

A sötétség (művészetének) mélyén, avagy a Másikra irányuló mohó tekintet eredete

Absztrakt

Tanulmányomban egy festmény elemzésére teszek kísérletet, összefüggésben a Tiszaeszlár-ügggyel, amely 1882-ben és 1883-ban zajlott Magyarországon. A festmény eredetiségével kapcsolatos tudományos és művészi kételyeken túl a jelen írás inkább az említett képpel mint az antiszemita képzelet bizonyítékával foglalkozik, akár köthető e konkrét eseményhez, akár nem. A tárgyalt kép vizuális elemzésének interdiszciplináris megközelítését javaslom, az antiszemitizmus és az orientalizmus kritikai diskurzusát a korporealitást célzó feminista művészettörténettel kombinálva. Mivel a szexualitás és a társadalmi nemiség mindig is áthatotta a nacionalizmus, az antiszemitizmus és az orientalizmus diskurzusait, a társadalmi nem, a „rassz”, az osztály és a nemzet kölcsönösen egymásra támaszkodó konstrukciói még jobban megvilágítják a vizsgált tárgyat. Ennélfogva amellet érvelek, hogy a „zsidó Másik” démonizációját, ahogyan az a vizuális művészetekben megjelenik, ilyesféle „kultúrákat keresztülszelő kategóriák” segítségével kellene vizsgálnunk az európai kontextuson belül. Ernst Gombrich kijelentésével egyetértve, miszerint „a képeket más képekhez való viszonyukon keresztül érthetjük meg”, a nem-európai Másikról alkotott vizuális képzeletet célzó elemzésem ugyanakkor egy történeti spektrumot is áttekint. Más szavakkal, a középkori ikonográfiától az európai orientalista művészetig, a nyugati háborús propagandapozsterektől a populáris képekig végig fogom követni a hasonlóságokat. Egy ilyen kísérlet során a látás konvencionális konstrukcióit és a módszertani beidegződéseket is tudatosítani kell, valamint a képek szoros olvasására is szükség lesz a bennük megtestesülő áldozat-elkövető séma segítségével. Ennek megfelelően, mivel az áldozat-elkövető séma kölcsönösen konstituáló dinamikával rendelkezik, tanulmányom a Másik démonizált megtestesülésére, valamint az áldozat mítikus megtestesülésére fókuszál, illetve ezeket vonatkoztatja egymásra.

Szerző

D. Başak Ergün politikatudományból szerzett alapszakos diplomát, valamint társadalmi nemi és nőtudományokból mesterszakos diplomát a törökországi Middle East Technical University-n. Jelenleg az ELTE Film-, Média- és Kultúratudományok Doktori Programjának hallgatója.

A sötétség (művészetének) mélyén, avagy a Másikra irányuló mohó tekintet eredete

Bevezetés

Tanulmányomban egy festmény elemzésére teszek kísérletet, összefüggésben a Tiszaeszlár-üggyel, amely 1882-ben és 1883-ban zajlott Magyarországon, és antiszemita indulatokat korbácsolt fel az országban. Cikkem alapállításainak megtétele előtt szeretném kiemelni, hogy tudományos és művészeti aggályok merültek fel a festmény származását illetően. Különböző szakértők kételyeket fogalmaztak meg azzal kapcsolatban, hogy vajon valóban Munkácsy Mihály képéről van-e szó, és hogy vajon a kép témája valóban összefüggésbe hozható-e a tiszaeszlári üggyel. A festmény eredetiségéről folytatott viták, ahogy az említett történeti esemény egyes aspektusai is, kívül esnek a jelen tanulmány hatókörén (Földes 2013, Michalska 2013).

Peter Burke érvelését követve, mely szerint „bármely kép szolgálhat történelmi bizonyítékként”^[1], magam a festményre, valamint az egyéb vonatkozó vizuális példákra mint „képekre” fókuszálok majd (Burke 2006: 16). A bizonyíték fogalma a mögöttes hiedelmek, előítéletek és képzetek vizuális reprezentációját, s nem egy konkrét történeti esemény közvetlen tárgyi bizonyítékait jelöli (2006: 13). Éppen ezért a festményt az antiszemita képzelet bizonyítékaként fogom elemezni, akár köthető e konkrét eseményhez, akár nem. Ennek szellemében a szóban forgó festmény interpretációjának interdiszciplináris megközelítését javaslom. Ez különböző megközelítések és perspektívák, mint például az orientalizmusról és az antiszemitizmusról szóló diskurzusok, valamint a korporealitásról szóló feminista művészettörténeti vizsgálódások kombinációját igényli. Ezzel összhangban tanulmányom szerves részét képezi a korporealitásról szőtt orientalista képzelet egyik alkotóelemének, a Másik démonizációjának szoros olvasása. E tanulmány lényegében arra tesz kísérletet, hogy az *histoire croisée* megközelítését alkalmazva vizsgálja az antiszemitizmus, az orientalizmus és a nacionalizmus „történetileg konstituált formáinak” összefonódó kapcsolatrendszerét. Ugyanakkor a módszer következményeként fel kell tárnunk e konstrukciók különböző történelmi és földrajzi kontextusokon átívelő folytonosságát, átalakulásait és összefüggéseiket (Marjanen 2009).

Mivel a szexualitás és a társadalmi nemiség mindig is áthatotta a nacionalizmus, az antiszemitizmus és az orientalizmus diskurzusait, az interszekcionális megközelítések (Crenshaw 1993, McCall 2005), melyek a társadalmi nem, a „rassz”, az osztály és a nemzet kölcsönösen egymásra támaszkodó konstrukcióit hangsúlyozzák, még jobban megvilágítják a vizsgált tárgyat. A

zsidók stigmatizáló reprezentációi szintén értelmezhetők a zsidók és a judaizmus orientalizáló európai perspektíváján keresztül, ám az antiszemitizmus együtt kezelése a rasszista mechanizmusok és a Másik konstruálásának különböző formáival már vitákat és ellenvetéseket szült. Éppen ebből kifolyólag, a jelen tanulmány nem szándékozik az antiszemitizmussal foglalkozó kutatást kikerülni. Az a szándékom, hogy ugyanazt a gondolati irányt kövessem, mint például Esther Benbassa, aki szerint „a zsidókat és a muszlimokat mint keletieket érintő kizáró mechanizmusok összehasonlítása átfogó perspektívát nyújt ahhoz, hogy megértsük a kollektív európai mesterkedést” (idézi Døving 2010: 56-57.). Másképp fogalmazva, erőfeszítést teszünk arra, hogy „összeolvassuk az összehasonlíthatatlant, Shylockot és Othellót”, ahogy azt Gil Anidjar tanácsolja (idézi Kalmar és Penslar 2005: xxii).

Az orientalizmussal foglalkozó diskurzusok a rasszizmus, antiszemitizmus, kolonializmus és xenofóbia közti érintkezések, kultúrközi eltérések és összehajlások jóval átfogóbb megértését, és hasonlóképpen ezek többretegű textuális és vizuális konstrukcióinak és manifesztációinak megértését kínálják. Az orientalizmus beillesztése a téma vizsgálati szempontjai közé kitágítja a perspektívánkat, amikor a szóban forgó tárgy egyediségét értelmezzük, illetve amikor megkíséreljük kinyomozni a rassz, a vallás és a társadalmi nem univerzális kategóriáinak nagyobb keretén belüli konvergenciákat és divergenciákat. Ennélfogva amellet érvelek, hogy a „zsidó Másik” démonizációját, ahogyan az a vizuális művészetekben megjelenik, ilyesféle „kultúrákat keresztülszelő kategóriák” segítségével kellene vizsgálnunk az európai kontextuson belül. Ezen a ponton el kell ismernem, hogy mivel az általam ajánlott megközelítés újszerű kísérlet, nem szeretném a kép elemzésén túlra kiterjeszteni és ennek alapján általánosítani.

