszólag erős határvonalakat jelöl ki egy-egy mű befogadásában és interpretálásában, de a „gyakorlati munka során sohasem különítette el ezeket a szinteket.”⁹⁶

Közismert, hogy Panofsky elmélete a XX. században jelent meg, ám Szőnyi György Endre könyvében többször felhívja a figyelmet arra a tényre, hogy Panofsky a századfordulón alkotó Aby Warburg nézeteire alapoz. Warburg nevéhez fűződik az európai könyvtárak megreformálása,⁹⁷ illetve ő mutatott rá „a jelentés immanens többértelműségére,”⁹⁸ aminek nyomán kialakult az elmélet, amely „lehetetlenné teszi az alkotó, a mű és a befogadó közönség merev szétválasztást.”⁹⁹ Klimtnek a művészet és a műélvezők közösségéről vallott elképzelései, összhangban vannak Warburg, Panofsky, sőt az 1960-as évekre kialakult befogadás-esztétika és recepcióelmélet nézeteivel is.

Klimt 1901-es *Juditja* aranykorszakának egyik legkiemelkedőbb műve, amely a végzet asszonyáról festett festmények fontos példája. A derékig ábrázolt, arannyal díszített alak dominál a képen, ám a jobb alsó sarokban kezét egy férfi hajába mélyeszti. A férfinak csupán a fejét láthatjuk, méghozzá csak félig. Felettük a képkeret¹⁰⁰ arany dombornyomással hirdeti a kép szereplőit: *Judit und Holofernes*. Ezen a címváltozaton, azonban szinte mindenki átsiklik, sem albumokban, sem monográfiákban nem találhatjuk meg gyakran ilyen a címen a képet. Ennek oka azonban nem lehet az utóbbi alak jelentőségének hiánya vagy a konvenció követése. Egyértelműen két személyre utal, nem pedig egyre. A vásznat és a tekintetünket is

⁹²Ibid. 83. o.

⁹³ Ibid. 84. o.

⁹⁴ Ibid. 84.o.

⁹⁵ A képen az egyik férfi ugyanis fiatalabb és valószínűleg rangban magasabban áll a másiknál. Panofsky az ilyen viszonyok megállapítására a képeken az intuíciót hívja segítségül. „A kalapemeléssel üdvözlő férfi személyisége és kapcsolata saját kultúrájával, valamint ebből fakadó komplex intenciója illetve gesztusának helye egész kultúrájában csak összetett elemzés során, s nem kis részben az értelmező intuíciójának mozgósítása révén érhető el.” Szőnyi György Endre: *Pictura & Scriptura, hagyományalapú kulturális reprezentációk huszadik századi története*. Ikonológia és Műértelmezés Sorozat 10. kötet. JATE Press, Szeged, 2004. 83. o.

⁹⁶ Ibid. 85. o.

⁹⁷ Lásd: Ibid. 54.-59. o.

⁹⁸ Ibid. 225. o.

⁹⁹ Ibid. 225. o.

¹⁰⁰ Gilles Néret szerint a keret és az ötvösmunka Klimt fivérének Georg Klimtnek tulajdonítható. Gilles Néret: *Gustav Klimt*. Taschen/Vince kiadó, Budapest. 2000, 33. o.

uraló nőalak mellett ott a másik, a férfifő, amelyet a nő kezében tart így vezetve hozzá a tekintetet.

5.1. Mi a férfi szerepe Klimt Judit témájú képein?

Felmerül a kérdés: ha Klimt 1901-ben Juditot és Holofernészt akarta ábrázolni, az utóbbiból miért csupán egy fél arc látható, miért nem az egész alak? Ugyanakkor, ha egy testről leválasztott fejről van szó, akkor miért nem a „Judit és Holofernész feje” vagy a „Judit Holofernész fejével” címet kapta a festmény? A képen a test hiánya nem azonnal nyilvánvaló, hiszen még a nyak sem látható. Emellett úgy tűnik, semmi sem teszi indokolttá a fej ottlétét, hiszen egy zsák és/vagy egy kard egyértelművé tenné az ábrázolt nő kilétét. Vagyis, a cél nem ez az egyértelműség. A férfi jelenléte a képen nem csupán ellenpontozza a nőt, de arányaiban is megmutatja a köztük lévő viszonyokat.

Mind Judit, mind Salomé történetében fontos szerepet töltöttek be az áldozatul esett férfiak. A róluk készült képeken leggyakrabban egy testetlen férfifej szerepel, vagy, Judit esetében, maga a gyilkosság.¹⁰¹ Itt a fej pozíciójából következtethetünk arra, hogy egy testétől elválasztott fejről van szó. A női kéz igen könnyedén tartja, a fej kissé lefelé néz, mintha bólintana, vagy sorsát belátva megadóan és bűnbánóan állna hóhéra előtt. A fejen lévő dús haj és szakáll a nőhöz hasonlóan fiatal, ereje teljében lévő férfit sugall, az erős szemöldöksont alatt a szeme lehunyva, a szája úgy tűnik kissé nyitva, ami csodálkozó kifejezést kölcsönöz az arcnak. A nyitott száj és a sötétebb színek utalnak legnyilvánvalóbb módon az élet elpárolgására, a halál tényleges jelenlétére. Az izmok elernyedése, ami a száj elnyílását okozza és a bőrszín megváltozása az enyészet jelei. Emberi szem számára ez az egyik legvisszaszítóbóbb látvány, ami mindenkiben undort, félelmet vagy akár pánikot kelthet. A lehunyott szemek és az élettelen sötét színek, – melyek erős kontrasztban állnak a kép többi részén uralkodó színekkel – szembetűnővé teszik a férfi tehetetlenségét, passzivitását, amelyet a halálban kapott. Tettre-képtelenségét erősíti az is, ahogyan a nő a hajába tűr, miközben könnyedén a csípőjére helyezi. A karokban lazán tartja a fejet, az pedig megadóan (lehunyott szem) és ámulatban (nyitott száj) nyugszik ott. Bár csupán az arc fele látható a képen, nem kételkedhetünk a halálát illetően. Igazi jelentőségre is ebben a minőségében tesz szert,

¹⁰¹ Ennek a jelenetnek általam ismert legvéresebb ábrázolása a XVI-XVII. század fordulóján élt Artemisia Gentileschi *Juditja*. A festőnő a tett elkövetésének első pillanatában ábrázolja a bibliai hősnőt, ez pedig egybeesik Holofernész utolsó pillanatával, aki még küzdeni próbál az életéért. Judit arcán kegyetlen elszántság az elszántság tükröződik, szép vonásai feloldódnak benne. Ezzel az erkölcs győzedelmessége elé görbe tükröt tart. (A kép a függelék 4. ábráján található.)

amennyiben a főalakot, a nőt ellenpontozza, a nőt: az étellel telít, a győztest, a szépet, az aktívat. Ő maga a passzív, a legyőzött, a behódoló, a rút, az élettelen, a férfi. A korábbiakban tárgyalt nőképnél már kiderül kiderült, hogy a passzivitás, a legyőzöttség és a behódolás jobbjára a női nemről kialakított vélekedéseket jellemzik a századfordulón. A minőségek felcserélődése a változás lehetőségét vetíti előre egy csakugyan ijesztő megvilágításba helyezve. A férfi a képen teljesen elvesztette potenciáit, olyannyira, hogy még a képből is szinte kiszorul.

Érdemes itt felidéznünk Sigmund Freud elgondolását, miszerint a férfifő a racionalitás és a férfiaság szimbóluma.¹⁰² Klimt festményén azonban a férfifej élettelenül lóg egy olyan nő kezében, aki maga a megtestesült érzékiség és szenvedély. Teljesen hatalmába került, innen már nincs visszaút. Ez a férfi fejet hajtott a vágyainak manifestációja, a szenvedély előtt és a megsemmisülés jutott neki osztályrészül.

Vajon ez utóbbi nem csakis akkor érvényes interpretációs kijelentés, ha a képen Juditot és Holofernészt azonosítjuk? Hiszen az elemzett kép inkább Salomé-képként híresült el az 1900-as évek elején. Ennek megfelelően a férfifő lehetne egy próféta fő is. Keresztelő Szent János próféta nem vágyakozott Salomé után, mégis az ő kérésére végezték ki. Azonban Salomé történetében a szent Heródes hatalmának tárgya és szimbóluma. A bibliai történetben Salomé anyja kívánja megöletni a prófétát, ám Heródes hatalmában áll ez a döntés. Salomé Heródes vágyainak manifestációja és az ő hatalmának elvesztését szimbolizálja Keresztelő Szent János feje (természetesen ezen túl, a mártírhalált is jelképezi, de a szent alakjának részletes elemzése jelen dolgozat nem vállalkozhat). Keresztelő Szent János soha sem volt a hagyományos férfiközpontú szemléletmód szerint: aktív, férfias szereplő, lemondása erről a szerepről Strauss operájában, illetve Wilde drámájában – ahol a hercegnő és Jokanaan kapcsolata merőben megváltozik – jobban tükrözi a róluk a XIX. századra kialakult képet a próféta elutasítása következtében Salomé passzív félből aktívvá válik. A szöveg már előtte nyilvánvalóvá teszi Heródes vágyait, így Salomé önmagát tárgyként beállítva, felveszi az irányító pozícióját, a hatalommal rendelkezőt sarokba szorítja, passzivitásba kényszeríti. Aktivitása két férfit emészt fel, sőt a drámában őt magát is. Karl Hauer cikkének következtetését visszhangozza ez a befejezés, szerinte a lélek túl sok hatalom a nők kezében, kétélű fegyver,¹⁰³ Wilde nem megy ennyire messzire, Salomé bukását önzése és a rend megbontására tett kísérlete okozza.

¹⁰² Lásd: Sigmund Freud: *Válogatás az életműből*. Európa, Budapest, 2003.

¹⁰³ „Rechte Misogyne sind jene romantisch-verzückten Troubadoure, die dem Weibe das Danaer-Geschenk einer »Seele« aufdrängen wollen.” Karl Hauer, *Weib und Kultur* In: *Die Fackel*, Heft 213, 1906, 10.o

Így tehát Salomé kezében Keressztelő Szent János feje ugyanolyan megadóan csüng(het), mint Juditéban Holofernészé. Mindketten legyőzöttek voltak már haláluk előtt. A két nő öröme, diadaluk záloga, hogy egy férfi levágott fejét birtokolhatják, a gyenge győzelme az erős felett. A hatalom átpártolt az ő oldalukra.

Klimt második, 1909-ben létrejött *Judit II.* című képén a férfi szerepe hasonlóan fontos ellenpontot képez a főalakkal szemben. Szerkezetileg is hasonlítanak, hiszen a férfifej a kép jobb alsó sarkában található, már-már teljesen kiszorul a képből, és a halott állapotra is nyilvánvaló nyomokban utalnak. Az áldozatul esett férfi visszafordíthatatlan elbukása még eklatánsabban fejeződik ki abban, hogy a szemek csukva vannak, az orr nem látható, ahogyan a száj is teljesen eltűnik a zsákban, amit a démoni nő táncában is magával hurcol. Mintha nem is fővesztésről, hanem inkább megfojtásról volna szó. A bőrön még ott van némi pír, semmi fekete vagy kék folt, a szemek teljesen lecsukva, a száj láthatatlan. Pusztán az arc és az arckifejezés alapján itt sem következtethetnénk egyértelműen a testtől való elválasztottságra, itt ezt a zsák jelenléte teszi megkérdőjelezhetetlenné. Az arc látható részén jól látszik, hogy ez a férfi fiatal, talán még az őt meggyilkoló nőnél is fiatalabb. Vagyis, a *Judit II*-n is hangsúlyos a két szereplő fiatalsága, két élettel teli ember harcának végeredményét ábrázolja. Míg a nő tánc közben,¹⁰⁴ leginkább dionüszoszi extázisban ábrázolódik, s mindent elsöprő élet árad belőle, addig a férfi teljes nyugalomban van (lehunyt szem, sima arc), s ezzel a nemlét nyugalmát árasztja magából. Igen, ő Holofernész, akit mély álmában öltek meg; igen, ő Keressztelő Szent János, aki megbocsátva s tisztán vállalta a halált és igen, ő Jokanaan, akibe Salomé szerette bele, és aki tisztán halt meg, anélkül, hogy a bűnös gyermek megérintette volna. Ez az arc nem hordozza magán a halál rettenetét, csupán a nemlét bizonyosságát, kívül esik mindenen, ami az élethez tartozik. Ennek tükrében a festmény nem az enyészet jeleit aggatja erre az alakra, hanem inkább kimerevíti az utolsó pillanatában.