Ernst Gombrich kijelentésével egyetértve, miszerint „a képeket más képekhez való viszonyukon keresztül érthetjük meg” (idézi Wenk és Krebs 2007: 9), a nem-európai Másikról alkotott vizuális képzeletet célzó elemzésem ugyanakkor egy történeti spektrumot is áttekint. Más szavakkal, a középkori ikonográfiától az európai orientalista művészetig, a nyugati háborús propagandapozsterektől a populáris képekig végig fogom követni a hasonlóságokat. Egy ilyen kísérlet során a látás konvencionális konstrukcióit és a módszertani beidegződéseket is tudatosítani kell, valamint a képek szoros olvasására is szükség lesz a bennük megtestesülő áldozat-elkövető séma segítségével. Más szóval az áldozat-elkövető séma kölcsönösen konstituáló dinamikája miatt tanulmányom a Másik démonizált, illetve az áldozat mitikus megtestesülése közötti kapcsolatrendszer elemzésére koncentrál. Ezen túl a „teatralitást” használok még az elemzés központi fogalmaként, és ezzel „a kultúra korporalizációjának” teljesebb megértéséhez igyekszem hozzájárulni (Weinstein 2008: 52).

Orientalizmus és a zsidók mint „hazai keletiek”

Bár Edward Said megemlíti, hogy az orientalizmus „a nyugati antiszemitizmus történetének egyik titkos megfelelője” (Said 2000: 56), nem megy bele állításának részletes magyarázatába. A zsidók és a judaizmus eddig nem tartozott az orientalizmust tárgyaló uralkodó diskurzusok érdeklődési

körébe, mivel ezek fő fókuszja az iszlám Keletre esett, a muszlimokra, illetve az arabokra. Mostanában növekvő számban jelentkezik olyan kutatók, mint például Gil Anidjar, Kalmar, Ivan Davidson, Derek Jonathan Penslar, Steven Aschheim és Achim Rohde (Anidjar 2003, Anidjar 2008, Kalmar és Penslar 2005, Aschheim 2012, Rohde 2005), akik Said *Orientalizmus* című könyvének megközelítését kitágítják, és újszerű, a történeti és földrajzi elágazásokra és összekapcsolódásokra koncentráló elemzéseket nyújtanak az antiszemitizmus és az orientalizmus egymással érintkező és többretegű genealógiájáról.

A legtöbb kutató egyetért abban, hogy a zsidókról alkotott orientalista leírások természetüknél fogva bibliai eredetűek (Tsang 2007). Valóban, „a Biblia fekteti le azt az alapvető információt, mely szerint a zsidó nép a Közel-Keletről származik, amely régió központi helyet foglalt el a »Keletről« alkotott 19. századi eszmékben” (2007: 2). Azonban, ahogy arra Jeehuda Reinharz és Yacoov Shavit emlékeztet, a Kelet nem minden bibliai és nem-bibliai értelmezése hordoz negatív jelentést. A zsidó tudományos munkákban és irodalomban alkalomadtán előszeretettel használtak olyasféle kifejezéseket, mint „a Kelet újjáéledése”. (Reinharz és Shavit 2010: 137). A Kelet eszméje némely értelmiségi, mint például Benjamin Disraeli vagy Martin Buber munkássága nyomán „zsidó értékke alakult át, a zsidó büszkeség, sőt magasabb rendűség jelévé” (Aschheim 2012: 23). A „zsidó szubjektumpozíciók sokfélesége”, melyről Steven Ascheim beszél, természetesen meghaladja a jelen tanulmány hatókörét (23). A zsidókat Európában egyszerre tekintették keletieknek és nyugatiaknak. Egyes kutatók ezt a dilemmát úgy oldják fel, hogy a judaizmust egy „ellentmondásos elemek kombinációból álló rendszernek” tekintik. A „zsidókérdés” legfőbb oka abból a problémából fakadt, hogy a judaizmust az „univerzalizmus vs. partikularizmus”, „prófécia vs. törvény”, „szabadság vs. kényszer” metszéspontjain helyezték el (Pasto 1998: 438). A tudás és hatalom közti összeköttetés fényében Pasto amellet érvel, hogy a zsidókat azért definiálták keletiekként, mivel a legtöbb (német) bibliatudós eleve orientalista volt, s ez az állítás tagadhatatlannak is tűnik (1998: 468). Mindamellet ugyanez a tudás-hatalom kapcsolat az európai értelmiségi körök zsidókról szóló diskurzusaiban is kirajzolódik. Az olyan állítások, mint például hogy a zsidók „Európában élő ázsiaiak” (Herder), „ázsiai menekültek” (Christian Wilhelm Dohm), vagy hogy az ókori zsidók „leprával fertőzött kóbor arabok” (Voltaire), és még sorolhatnánk, nyilvánvalóan rokonságot jeleznek az antiszemita és orientalista felhangok között (Aschheim 2012: 23). Más tudósok az arabok és zsidók közös szemita gyökereit hangsúlyozták, és indítványozták az antiszemitizmus és az orientalizmus európai konstrukciói közti megfelelések elemzését. A „szemita” eredetileg az arabot és a hébert is magába foglaló nyelvcsaládra utal, ugyanakkor a fogalom „egy embertípust és egy kultúrátípust” is jelöl (Døving 2010: 54). A középkortól a huszadik század közepéig a zsidókat és a muszlimokat is szemitáknak tekintették (Kalmar és Penslar 2005). A keresztény Nyugat teológiai-politikai diskurzusa rasszizálta a judaizmust és arabként rasszizált minden muszlimot. „A zsidók” és „az arabok” politikai identitását Európa teremtetette meg önmaga számára, alapvetően a keresztény Európa ellenségképeként. „A zsidó a vallási (belső), a muszlim a politikai (külső) ellenség” (Anidjar 2003a: 38). Annak ellenére, hogy különböző utakat jártak be, ugyanazok a sajátosságok figyelhetők meg az antiszemitizmusban és az iszlamofóbiában. Bár Said

nem hangsúlyozza a kereszténység szerepét, azért érvelésében egy helyen rámutat, miképpen látták a zsidót és az arabot egyként nem-európai Másiknak: „A közkeletű antiszemita nézetek ösztütze a zsidók helyett az arabokra zúdult, s a változás minden nehézség nélkül játszódhatott le, hiszen az olvasó előtt megjelenő alakok között – alapjában véve – nem volt különbség.” (Said 2000: 495-496.) A vallás és a politika központi szerepe érthetővé teszi a keresztény Európa különböző Másikjainak konstrukcióit (Kalmar & Penslar 2005). Az orientalizmus paradigmaváltása termékeny perspektívát kínál annak megértéséhez, miért is hasonlóak egymáshoz az Európa Másikjaihoz kapcsolódó kérdések, a jól ismert „zsidókérdéstől” a „keleti kérdésig”, a „cigánykérdéstől” a jelen kor „muszlim kérdéséig” (Anidjar 2013: 38). Néhány kutató az orientalizmus eredeti kereteit a „nyugati dominancia diskurzusának” jóval funkcionálisabb felfogása mentén szélesítette ki. Míg egy részük ezzel Said *Orientalizmus*ának földrajzi hatókörét tágította ki, hogy belefoglalja a nem-nyugati világ más részeit is, addig mások az *Orientalizmus* kontextusát mozdították el a hazai vagy belső orientalizmusok vizsgálata felé (Jouhki 2006). A 18. század második felét követően, amikor is megszületik Nyugat-Európa „komplementer negatív tükörképeként” Kelet-Európa új koncepciója, szükségszerűen a zsidókra is új kategóriákat erőltetnek, mint például a „nyugat-európai zsidók” és a „kelet-európai zsidók” (Aschheim 2012: 23). A kelet-európai zsidókat, akiket *ostjuden*ként emlegettek, nyugati sorstársaikkal összehasonlítva sokkal ortodoxabbnak, félázsiainak és kevésbé modernizáltak tartották. A Milica Bakić-Hayden által bevezetett „fészek-orientalizmusok” (Bakić-Hayden 1995) kifejezés, melyet a szétbomlás előtti Jugoszláviáról írva vezetett be, alkalmasnak tűnik a zsidók európai ábrázolásának elemzésére.