Az 1901-es képpel ellentétben, a férfifő úgy képes ellenpontoszni a nőt, úgy válik passzív féllé, hogy teljesen tagadja azt. A férfi az elemek, a fizika világának válik részévé, míg a nő a biológia, az élet világában marad. Hiszen a férfi éppen elsüllyed a zsákban, eltűnik a szemünk elől és beleolvad a feketeségbe. feketeségbe. Egyedül Judit-Saloménak a hajába fonódó ujjai tartják valamelyest „felszínen”. A nőalak görcsös ujjai a hosszú, dús haj gubancaiba kapaszkodnak, mintha a józanság utolsó cseppje arra ösztökélné, hogy ne engedje el azt, ami trófeául szolgál, a bizonyítékot, ami legitimálhatja őt mint aktívat, élő, győztest és nőt.

¹⁰⁴ A későbbiekben rátérek, hogy mire alapozható az, hogy ez a görnyedt testtartás és háromnegyedes ábrázolás a táncra utal.

Úgy tűnik viszont, hogy csak idő kérdése, és kicsúszik a kezéből. Vajon mi történik, ha a győztes nő, Judit-Salomé egyedül áll, férfifő nélkül, legyőzött nélkül? Vajon megmarad önállósága, magabiztossága és misztikus hatalma, amit ez a két kép sugall? Vajon számítana valamit, ha eltűnne a minden érzékétől és erejétől megfosztott férfi a képről? Klimt képein különösen a nőket ábrázoló képein mindig szerepel a férfi szemszöge, ami egyben a megfigyelőé. A nő sosem marad egyedül a képeken, az art nouveau és a Secession az ornamentikát úgy építette képeibe, hogy azok szerves részét képezték a képeknek¹⁰⁵. Így mindkét Judit-képről elmondható, hogy zsúfolásig vannak olyan ornamentikával, ami a férfi jelenlétére utalnak. Csakhogy ez az alak már-már megfelelkezik a férfiről, s ezzel együtt a kép is ezt teszi.

Ez a nemlétezés felé süllyedő alak azonban el is tér az előzőekben vizsgált képen (*Judit I.*) ábrázolt férfifejétől. Mint a fentiekben utaltam rá, itt a férfifej nincs annyira közvetlen kapcsolatban a nővel, minden szempontból egyre távolabb esik tőle. Az előző kép elemzése során nyilvánvalóvá vált, hogy az aktív szereplő a teljes passzivitásba taszítja a férfit, a legyőzöttet. A *Judit II.* legyőzöttjének a távolság adatik, a nő nem nyomja el a szó szoros értelmében a férfit, az aktív a passzívat, ahogyan a *Judit I.*-en látható. Bár maga mellett tartja, és ilyen értelemben a nő függvénye marad, a férfifő nincs egy pozícióba kényszerítve. A *Judit I.* nőalakja csípőjére helyezi a fejet, ezzel megfosztja a mozgás és a hallás lehetőségeitől, míg a *Judit II.* alakjainak lazább összekapcsolódása jobban elmélyíti a nőt extázisában, és a férfi szimbolikusan visszanyeri egyik érzékét. Az élő és aktív itt mozgásában emelkedik ki, és ezt ellenpontozza a mozdulatlan, mint holt és passzív.

5.2. A végzet asszonyai: Judit és Salomé

A femme fatale archetípusának jelentősége nagyon megnőtt a századfordulón, korábban talán sohasem örvendhetett ekkora népszerűségnek. Ez nem is csoda, hiszen a minden területen változóban volt a nő társadalmi szerepe. A nőkről alkotott kép pedig alapvetően egy negatív irányba mozdult: ez nem csak a nőgyűlölők körében elterjedt nőképre vonatkozik, általánosan a nők és férfiak közt is jelen van a nő átalakulásával összekapcsolt félelem. Ez az elmozdulás tulajdonképpen eltörölte az ártatlan eszményi nőt, a helyére pedig a

¹⁰⁵ Alice Strobl: „Gustav Klimt. Rajzok és Festmények”. In *Gustav Klimt*. Szerk. Marton László. Helikon kiadó, Budapest, 1987. 11. o.

kiszámíthatatlan és veszélyes femme fatale-t illesztette. Klimt femme fatale-jainak méltó képviselője a *Judit I.* is.

A festményen lévő nő alakjára a plasztikusság jellemző, szinte kilép a képből, ez a látszólagos valóságosság éles kontrasztban áll a két dimenziós díszítésekkel, a háttérrel és a testét fedő ékszerekkel. Az arany bebörtönzi ezt a szinte élő testet, az ékszerek, különösen a nyakék és a karpánt, azt a megnyugtató érzést keltik a nézőben mintha visszatartanák ezt az alakot a való világba lépéstől. Mintha a szűk keret, az erőteljes díszítő motívumok, mind ennek megakadályozására törekednének. Már maga a festmény is olyan mintha, képkivágás lenne, a fókusza igen szűk, és ezt a vertikális és horizontális vonalak még szűkebbé teszik. A nőalak áll a középpontban, és ezt élesíti a keretezés. A díszítőelemek meghatározóan arany színűek, a háttér is arany fákkal és növényekkel van tele. Klimt művészetére nem jellemző az aprólékosan kidolgozott háttér, itt sincs tulajdonképpen értelemben vett tér, a kép két háromdimenziós részlete a főalak és a férfifej a jobb alsó sarokban. A főalaktól balra üres tér van, amely szürke, a vászon tekint ránk. A főalak válla felett ezzel szemben nagyon sűrű arany növények, gyümölcsfák láthatók, amelyek roskadoznak a gyümölcsöktől. Az arany keret a középkori ikonokat idézheti fel, a gyümölcsfák pedig a termékenységre hívhatják fel a figyelmet, így csábító lehet összekapcsolni a kép ilyen dimenzióit az anyasággal vagy akár Szűz Máriával. Csakhogy itt inkább az érettség szimbólumát kell észrevennünk. A képen látható test ugyanis kicsit sem anyai, túl fiatal, a tett pedig, amire a holt férfi feje utal, kegyetlenséggel és gonoszszággal hozza összhangba a figurát.

Ez a nő legalább annyira félelmetes, mint amennyire ámulatba ejtően szép. Judit és Salomé legerősebb közös vonásai a szépségük, a félelmetességük, az ártatlanságuk, és hogy mindent legyőző vágyat képesek kelteni. Ez juttatja el őket céljukhoz és ez összefonódásuk forrása. Míg Salomé ártatlansága a fiatal szűz ártatlansága, addig Judit ártatlansága a bünteleneké. Judit és Salomé központi motívumai, attribútumai ugyanazok: egy ámulatba ejtő szépségű nő és egy testétől megfosztott férfifej. Ez tulajdonképpen Klimt bármelyik *Judit*-képének tárgyi leírása, Panofsky nyomán a preikonográfiai analízise lehetne. Hiszen úgy tűnik, csupán az említett közös jegyek szerepelnek a képen, elválasztásukhoz nem kapunk segítséget. Tudnunk kell azonban, hogy összeolvadásuk nem a XIX. század találmánya, ráadásul a felcserélés fordítva is megtörtént. Ez Tiziano egyik képén is jól megfigyelhető. Tiziano 1515-ben készült *Salomé* című képét már kortársai is Juditként ismerhették. Ennek oka az angyali szépségű fiatal nő mellett álló szolgáló, akit a Juditot segítő szolgálóval azonosítottak, holott a harmadik alak inkább csak a kompozíciót egészíti ki, így ugyanis a három arc egy felfelé mutató háromszöget alkot, vagyis gúla formájú.

A Salomé vagy Juditot ábrázoló képen nincs ilyen jellegű segítség, Salomé-Judit arca megbabonáz, az egész test fenyegető szenvedélyt tükröz, személyes diadalát éli át a férfi fölött. A félig csukott szemhéjak első benyomásra azt a benyomást keltik mintha egy álom és valóság közt lebegő alakot néznénk, de még így is fenyegetően tekint a kép szemlélőjére, és benne megkérdőjeleződik racionalitás. A szemek fátyolos tekintete a fenyegetés mellett vágyakozással teli, a kipirult arc és az élettel teli test aktivitást áraszt magából. Mindeközben ez a nyugtalan alak Klimt kortársait a „bécsi szép nőre” emlékeztették. A feltűzött haj, a fitos orr, a keskeny száj más Klimt által festett femme fatale-festményeken is megtalálható jegyek. A szintén 1901-ben elkészült *Orvostudomány* Hügieia-ja ikertestvére a *Juditnak*. Ugyanaz a fenyegető tekintet, feltűzött haj, vékony, enyhén szétnyíló száj, ugyanúgy néz le a nézőre, egy kis megvetéssel, mint a *Judit I.* asszonya, ám Hügieia józan, vágyakozástól mentes, zárkózott és elzárkózó.

Judit és Salomé harmonikus összeolvadása az ábrázolt nő korában is megmutatkozik. Tudjuk, hogy mindketten fiatal nők voltak, amit a kép több módon is kiemel: a bőr élettel teli, az arc az izgatottságtól kipirult, a test viszont szinte hófehér. Az alakot valamiféle vibrálás, aura veszi körül, amit az apró, függőleges ecsetvonások hoznak létre. Ebben a képben talán az egyik legérdekesebb az, ahogyan a tekintetet rabul ejti. Az arc és a test is nagyon fiatal, a has lapos, a derék keskeny, a mellek kicsik, a köldök és a mellbimbók pedig háromszöget alkotnak, amely csapdába ejti a tekintetet. Ugyanez megismétlődik az arcon, ahol a szemek és a száj háromszögétől nem szabadul a szemlélő, hiszen legalább olyan erős erotikát sugároznak, mint a mellek és a has. A hajkorona sötéten fogja körül az arc felső részét, így még fénylőbbé, hangsúlyosabbá teszi a szemeket. A vállról leomló ruha az egyik oldalon eltakarja a mellét, míg a másikon szabadon hagyja azt, ezzel vezeti a tekintet az arcról a csípő felé, ahol egy öv tulajdonképpen elvágja a testet, és egyben lezárja a képet. A kar horizontálisan megtöri a tekintet irányát, így azt a férfifőhöz vezeti. A nő ujjai a hajtöveket keresik, közben a tenyér a halántékon nyugszik, mintha még a hallástól is meg akarná fosztani áldozatát. Ami leginkább megigéző ebben az alakban, az a magabiztossága, amely a testtartásban, a tekintetben és a perspektívában teljesedik ki. Akárcsak az istennő, Hügieia alakja, ő is letekint a nézőre, a nézőnek pedig kényszerűen felfelé kell néznie.