A másság konstruálása és a sztereotípiák működése

Az orientalizmus a Kelet feletti dominancia és fennhatóság, valamint a Kelet átalakításának nyugati formája. A Kelet szolgáltatta a Nyugat számára „a Másságról kialakított egyik legmélyebben gyökerező, leggyakrabban felbukkanó elgondolást” (Said 2000: 10). Így a „mi vs. ők” paradigma létrehozásával a Nyugat felhatalmazta magát arra, hogy a Keletet alacsonyabb rangúként, regresszívként, primitívként és irracionálisként ábrázolja, és hangsúlyozza a Nyugat felsőbbrendűségét, fejlettségét és racionalitását. Ahogy Bryan Turner röviden summázza, az orientalizmus „tipológiát gyártó diskurzus, amelyen belül a szereplők csoportosíthatók” (Turner 2002: 44). A Másikká tétel [*othering*] sokdimenziós folyamat, amely több különböző hatalmi asszimetriát hoz létre. A Kelet feltárásának, tanulmányozásának és megírásának hatalmával felruházott Nyugat hatalmas diszkurzív archívumot épített fel, majd ezt az archívumot a tudományos kutatás és a művészeti alkotások közreműködésével „igazsággrezsimeknek” nyilvánította (Hall 1992). Ezt az asszimétrikus hatalmat nem csak a Kelet, hanem a nem-európaiak, tehát a gyarmatok népei és az Európában élő zsidók megkonstruálására és leírására is felhasználták. Tekintet nélkül arra, hogy a Másikat idegenként, egzotikusként, avagy groteszkként konstruálják meg, alapvetően a (nemzeti) én határainak kimunkálása a cél (Donald 1988: 44). Európa saját önképét konkrétan a Keletről szóló leírásokon keresztül teremtette meg. A Másik elhelyezésére szolgáló tipológiákat leggyakrabban az érzékelhető különbségekre alapozták, melyek eltűnt és

torzított formájukban negatív sztereotípiákba torkolltak. A makacs és káros sztereotípiák magukban hordozzák annak lehetőségét, hogy a marginalizáció, a dehumanizáció, a stigmatizáció, a démonizáció stb. köntösében jelenjenek meg újra és újra (Merback 2007). Ráadásul, ha mindez morális eltorzulással párosul, idegengyűlölet és rasszizmus lehet a következménye.

A racionális, érdemteli és érett Európával szembeállított irracionális és infantilis Kelet dichotómiáján kívül véleményem szerint a „gyenge Kelettel” szembeni „erős Nyugat” trópusa igen fontos annak megértésében, hogy az orientalizmus milyen szerepet játszik a zsidók ábrázolásában (Jouhki 2006: 32). Mindenekelőtt, a zsidók fizikai, pszichológiai és erkölcsi gyengesége jól ismert stigma, melyet alaposan feltártak és tanulmányoztak. A zsidók gyengeségét olyan veszélyként vetítették előre, amely meggyengíti és elnőiesíti az európai magasabbrendűséget. A zsidó testtel kapcsolatos képzelet, állítja Sander Gilman, „mindig is ahhoz kapcsolódott, hogy miként lehet a zsidók abszolút különbözőségét (s a fenyegetettségét) megalapozni” (Gilman 1992: 223). A tudomány teljes hegemoniája révén a 19. században bizonyos rasszokat úgy tartottak számon, mint amelyek „természettől fogva gyengék, degeneráltak, a betegségek bizonyos fajtáival szemben kevésbé ellenállóak, mint mások”. A rasszok közti különbségeket aztán az európai orvostudomány patologizálta, majd a „zsidóságot egyneműsítő kulturális gépezet” részévé váltak a társadalmi és politikai térben (Brunotte and Stähler 2015). Bizonyos történelmi szimmetriák „a zsidók és a muszlimok azonos kategorizálásának és dehumanizálásának” megvilágító erejű példáival szolgálnak (Rana 2007). A náci koncentrációs táborban használatos *Muselman* kifejezés, valamint az Ottomán Birodalom „Európa betegeként” való felcímkézése feltűnő példái a gyenge Másik kijelölésének. Bár első látásra mindkét példa irrelevánsnak tűnik, a valóságban mindkettő az „erőtlenség, szélsőséges gyengeség és alávetettség” közös figurájára utal (Anidjar 2003b).

Edward Said állítása, miszerint „az orientalizmus előfeltétele a kívüliség [*exteriority* – ford. mód. M.A.]” (Said 2000: 44), egy másik alapvető fontosságú pont, amelyet itt hangsúlyozni szeretnék. A reprezentáció magában foglalja „a távolságot az ábrázolt tárgytól”, mondja Said, mivel az orientalista „se egzisztenciálisan, se morálisan nem része a Kelet világának” (Rubin 2011, Said 2000: 44). Végső soron a kívüliség reprezentáló erőfeszítése révén „alakul át a Kelet a nagyon távoli, gyakran fenyegető Máságból relatíve ismerős figurává [Ford. mód. M.A.]” (Said 1979: 44). Sander Gilman hasonlóképpen magyarázza, hogyan jönnek létre az olyan vizuális sztereotípiák „a »Másik« jelölésére”, mint például a „bolond kinézetű” vagy a „zsidós kinézetű” „a vonások tetszőleges halmazából” (Gilman 1982: xv). Amikor a Másik megmagyarázhatatlanságának érzete tárgyiasítódik [*externalized*], a sztereotipizálás amúgy megalapozatlan aktusai alkalmassá válnak a legvadabb fantáziák kielésére és a Másikra való vetítésére (1982: xiii). Frankfurter „a martirológiák erotizált voyeurizmusa” kifejezést javasolja mint egy új perspektívát annak elemzésében, hogy a szexuális jellegű erőszak immanens módon mennyire jelen van a szörnyeteg Másik ábrázolásában (Frankfurter 2009: 218). Az erőszakos és erotikus fantáziák tükröződnek a Másikról alkotott képekben, és úgy vélem, a vérvádak jó példaként szolgálnak erre. A Másik képének feltöltése túlzó módon erotizált és erőszakos fantáziákkal létrehozza az erkölcsi és etikai nézőpontból is távoli ellenséget, amely így démonivá és embertelenné válik, s ennek folytán az ellene érzett harag

igazolt lesz. „A bosszú a megtagadott és kivetített vágy következménye lesz” (Frankfurter 2009: 245). Az „önigazolás” diskurzusai, a „bűnbakképzés” és az „identitás kulcsjelölőinek” használata azok a leggyakoribb eljárások, melyek elvezetnek a veszélyes sztereotípiákig, és a Másikat rettegetté formálják.