Az 1909-ben készült Judit témájú festménnyel Klimt hasonló zavart keltett a befogadók körében, mint korábbi Judit- (vagy Salomé-) ábrázolásával. A katalógusok és folyóiratok megint Saloméként hirdették a művész által Juditnak keresztelt festményt. Az ikonológia ugyanolyan becsapós, mint korábban. Ma ezt a képet gyakran láthatjuk két címmel, míg az

1901-es kép a *Judit I.* ez a kép a *Judit II. (Salomé)* címet viseli hivatalos kiállítóhelyén, Velencében.¹⁰⁶

Klimt második Juditja sok szempontból parafrazeálja az elsőt, az újraértelmezés mellett bizonyos kereteket megtart. Ilyennek tarthatjuk egészen konkrétan magát az arany keretezést. Bár már nem díszíti cím, a keret mégis ugyanolyan szerves részét képezi a festménynek, mint elődje esetében. Itt egyszerű és letisztult téglalap alakú keretről van szó, ami tulajdonképpen képkivágot és sokkal nagyobb, mint elődje. Különlegessége abban áll, hogy két oldala széles, míg teteje és alja rendkívül keskeny. Mintha a képből takarna ki valamit, erősítve a művész azon szokását, hogy képkivágatként jeleníti meg egyes festményeit. S valóban, az az érzésünk támad, hogy az elénk tárt látvány csak valaminek a része, ahhoz, hogy valóban tájékozódjunk a festmény terében, felfedezhessük, hol (palotában, városban) és mikor játszódik mindaz, ami elénk tárul, meg kell haladnunk a festmény konkrét kereteit, képzeletünkkel kell kiegészítenünk a látványt.. A keret így akadályt szab egyfelől, másfelől viszont a kép kiterjesztésére hívja a szemlélőt.

A félmeztelen nőalak, akárcsak korábban, egy férfit tart a kezében, arcán a diadal és a mámor jelei, teste fiatal, fejét sötét hajkorona fedi, ami kiemeli az arcot. Lényeges különbség a korábbi Judittal szemben, hogy itt teljes testében mutatkozik meg számunkra a nő, ráadásul életnagyságban és a nézőtől elfordulva. Görnyedt testtartása, kipirult arca és a ruháját markoló kezei azt a benyomást keltik, hogy ez a nő táncol.

Ez utóbbi meggyőző érvnek bizonyult ahhoz, hogy a festmény alanyát Saloméként értelmezzék. Sőt, a festmény egyik előtanulmányaként is egy flamenco-táncost ábrázoló rajzot azonosítottak, ami a bécsi Leopold múzeumban található.¹⁰⁷ Panofsky mintáját követve alapján tehát megállapítható lenne, hogy ezen a képen valóban Salomé található, s nem Judit? Ez nem így van, a kép inkább összemosza a két alakot. Míg az első Judit képen a néző minden támponttól megfosztva állt a festmény előtt, addig itt talál egy zsákból kikandikáló Holofernész-fejet és egy táncoló Salomét. Ismét csak annyit állapíthatunk meg, hogy a képen fiatal nő szerepel, egy férfiő hajába kapaszkodva, s esetleg hozzátesszük, hogy táncoló nőt láthatunk, és a fej egy zsákból lóg ki.

Az életnagyságú festmény azért ennél jóval többet elárul, ha nem is az Judit/Salomé azonosítás mentén. Érdekessége, hogy nagysága ellenére rettentően kevés teret ad az alakoknak, nagy részét a dekoráció tölti ki. A háttér narancs-piros és arany, spirálok és

¹⁰⁶ A festmény a velencei nemzetközi modern művészetek galériájában található. (Cà Pesaro Galleria Internazionale d'Arte Moderna, Musei Civici Veneziani, Velence, Olaszország).

¹⁰⁷ 5. ábra

négyszetek díszítik. A geometrikus minta Judit-Salomé ruháján is megismétlődik, sőt virágdíszítéssel egészül ki. A test nagy részét eltakaró ruha, ami lefelé haladva feketébe hajlik, nincs élesen elválasztva a zsák szövetétől, amiben a legyőzött férfi fej rejtőzik. A geometriai formák ritmikus váltakozással idézik meg a férfi és női princípiumot. A háromszögek, spirálok, a vízszintes és vertikális minták folynak egymásba. A meztelenség a test felső részére és a kezekre korlátozódik. Ez a meztelenség azonban nem annyira csábító, mint a nyolc évvel korábbi Judit, ez a nőalak sokkal félelmetesebb, bár ugyanolyan szép. Ezt a kép azzal éri el, hogy a csupasz testet folyton megtöri a görnyedt testtartással, a karok eltakarásával, a váll vonalának megtörésével és a félrenéző arccal. A díszítő elemek, mint a hatalmas virágokkal díszített nyakpánt, a hajba fűzött mozaikdís, a karkötők, valamint az anyagok hullámozása a test körül megzavarják a nyugodt szemlélődést. A tekintetet nem vezeti semmiféle határozottan érvényesülő, szabályos kompozíció, legalábbis semmiképp sem abban az értelemben, ahogyan azt a korábbi Juditnál tárgyaltam. Sőt, éppen ellenkezőleg, a szerkesztés megtörni igyekszik a szemlélés szokásos rendjét. A mellek vannak csupán teljesen szabadon, ám azokat furcsán elvágja a ruha fehér anyaga (épp egy árnyalatnyival világosabb, mint a bőr). Az alabástromhoz hasonló bőr mintha még a holt férfifő bőrénél is vértelenebb volna, s ez az, ami a tekintet a kép felső harmadához láncolja. A felsőtest kicsavarodása már-már groteszk hatást kelt, a hatalmas hajkorona mindenfelé szétárad és körbefogja az arcot, ami majdnem teljesen profilból látszik.

A *Judit II.* ikerpárja a Stoclet palota ebédlőjének táncosnője¹⁰⁸, aki maga is szinte kétdimenziós, alakja az egyiptomi falfestményeket idézi. Judit-Salomé arcvonásaihoz hasonlóan az aléltóság, a mámor és az extázis jeleit hordozza magán. Szemhéja félig lecsukva, kissé merengőnek tűnik, a kipirosodott arc utal az aktivitásra, arra, hogy mozgásban van. Egész alakja mozgásban van, a lebegő haj, a forduló testtartás, a libbenő ruhát tartó kezek a tánc egy pillanatát jelzik. A fitos orr, a sötét hajkorona, a vékony ajkak és az szem alatti szépségpötty a bécsi hölgyek vonásait tükrözik. A keskeny váll és a karcsú nyak szintén ennek a szépségideálnak felelnek meg. A nőalak ugyanakkor némi szigorúságot is hordoz magán, ami talán a szemöldök erős, ám vékony vonalának köszönhető. A fiatalságot itt nem annyira az arcból és a szemből olvashatjuk ki – hiszen nem is néz felénk – sokkal árulkodóbb a sima bőr, a dús hajzat és a kis mellek. A nyakcsokor, akár elődjének divatos nyakéke, korlátozza az alakot, az az érzésünk támad, talán ennek súlya miatt vált tartása ilyen görnyedtté. Ám ezen kívül a váll ívét is kihangsúlyozza. Judit-Salomé alakjának

¹⁰⁸ 6. ábra

kicsavarodott, kimerevítésében groteszk hatása zavaró, mivel a tánc egy kiragadott önfelelt pillanatát mutatja meg. Éppen elfordul a nézőtől, s úgy tűnik, tudatában sincs a szemlélőnek. Míg a *Judit I.* szemével szinte keresi a nézőjével való kontaktust, s ezzel zökkent ki, a *Judit II.* indirekt módon teszi ezt. Hiszen az egész testből csupán egyetlen apró részlet, a bal mellbimbó helyezkedik el teljesen szembe az képet szemlélőkkel. Leleplező és kihívó egyben, hiszen ebből következtethetünk arra, hogy a test egyrészt tudatában van nézettségének, másrészt arra sarkall, hogy tovább szemléljük. Ez a test lát minket, és mi is látva vagyunk. Érdekes, hogy az a „test” viszont, amelyik felénk fordul (a férfifej), úgymond szemet huny tekintetünk felett. A világos és sötét színek kontrasztja teszi lehetővé, hogy a fehér szalagokat követve eljussunk ehhez a férfifőhöz. Az arányaiban kevés helyet foglaló fej ugyanis szinte beleolvad a hasonló színvilágú díszítményekbe, mintha része lenne annak az ornamensekkel teli ruhazuhatagnak, ami a nőt övezi.

Összességében elmondható, hogy mindkét Judit témájú kép kulcsa az erős kontrasztok megteremtése és a nő, a nőiség és nőiesség dominanciája, továbbá a férfi, a férfiasság háttérbeszorulása. A femme fatale lehangoló ereje a *Judit II.*-n talán még inkább kibontakozik az arc vágyakozó és fenyegető kifejezésében, a test meztelenségében és a mámoros diadaltáncban, amelyet az áldozatául esett férfifővel táncol. Ez nem valamely hősnő győzedelmi ünnepe, s nem is egy hiú leány csábító tánca, ez az alak csak önmagáért s önmagában táncol. Talán nincs is szüksége már másra.

Salomé és Judit összeolvadása nem csak a kortárs befogadók erkölcsi nézeteit tükrözik, azt az összeolvadást is jelképezi, amely új minőségeket teremt a nő megítélésére. Összeolvadásuk azt az új nőt jelképezi, akit a századforduló teremtett. A lehetőségek, vágyak és félelmek, amelyek a XX. századi nagy változások előtt a Belle Époque-ban megjelentek, mind egyesülnek ebben a figurában. Gonoszsága és hatalma nem önmagából ered, hanem a femme fatale-hoz hasonlóan önmagán kívülről érkezik, mintegy belé vetítik őket.¹⁰⁹

6. Konklúzió

Ma már másként tekintünk a *Judit I.* című festményre, mint egy századdal ezelőtt: a meztelenség, a gyilkosság vagy a tiszteletre méltó bibliai alakok vitatható helyzetekben való

¹⁰⁹ Mary Ann Doane femme fatale-ről alkotott képe, olyan nőt ír le, akinek szépségében rejlő rosszakarata a környezet függvénye. Mary Ann Doane: *Femmes Fatales, Feminism, Film theory, Psychoanalysis* Routledge, London & New York, 1991. 1. o.

ábrázolása ritkán kelt csodálkozást, bosszúságot vagy botrányt. Hiszen ma mára átalakult a látásunk és a rálátásunk ezekre a dolgokra. Klimt korában ez nem volt így, de már érezhető volt az új szemléletmód közeledte. Ez magyarázhatja a *Judit I.* és hasonló festmények elleni támadásokat.¹¹⁰ A másik ok a szemléletváltozásra a különböző sikeres nőmozgalmak elterjedése, amelyek átalakították a női testtel és a nőiséggel kapcsolatos nézeteket. Klimt műalkotásai tehát már aligha kelthetnek rossz érzéseket, Salomé vagy Judit ábrázolása lecsupaszított döntésképtelenségbe taszít, miközben csupán a központ figura életteli telítettségére, szépségére koncentrál.

Dolgozatomat éppen ezért a kortárs szellemi és kulturális atmoszféra vizsgálatával kezdtem, bemutatva Bécs ellentmondásokkal teli, egyszerre dekadens és konzervatív légkörét, ami gazdag táptalajt nyújtott különböző művészek kiteljesedéséhez. Klimt egyedi alkotói személyiségét leginkább a nők fogták meg, akiket portrékon és allegorikus képein jelenített meg. Utóbbiak figurái mind a kortárs kultúrában és művészeti ágakban egyre népszerűbb femme fatale archetípusába tartoztak. Oscar Wilde *Salomé* című drámája nyomán pedig egy bibliai alak is a végzet asszonyaihoz tartozott, bár korántsem okozott akkora megbotránkozást, mint amikor Klimt Juditot emelte be a femme fatale-ok közé. A kortársak felfogásában összeegyeztethetetlen volt a népmegmentő hősnő és a gonoszsággal teli végzet asszonya. Csakhogy alaposabb vizsgálat után belátható, hogy a Salomét és Juditot csupán motivációik különböztetik meg egymástól. A kortárs szemléletben leginkább egymás inverzeinek tűnhettek fel erkölcsi minőségeik alapján. A festészeti hagyományokat megvizsgálva azonban rokon figurák, akiket gyakran cseréltek fel, megkülönböztető attribútumaik ellenére. A művészetek mellett a femme fatale alakja, amennyiben a pusztító nőt és nőiséget jelképezte, társadalmi szférában is megjelent. A nő mozgalmak és a polgári réteg dolgozó nőiben sok gondolkodó és újságíró látott fenyegetést.