Ha nincs is szükség itt arra, hogy belemenjünk az ismert binaritások és konnotációk részleteibe, mégis szeretnék valamennyivel több figyelmet irányítani a „sebezhetőség” fogalmára (Døving 2010: 53). A sebezhetőség, annak elkülönülő és mégis idevágó konnotációin keresztül különösen releváns a jelen esszé kontextusában. Egyrészt beszélhetünk arról a sebezhetőségről, mely leginkább a Másik jellemzően fenyegetőként érzékelt létéből fakad. A Másik önbeteljesítő jóslatokon keresztül való vádolása kiemeli a csoport vagy a nemzet sebezhetőségét, amely így tagjainak védelmére szorul. Másrészt beszélhetünk a Másik sebezhetőségének konstrukciójáról – ez a Másik mint ellenség ellen a tudattalanban bekapcsolt erőszak. A sebezhetőség, amely a nacionalizmus és „a szuverenitás elsődleges alkotóeleme”, gyakran hordoz nyílt vagy rejtett szakrális jelentéseket (Ranchod-Nilsson and Tétreault 2003: 14). Erős alakzattal van tehát dolgunk, melyet sok esetben az ellenségként érzékelt Másikkal szemben kialakított, erkölcsileg igazolt stratégiák formájában használnak. A sebezhetőség fogalmát, különösen annak társadalmi nemi és átszexualizált konnotációival, mint például az „áthatolhatatlanság/áthatolhatóság”, az orientalisták ugyanúgy használják, ahogy a keletiek egymás ellen. A Másik feminizálása és szexualizálása a barbarizmus megkonstruálásának kedvez. Ezenkívül a fogalom arra is jó/alkalmas, hogy megerősítse az erkölcsi önigazolást és a saját identitás ártatlanságát. Egy nemzet sebezhetőségét gyakran fejezik ki szimbolikus formában, kiszolgáltatott és erőszakos behatolást elszenvedő női áldozat képében. A Másikká tétel genderalapú technológiájának kettős mechanizmusa két, egymással ellentétes módon zajlik. Az egyik eljárás a „jó” áldozatok társadalmi nemi alapú reprezentációja, amikor a védelemre szoruló nemzet megalkotása és hangsúlyozása a cél, a másik esetben a „rossz” elkövetőket, más szavakkal a külső vagy belső veszélyforrást ábrázolják – az ellenségkép számos példáját láthatjuk a háborús propagandában.

Vizuális reprezentáció és orientalista művészet

Az orientalista művészet alapvetően olyan európai művészek képeire utal, mint például Jean-Léon Gérôme, Eugène Delacroix, Jean-Auguste-Dominique Ingres, Théodore Géricault és mások, akik a 19. században és a 20. század elején megfestették a Közel-Keletet és Észak-Afrikát (MacKenzie 1995: 43). Vannak kutatók, akik szerint a felsorolt festők képei Said *Orientalizmus*-diskurzusának vizuális megtestesítői, amennyiben megjelenítik a keleti történetekkel dekorált orientalista sztereotípiákat. John Mackenzie szerint az orientalista művészek „a csodálat és kárhoztatás szélsőségei közt hanyódtak, talán a festők minden más csoportjánál jobban” (1995: 44). Képeiken egyszerre ábrázolták az orientális Másik egzotikus romantikusságát és brutalitását. A „dokumentarista” vagy „etnografikus” műfajokkal való hasonlóságai miatt az orientalista művészettől is megkívánták, hogy adaptálja a „szemtanúként való bemutatás” [*eyewitness style*]

eszközét (Burke 2006: 130). Az etnográfiai vagy szemtanú megközelítést sokszor alkalmazták az európai művészek, különösen a gyarmatosító terjeszkedés időszakában. A céljuk a meghódított földrészek és népek vizuális dokumentálása volt az európai néző számára. A művészek a „valóságthatást” akarták kelteni, hogy a képek a gyarmatosított világokról szóló bizonyítékként legyenek szemlélhetők, mintha a képek nézője szemtanú is lenne egyben. Linda Nochlin kritikája éppen erre vonatkozik, amikor azt kifogásolja, hogy az orientalista művészet „az európai gyarmatosítás tágabb racionalizáló mechanizmusába illeszkedett”, és hogy a képek „egy már előzőleg megkonstruált keleti valóságot” tükröztek (Nochlin 1989: 72).

Ernst Gombrich szerint a nézők azért fogadták el a szemtanúság elvét, mert ezek a festmények drámai hatásokkal éltek, hogy megkonstruálják a képzeletbeli szemtanút (Gombrich 1980). Más szóval, a nézőt „egy esemény résztvevőjévé” változtatták. A vizuális művészetekben működő drámai hatásokat folyamatosan használták a késő középkori és reneszánsz korszakokban, különösen a bibliai történetek megjelenítésekor. A művészek mindent elkövettek a bibliai történetek minél valósághűbb ábrázolásáért, hogy azok igaznak hassanak (Schirato 2004: 50). A barokk művészet is köztudottan magán hordoz egyfajta „teátrális, illetve retorikai stílust” (Burke 2006: 58) – mindkettőt „a mozgás, az energia és a (valós vagy beleértett) feszültség érzete” jellemzi (Sullivan 2001). A spirituális és emocionális gazdagsággal bíró festményeket és szobrokat szintén drámaivá formálják a fény és az árnyék éles kontúrjai (uo.). Roland Barthes fogalmát, „a kép retorikáját” adaptálva a művészet társadalomtörténetével foglalkozó egyes kutatók azt vizsgálták, miképpen terelik a műalkotások a nézőket a szándékolt értelmezés irányába (Burke 2006: 179). A drámai hatáskeltés vagy a szemtanúság érzetének előidézése érdekében a műalkotások arra is bátoríthatják a nézőt, hogy „azonosuljon a győztesrel vagy az áldozattal,” és ez, úgy vélem, nagyon is releváns annak a festménynek az esetében, amelyet a továbbiakban elemezni fogok.

Ezen a ponton röviden említést szeretnék tenni a teatralitásról, kitérve annak az orientalizmussal mint diskurzussal általában, de különösen az orientalista festészettel ápolt szoros kapcsolatára. Elsőként arra térek ki, hogy a teatralitás fogalma miképpen épül be a jelen esszébe. A teatralitást, egy összetett fogalmi háló részeként, Elisabeth Burns által használt értelmében alkalmazom, a jelen esszé céljaival összefüggésben. Burns szerint a teatralitás a percepció egy „történelmileg és kulturálisan meghatározott” módja (idézi Balme 2001). A fogalmat újrahasznosító Balme-mal egyetértve én magam is úgy fogalmazom meg a teatralitást, mint „a percepció egy módozatát” és mint „diszkurzív gyakorlatot”. Egy ilyen megközelítés a művek jobb megértéséhez járul hozzá, amennyiben az esztétikai sémákat diszkurzív gyakorlatokkal kombinálja (Balme 2001: 1).