A bibliai alakok tehát nem cserélhetőek fel, ám a XIX.-XX. század fordulóján a művészetértelmezés nagyobb hangsúlyt kap, így Klimt címadása ellenére a festményen szereplő nőalakot nem Juditként, hanem Salomé-ként emlegették. A kép elemzésekor pedig kiderül, hogy sem Panofsky elemzésmodellje, sem a szoros olvasás nem visz közelebb a nőalak „valódi” kilétének feltárásához. Arra viszont rájöhetünk az elemzések alapján, hogy a *Judit I.* című festményen szereplő női figura az identifikációk közt lebegve megmutat egy olyan nőtipust, aki éppen csak kialakulóban volt a századfordulón. Ez az új nő egy önálló és magabiztos teremtmény, aki tudatosan elveti a patriarchális világ rá vonatkozó kötöttségeit. A

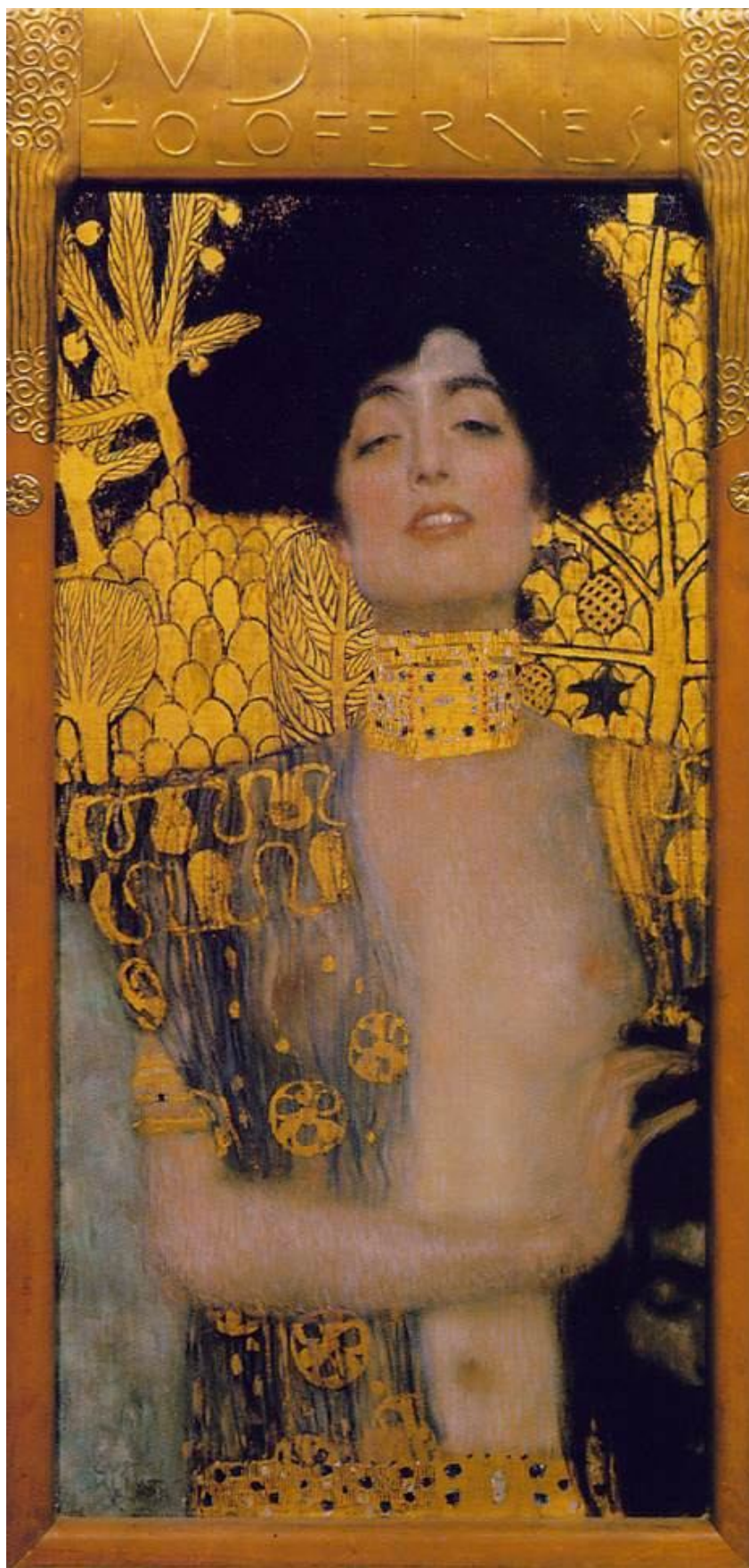
¹¹⁰ Lásd például a *Cseresznyeszedő lány* elleni kifogásokat a Künstlerhaus részéről. Susanna Partsch: *Klimt élete és művészete* Corvina, Budapest, 2000.

Judit I. kortársközönsége szemében talán felszabadultsága (különösen erotizáltsága miatt) ez a nőalak közelebb állt Salomé-hoz, hiszen később Klimt második *Judit*-ját is Salomé-ként emlegették. Ám ennek okai nem tűnnek azonosnak, mint ahogyan a két kép minőségeiben is nagy eltéréseket találhatunk. Magyarázatul szolgálhat erre a téma újragondolása, valamint az, hogy a két kép alapvető stíluskülönbségeket mutat, hiszen Klimt állandóan változó művészetében számtalan irányzat hatott rá.