Michael Fried szerint „viszony akkor jelentkezik, amikor a festmény a néző számára úgy jelenik meg, mint amit nézni kell” (Röttger 2010: 379). Fried megkülönböztet egymástól két fogalmat, az *elmerülést* és a *teatralitást*, melyek kapcsolata paradox természetű. Míg az elmerülés a néző kizárására vonatkozik, a teatralitás „olyan eseményként építi fel önmagát, amely a közönség előtt megy végbe” (2010: 380). Anélkül, hogy a részletekbe belemennénk, Fried teatralitásfogalma segíti a jelen tanulmányt, mivel ennek tárgya egy esemény reprezentációja: egy csoport rítust gyakorló zsidót ábrázol, akik női áldozatuk vért veszik. Másrésről a festmény alakjait úgy helyezték el a

színpadon, „mint akik csak önmagukkal vannak elfoglalva” és a rítussal, ez pedig az elmerülés elvének jellemzője (2010: 379). A témát részletesebben vizsgálom majd a tanulmány elemző részében.

Hadd bontsam ki a teatralitás fogalmát egy másik szinten is. Edward Saidnak „az orientalizmus színházi természetére” tett hangsúlya mély belátásokkal szolgálhat:

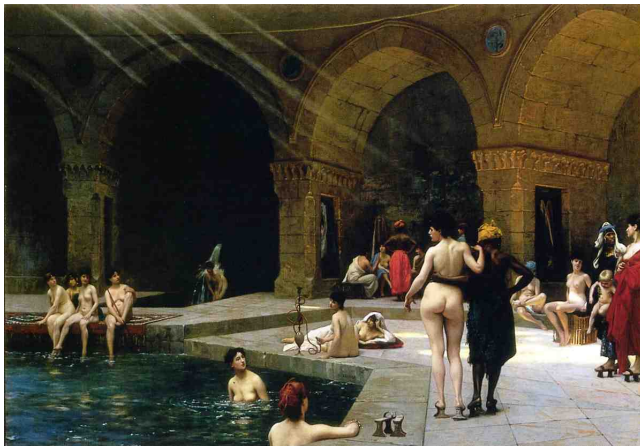
A megjelenítés gondolata a színházak világát idézi. A Kelet, az »Oriens« a színpad, amelyre az egész földrajzi térséget felpréselik. A színpadon figurák egész sora elevenedik meg; az ő szerepük az, hogy láthatóvá tegyék a világot, melyből származnak. Ettől a pillanattól fogva a Kelet többé már nem az ismerős európai világ határain túl elterülő hatalmas kiterjedésű vad vidék, hanem egy jól körüljárható térség, egy Európához tartozó színházi pódium. (Said 2000: 113).

Timothy Mitchell Said érvelését követve szintén kiemeli a teatralitást *Az orientalizmus és a kiállítás rend* című cikkében. Mitchell szerint az európaiak létrehozták a dolgok vizuális rendjét, amelyet a gyarmatosítás „kiállítási rendjének” nevez, és ezen a kiállítási renden belül nemcsak a tárgyak és a kulturális artefaktumok, hanem maguk a gyarmati népek és életformájuk is ki volt állítva az európai közönség előtt (Mitchell 2009). Mitchell továbbmegy, és azt állítja, hogy a Nyugat a Keletet színre vitt objektumként kezelte, és „[a] világ-mint-kiállítás végtelen előadásai nemcsak ezt a[z imperializmus korához tartozó politikai] bizonyosságot tükrözték, hanem az volt a tétje ennek az előadásnak, hogy »objektív« formába öntse a birodalmi igazságot és a kulturális különbséget” (Mitchell 2009).

A kulturális találkozások teatralitását jópár kutató ugyancsak elemzés tárgyává tette. Diane Taylor, aki Kolombusz leveleitől a kortárs újságcikkekig különböző szövegeket vizsgált, megfigyelte az európaiak és az őslakosok kulturális interakcióinak teátrális szerkezetét. S ugyanezt a teatralitást tükrözik vizuálisan és diszkurzív módon akár a 19. századi európai gyarmati kiállítások, a múzeumok, a turistakalauzok vagy a tudományos szövegek is (Taylor 1998). Amikor a „teatralitást” mint „esztétikai, politikai és perspektivikus struktúrát” definiálja, „melyen belül a karakterek helyet kapnak és eljátszák a nekik rendelt szerepet” (Taylor 1998), Taylor az etnográfiára és az etnográfiai tekintetre kérdez rá. „Az »egzotikus« mint konstrukció és performansz a 19. század etnográfiai világkiállításain, cirkuszi mutatványokban, pseudo-tudományos bemutatókon és filmekben kap színteret”, elsősorban az őslakos test performanszainak formájában. Az etnográfia nemcsak tanulmányozza a kulturális performanszokat, de maga is performatív jellegű, nyomatékosítja Taylor, amennyiben az etnográfus állítja színpadra a performanszt (1998).

Bár Taylor konkrétan nem utal festményekre, szempontja jól hasznosítható a képek és festmények elemzése során. S ezen a ponton érdemes felidéznünk Gombrich tézisét is: „A nyugati hagyományban a festészetet tudományként művelték” (idézi Carrier 2006: 93). Ez különösen igaz volt az orientalista művészetre, hiszen a művészek koruk etnográfusaiként viselkedtek, s felfedezéseiket mintegy a vásznon vitték színpadra, majd mutatták be. Az etnografikus tekinteten

keresztül, amennyire csak lehetett, a valóság hatását igyekeztek kelteni. Rana Kabbani érvelése is alátámasztja ezt: „Az orientalista festmények fotórealizmusa itt szintén figyelemre méltó; mintha a valóság egy kimerevített pillanata tárulna fel a néző előtt.” (Kabbani 1986: 77).



Jean-Léon Gérôme: La Grande Piscine de Brousse, 1885.

Olaj, vászon, 70 x 96,5 cm. Magánygyűjtemény.

Az orientalista művészek a hátterek, mint például a török csempék, textíliák, szőnyegek vagy a falra festett arab feliratok részletező és élénk megfestésével a keleti emberek mindennapi életét és kultúráját akarták visszatükrözni. A fekete rabszolga karakterének festői alkalmazása szintén nyilvánvaló jele „az etnográfiai valóságszerűsége” törekvésnek (Lewis 2013: 98) (2. és 3. ábra). Ahogy Reina Lewis fogalmaz, „az etnográfiai diskurzus gyakran azt a szerepet töltötte be, hogy az orientalista képeket tudományosan igazolja, és a művész vízióját objektívként juttassa érvényre” (2013: 104). Linda Nochlin mindezt más fogalmakkal magyarázza el: az orientalista festmények „pittoreszk minősége” a keleti alakot és világot egy olyan keretben szilárdította meg, amelyből hiányzott „az érzékelhető idő és történelem”. A valóság hatását a „porcelánsima felület” [*licked finish*] festői technikájával is nyomítékosították. „E technika segítségével lehetetlen észrevenni a művész keze nyomát a vásznon, így a festmény az objektív valóság” érzetét adja (MacKenzie 1995: 46).



Jean-Léon Gérôme: Moorish bath, 1870. Olaj, vászon, 50 x 40 cm. Museum of Fine Arts, Boston.

A test

A valósághatás kihangsúlyozására alkalmas vizuális narráción és művészeti technikákon kívül a vizuális képzelet legfontosabb helye a „test”. Butler szavaival élve, a test az a hely, ahol a cselekvés „aktív” [*doing*] és „passzív” [*being done to*] volta bizonytalan (Butler 2004: 21). Ez az a tér, ahol a különbségek és ellentmondások materializálódnak, és a másság rasszizálódik. Ahogy arra Nicholas Dirks rámutat, „a testek maguk válnak az idegen tájak jelölőivé. Gyarmatosításukat megelőzően a helyeket és az embereket »idegenként«, »Másikként« és »gyarmatosítandóként« kellett megjelölni” (Dirks, idézi Nicha 2013: 9).

Akkor most térjünk át arra, hogy a rasszizált másság miként fordult át veszélyesként és szörnyűségesként azonosított mássággá, ahogy az a nyugati idegengyűlöletben és rasszizmusban oly áthatóan megjelenik. A tudományos tekintet vagy a művészi képzelet a rasszizált másságot egyként „szörnyeteg fajjá” képes átalakítani (Friedman 2016). Peter Burke szerint a „szörnyeteg faj” elsődleges forrása az ókori görög gondolkodás; leírásaik a távoli helyeken élő emberekről alkotott elmeszüleményeket tükrözték vissza. Burke azonban emlékeztet, hogy ezek nem kizárólag kitalációk, inkább „távoli társadalmak torzult és sztereotipizált érzékelései” voltak (Burke 2006: 126-127.). Az alapvető feltételezés az volt, hogy „azok az emberek, akik túl hideg vagy túl meleg helyen élnek, nem lehetnek teljesen emberek” (2006: 126-127.). A Másik szörnyetagsége lényegileg

testi és teátrális. David Williams szerint „a szörnyűséges a test kóros megnagyobbodását vagy elcsökevényesedését, a testrészek beteges megdagadását, megszaporodását vagy hiányosságát, az emberi és állati, valamint a szörnyeteg fajok keveredését foglalja magában” (Thimann 2009). A szörnyűségesnek ezek a hibrid alakváltozatai faragványokon és festményeken elevenedtek meg, a gyarmati népek kannibalisztikus rítusainak teátrális dokumentumaiként (Burke 2006: 127). A monstrozitások képei áthatották a középkori művészetet és kultúrát, tükrözve az ismeretlen világokkal és elképzelhetetlen veszélyekkel kapcsolatos feltételezéseket. Ahogy Roberts Wistrich is érvel azonban, azok az elképzelhetetlen veszélyek nem csak a távoli népekkel kapcsolatban fogalmazódtak meg, és nem is volt feltétlenül etnikai vonatkozásuk (Wistrich 1999). Az ördögről szóló népi hiedelmekkel és vallásos hitekkel kevert „teológiai viták, prédikációk, misztériumjátékok, irodalmi művek és vizuális művészetek” elárasztották az európai képzeletet és részeivé váltak a diskurzusnak (1999: 3). A szóban forgó vizuális kódok és a zsidókkal kapcsolatos negatív konnotációik is a „szörnyeteg faj” konstrukciójának részét képezték. A zsidók eltorzított és eltúlzott vonásai a „bűnre, gonoszra és erkölcstelenségre” utaltak (Tsang 2007: 15). A zsidók testét és testrészeit, mint például az orrot és a lábat patologizálták és démonizálták. A Sátánnak a keresztény művészetben a 12. század óta erőteljes megszemélyesítésével párhuzamosan a zsidók testi jellegzetességeit és arcvonásait a Sátánéhoz hasonlónak, és azzal felcserélhetőnek ábrázolták (2007: 15).

A rasszizált test egyszerre performáló és társadalmi nemi test (Craig 2012). A rasszizálás társadalmi nemi dimenzióira érdemes itt rámutatnunk. A Másik kulturálisan kódolt reprezentációiban a társadalmi nem és a korporeálitás a fő érintkező kategóriák. Az olyan kulturális konstrukciók, mint a rassz, az osztály és a vallás a társadalmi nemmel és a testtel kapcsolódnak össze komplex módon, átfedve és újra megerősítve egymást.

A női áldozat

„Egy szép nő halála – mondja Edgar Allan Poe – kétségtelenül a legpoetikusabb téma a világon” (Poe 1981). Poe költői sorai az esztétizált halott nő alakját mint a nyugati kultúra és művészet széles körben elterjedt trópusát tükrözik. A nő alakját a halál konvencionális metaforájaként használták. Erotikus és esztétikai konnotációkkal kiegészülve a figura magával ragadó szimbólummá vált. Hogy csak néhányat említsünk a rengeteg példa közül: Hófehérke, Ophélia, Bovaryné, Pillangó kisasszony, (Busato Smith 2010). Elisabeth Bronfen úgy fogalmaz az üvegkoporsóba zárt Hófehérke kapcsán, hogy ez „a gyönyörű halott nő képe, akit az őt nézők kedvére állítanak ki” (Bronfen 1992: 100). Bronfen helyesen mutat rá a tényre, hogy „a női halál” éppen mértéktelen reprezentációja miatt nem vált elemzés tárgyává. Ez a túlburjánzó láthatóság elrejt az erőszakot, amely immanens módon része a szépségnek és az erotikának, hiszen „a halott női test reprezentációja által a kultúra egyszerre nyomja el és artikulálja a halállal kapcsolatos tudattalan félelmet” (Jones 2004: 9). Claudia Simone Dorchain szerint éppen a szépség és a kegyetlenség rejtett összekapcsolódása miatt „bír ilyen hatással a tudatunkra a »gyönyörű hulla«” (Dorchain és

Wonnenberg 2013: 115).

A halott női testben a nyugati férfi és kultúra számára két kísérteties Máság tükröződik: a halál és a feminitás. Mindkettő a nyugati diskurzus kimondhatatlan és szörnyűséges enigmáit jeleníti meg, „melyeket a társadalmi törvény és a művészet révén uralni kell” (Zigarovich 2013: 10). Ahogy Bronfen mondja:

A halál és a feminitás által kiváltott fenyegetésen a reprezentáció segítségével kerekednek felül, a hiánynak a re-prezentáció vagy az ismétlés formájában való színpadra állításával, még akkor is, ha (vagy inkább pontosan azért, mert) ez a valóságos halandóság, a szexuális elégtelenség vagy a teljesség és az egész hiánya által kiváltott fenyegetés csillapítását jelenti. (1992: xii)

A halott női test a középkorban, majd különösen a barokkban *memento mori* volt, a halálnak az élet részeként való elkerülhetetlen jelenlétére emlékeztető toposz. A „morbida szépséget” megtestesítő halott nő alakja elrejtette az elmúlás szörnyűségét. Valójában, ahogy arra Lacan rámutat, a szadisztikus tettek áldozatait változtatták szépségessé. „Az áldozatokat nem csak szépséggel ruházták fel mindenféle formában, írja Lacan, hanem bájjal is, amely a szépség legcsodálatosabb virága” (idézi Zigarovich 2013: 7). A 18. századi képzőművészetnek és irodalomnak a halál és a lányka témájához való megszállott vonzódása juthat eszünkbe. A halál és a lányka motívuma jól ismert példa, amelyben „a virágjában lévő női test erotikája és szépsége kombinálódik a testi elmúlással” (Bronfen 1992: 98). Az ebben a műfajban született festmények gyönyörű fiatal lányt ábrázolnak, aki a halált szimbolizáló csontvázal táncol. A lány bőrének fehérsége és simasága fiatalságát és szépségét jelzi; meztelensége, valamint az, hogy a kép középpontjába helyezik, ahogy alakját hátulról átkarolja a csontváz, azt a közeli kapcsolatot mutatja, amely a halál és a szexualitás között kialakult (Anastassiades 2007).



John Everett Millais: *Ophelia*, 1851-52. Olaj, vászon, 76 x 112 cm. Tate Britain, London.