Klimt – aki olyan nagy odaadással figyelte a nőket, hogy életművének egyik központi témájává lettek – a *Judit I.* című festményében is kifejezésre juttatja az új nőt, akit a femme fatale névvel bélyegzett meg a kortárs közönség, attól félvén, hogy mire lehet képes. A *Judit I.* vagy *Salomé*, hívjuk bárhogy is, tömöríti Klimt legkedveltebb témáit. A férfi-nő viszonyt, a csúfságot és a szépséget, az életet és a halált, Érosz és Thanatosz viszonyait. Salomé, aki nem aggódott az erkölcs vagy a bűn miatt, csupán saját érzéki erejének volt tudatában, és Judit, aki erényes és példamutató életét megszakította egy önfeláldozó és győzedelmes tettért, leginkább magabiztosságukban olvadnak eggyé. Szépségük, magabiztosságuk és bátorságuk, amelyek segítségével szembementek a férfiak irányította világgal, és megzavarták a rendet, olyan erőt jelent, mint amelyet képen szereplő nő is mutat. Kettejüket együtt, összes minőségüket összeadva láthatjuk ezen a képen, megtestesítve Klimt elképzelését a nőről, aki önállóságával, magabiztosságával már átformálta a hagyományos századfordulós nőképet. Ahogyan Bertha Zuckerkandl – Klimt talán legbefolyásosabb pártfogója, modellje és támogatója – leszögezi, Klimt olyan új nőtípust mintázott meg a *Judit I.*-en és a *Judit II.*-n egyaránt, akik sokkal később váltak valóra Greta Garboban vagy Marlene Dietrichben.¹¹¹

¹¹¹ Gilles Néret: *Gustav Klimt*. Taschen/Vince kiadó, Budapest. 2000, 33. o.

Függelék



1. ábra:Judit I.



2. ábra: Judit II.



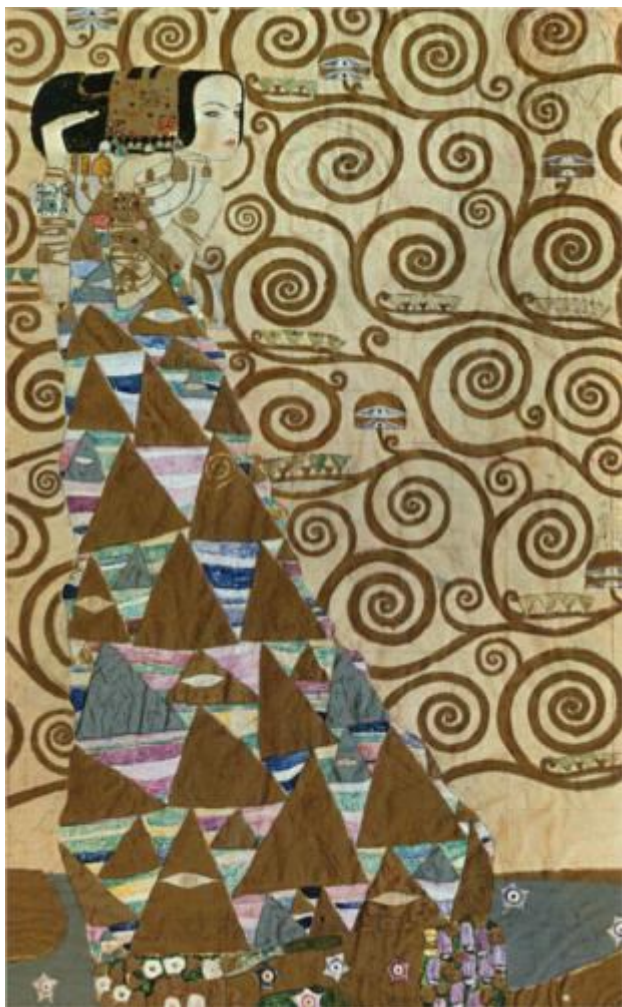
3. ábra: Francesco Maffei: Salomé



4. ábra: Artemisia Gentileschi: Judit



5. ábra: Előtanulmány Gustav Klimt *Judit II.* című képéhez



6. ábra: A Stoclet palota táncosnője, a *Vágyakozás*

Bibliográfia

- Bentley, Toni: *Sisters of Salome*. Yale University Press, New Haven & London, 2002.
- Doane, Mary Ann: *Femmes Fatales, Feminism, Film theory, Psychoanalysis*. Routledge, London & New York, 1991.
- Freud, Sigmund: *Válogatás az életműből*, Ford. Bart István. Európa, Budapest, 2003.
- Frodl, Gerbert: *Klimt*. Ford. Vallató Péter Aquila Könyvkiadó, Budapest, 2005.
- Hauer, Karl: „*Weib und Kultur*”. In *Die Fackel*, 213. szám, 1906.
- Jauß, Hans Robert: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*. Ford. Bernáth Csilla. Osiris Kiadó, Budapest, 1999.
- Kränsel, Nina: *Gustav Klimt*. Prestel, München, 2007.
- Néret, Gilles: *Gustav Klimt*. Ford.: Kertész Balázs. Taschen/Vince kiadó, Budapest 2000.
- Panofsky, Erwin: *A jelentés a vizuális művészetekben*. Ford. Tellér Gyula. Gondolat, Budapest, 1984. Ford.:
- Partsch, Susanna: *Klimt élete és művészete*, Ford. Tandori Dezső. Corvina, Budapest., 2000
- Sármány, Ilona: *Gustav Klimt*. Corvina, Budapest., 1989.
- Szőnyi György Endre: *Pictura & Scriptura, hagyományalapú kulturális reprezentációk huszadik századi története*. Ikonológia és Műértelmezés Sorozat 10. kötet. JATE Press, Szeged, 2004.
- Alice Strobl: „Gustav Klimt. Rajzok és Festmények”. In *Gustav Klimt*. Szerk. Marton László. Helikon kiadó, Budapest, 1987.
- Wilde, Oscar: „Salomé,” In: *The Importance of Being Earnest and Other Plays*. Penguin Books London, 2000, 65.-99. o.
- Weininger, Otto, *Nem és Jellem*, Ford. Dávid Andrea. Kvintesszencia kiadó, Debrecen, (1902) 2010.