Egy másik fontos alak Shakespeare Ophéliája. Ophélia halálát szintén számos művész illusztrálta, mint például John Everett Millais *Ophélia* című képén (1851) (4. ábra), és Delacroix *Ophélia halála* című képén (1843). Ophélia a gyönyörű halott vagy haldokló nő kvintesszenciális ikonjává vált (Busato Smith 2010: 137). Ophéliát nem csak a szépségeért, hanem szűzi önfeláldozásáért is

idealizálták, sőt fetisizálták. A halott voltában is gyönyörű Ophéliáról készült képeken századokon át kombinálták az ártatlan és szűzies feminitás képét a krisztusi mártírsággal. Ahogy Delacroix, úgy John Everett Millais festményén is „Ophélia önfeláldozó hősnő státusza összekapcsolódott érintetlen szűziességével. A női lét virágjában járó lány az áldozat lenyűgöző aurájával bír” (Busato Smith 2010: 140). A halál és a haldokló hősök és hősnők az európai művészek visszatérő témái voltak, különösen a romantikában és végig a 19. században, mint például Eugène Delacroix *Sardanapal halála* című festményén (Holmstrom 2014: 25). (5. ábra) Ez a festmény alapvető jelentőségű mind az orientalizmus, mind az áldozat-elkövető dialektika megtestesítése tekintetében. A legendás asszír uralkodót, Sardanapalt ábrázolja „turbánt viselő királyként, ahogy unott arccal nézi” (Kalmar 2013: 16), mintegy „keleti módra elképzelt” távolságtartással és hagyományos testtartásban, meztelen ágyasainak brutális legyilkolását (Nochlin 1989: 75). Nemcsak a gyönyörű halott nő képe esztétizálja a halált, de az elbeszélések is sokszor vizualizálják femininként. Emily Vermeule például egy görög harcos halálát női attribútummal ellátva írja le a következő sorokban: „a férfi teste a földön fekszik, elterülve, sápadt és kiszolgáltatott nőként (idézi Bronfen 1992: 105). Innen szeretném folytatni annak tárgyalását, hogy miként ábrázolják és érzékelik a halott női test alakját és térbeli elhelyezkedését.



Eugène Delacroix: Sardanapal halála (La Mort de Sardanapale), 1827-1828. Olaj, vászon, 392 x 496 cm. Louvre, Párizs.

A fekvő női test képét mindig is használták, de csúcspontját ez a toposz a 18-19. században érte el. A passzív női testet egyszerre kapcsolták a halál alakjához és az alvás képéhez, a feminitás, passzivitás, küszöbhelyzet, szexualitás egymással asszociatív módon érintkező kategóriái segítségével. A nyugati kultúrában az alvó, akár csak a halál, az esetek többségében nőalakban ábrázolódott. A horizontálisan elhelyezett, passzivitást tükröző, halott vagy alvó nők tömeges képi ábrázolása a 18-19. században volt megfigyelhető a vizuális művészetekben és irodalmi metaforaként (Bronfen, idézi Jones 2004: 6). (6. ábra) Smith szerint ebben az időszakban „a polgári álszentség mindenütt jelenvaló volt”, és még az olyan ártatlan fantáziák is, mint a Csipkerózsikáról szóló, „a voyeur férfigyönyör kényelmes alibijeként” szolgáltak (Busato Smith 2010: 142). E

korszak sok festménye, köztük a keleti témájúak, bővelkedett „mozdulatlan, félmeztelen nőkben, akik orgazmus utáni vagy halálos álomban hanyatlottak el”, mint például Delacroix *Kereveten fekvő háremhölgy* című képén. A halál benyomását keltő félálom szintén a szexuális promiszkuitást sugallta (Romanska 2005: 35).

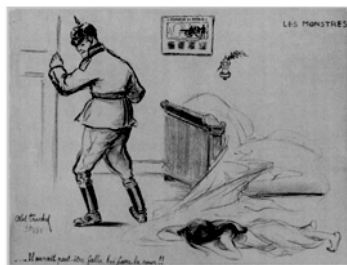


Henry Fuseli: *The Nightmare*, 1871. Olaj, vászon, 100 x 127 cm. *Detroit Institute of Arts.*

Esetünkben a test témája nemigen elemezhető vallási vonatkozások nélkül. A test a vallási tradíciók többségében az odatartozók és a kirekesztettek csoportjai közti határmezsgyét jelöli. (Turner 2012). A kereszténységben azonban a test sokkal nagyobb jelentőséggel bír a zsidó vagy az iszlám valláshoz képest. (Fontos emlékeztetni itt arra, hogy a zsidó vallásban és az iszlámban sem megengedett a test vizuális ábrázolása, a bálványimádás vétkét elkerülendő.) Sokan kimutatták már Krisztus testének mint „a test tisztán esztétikai ábrázolásának” fontosságát (Jones 2004: 9). Krisztus teste mint a nyugati művészet kétségkívül meghatározó alakja, a középkorban vált a keresztény ikonográfia központi trópusává. A keresztény kultúra megkerülhetetlen fő témája a Krisztus és a mártírok testén megjelenő fájdalom, kínzás és halál elemeiből áll. Krisztus teste változó jelentéseket kezdett szimbolizálni: szenvedés, fájdalom, mártírság, önfeláldozás és sebezhetőség (Beckwith 2005; Lipton 2014). Frankfurter olvasatában a korai kereszténység „saját határainak kijelölésével terjedt, melyeket makacsul testeken keresztül konceptualizáltak: Krisztus, gyermekek, nők, mártírok testén keresztül.” (Frankfurter 2009: 233). A művészettörténeti diskurzusban a meztelen és lemeztelenített közti dichotómia széles körben tárgyalt téma, amelyet itt lehetetlen részletesen ismertetni. Ahogy azt Lindquist megfogalmazta, „a meztelen alak, mint bármely más reprezentáció, megtestesíti, manifesztálja, megszemélyesíti és tárgyiasítja azokat az ideákat és attitűdöket, melyeket készítőik és nézőik vetítenek rájuk” (Lindquist 2011: 7). A nyugati keresztény művészetben a meztelenséget egyként ábrázolták pozitív és negatív perspektívában, s a legkülönbözőbb jelentésekkel társították „az ártatlanságtól a szégyenig, a sebezhetőségtől a bűnösséig, az evilági értéktelenségtől a test feltámadásáig és jövőbeli üdvözüléséig” (Miles 2006: x). A keresztény teológiai hagyományban a meztelenség különböző értelmezései közül a legrosszabb konnotációval a „gyengeség” bírt. Az *imitatio Christivel* viszont Krisztus meztelen

testének szimbolikus utánzása szentesítődött. Bár mutatkozhattak a különböző történeti korszakok és vallási gyakorlatok között eltérések, a férfi és női meztelenség legtöbbször ellentétben állt egymással. A női meztelenség széles jelentésskálája „az ártatlanságtól a bűnig, élvezetig és halálig” terjedt, különösen a 16. század után. Richard Trexler szerint „még a kereszt, a döntően patriarchális egyházi rendszer fétise is csak akkor nyeri el teljes jelentését, ha tudunk valamit a hívókról, s tán legkiváltképp a nemükről” (idézi Lindquist 2011: 7). David Frankfurter azt ecseteli, miként kombinánódik a keresztény mártírium a római látványossággal, létrehozva egy olyan szado-erotikus voyeurizmust, melyet különösen mint a Másságról folytatott meghatározó keresztény diskurzust tudunk azonosítani a történelemben. A szado-erotikus voyeurizmusban az áldozat a mohó képzelet tárgyává válik (Frankfurter 2009).

A női holttest és/vagy alvó nő trópusát nacionalista célokra is széles körben alkalmazták a nemzet szimbólumaként. Ez a fajta konstrukció, amely a nemzetet a szörnyűséges ellenség által elrabolt, alvó vagy öntudatlan női áldozatként jeleníti meg, széles körben és tisztán kivehető. Belgium megerőszakolása a nemzet mint női áldozat egyik jól ismert első világháborús trópusa. (7. és 8. ábra)



Truchel, A.: Les Monstres (A szörnyetegek). Első világháborús propagandaplakát (német katona megerőszakolja a belga nőt). (Forrás: Harris 1993: 171).

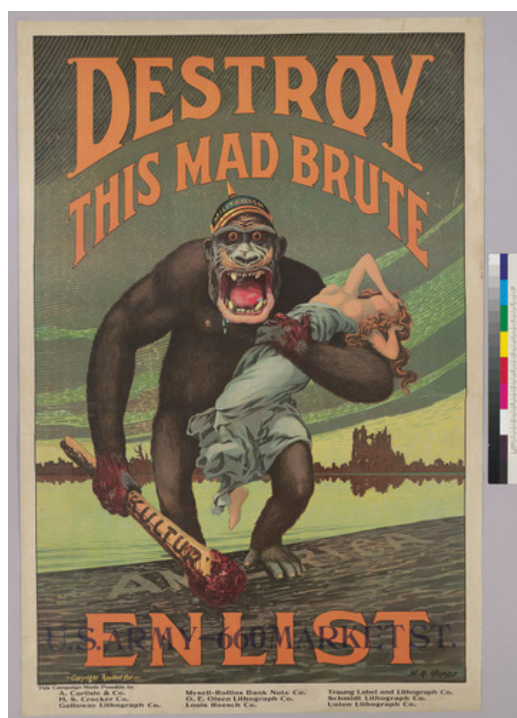


*Szerbia megerőszakolása. Első világháborús
propagandaplakát (Forrás: Hirschfeld – Gaspar 1930).*

A világháborús propagandadiskurzusokat támogató vizuális termékek, mint például a háborús plakátok a legjobb példák erre – ezek szintén az áldozat-elkövető sémán alapulnak, ahol az áldozatot/nemzetet/nőt az elrablás/behatolás/megerőszakolás veszélye fenyegeti, az elkövető pedig a groteszk módon ábrázolt, hímnemű szörnyeteg (9. és 10. ábra).

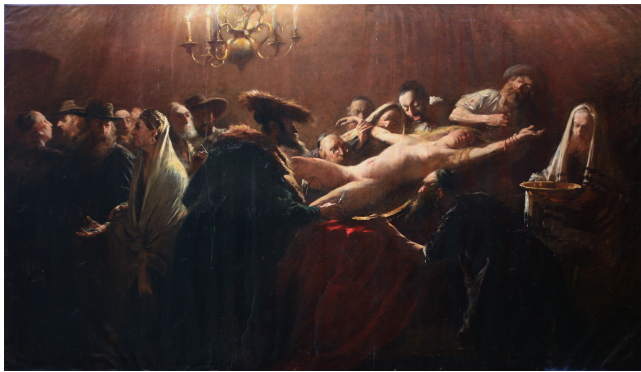


Hoyle, M.: They Crucify. American Manhood – Enlist, 1914-1918. Első világháborús propagandaplakát. Litográfia, 106 × 70 cm.



*Hopps, Harry R.: Destroy This Mad Brute, 1918.
Első világháborús propagandaplakát. Litográfia,
106 × 71 cm.*

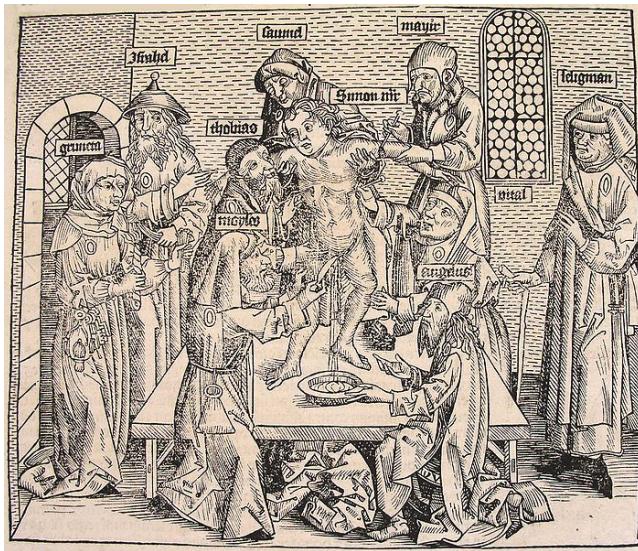
A nemzetet a nők testén keresztül beszéljük el, akik a nemzet, az én, a belső, spirituális világ és az otthon érzelmekkel telített szimbólumává válnak (Saigol 2000). A női testben szimbolikus módon formát nyerő nemzetet érzelmesen, romantikus módon, anyai, sőt néha erotikus metaforákkal ábrázolják. A nemzet és az ország szülőfölként vagy anyaországgént való megnevezése a legjobb és leginkább ismert példa. Ahogy Ribuna Saigol mondja, a föld és a nő iránti vágy azonos jellegű, és a férfi vágyaként konstruálódik meg. A földet a férfiaknak kell szeretni, férfiaknak kell megvédeni, és nekik kell meghalni érte. A nemzet társadalmi nemi képei nem mindig és nem teljes mértékben világiak, néha vallási konnotációk társulnak hozzájuk. A szüziességhez és anyasághoz kapcsolódó szimbólumokat vallási, kulturális és szent jelentések és érzelmek járnak át. A szüziesség például, amelynek vallási és nacionalista konnotációi is vannak, a szexuális erőszakot nagyítja fel. A szentéletűség és a szexualitás, különösen a szűz mártírokról szóló diskurzusokban, szorosan összefonódik. A föld és a nemzet társadalmi nemi konstrukciói elkerülhetetlenül szexuális képalkotással járnak. „A nemzetet imádják és feldíszítik, egyszer erősként és jóságosként, máskor megerőszkolva és bemocskolva ábrázolják, darabokra szakítva, vagy mint akinek méhét feldúlták” (Mostov 2012: 90). Egy ilyen leírás a sebezhetőséget és az elragadó szépséget is felidéz. Az ellenséges férfi alakja pedig potenciális behatolóként és erőszaktevőként jelenik meg (2012: 91).



*Ismeretlen festő (pszeudo-Munkácsy): Rituális gyilkosság,
1889–1897 (?). Olaj, vászon, 225 x 392 cm.*

Elemzés

A festmény (1. ábra) drámai jelenetben mutatja meg egy nő rituális feláldozását, melyet zsidók egy csoportja hajt végre. A jelenet különböző vérvádak kapcsán készült metszetekkel és festményekkel tart rokonságot. Ahogy azt a tanulmány elején már említettem, szakemberek egyelőre nem hitelesítették, hogy a festmény a Tiszaeszlár-ügy vagy bármely más rituális vérvád kapcsán született volna. S még ha el is fogadjuk, hogy a festmény egy névtelen művész alkotása, attól még akadálytalanul értelmezhetjük a zsidó pászkaünnep rítusának képi elbeszéléseként. A jól ismert fizikai ábrázoláson, a fiziognómiai jegyeken, öltözéken és gesztusokon túl, amint azt Cohen mondja, a rabbifigura szerepeltetéséből vonhatunk le bizonyos következtetéseket. Hasonlóképpen egyéb vérvádak rítusainak különböző, egészen a 12. századig visszanyúló vizuális ábrázolásai, mint például amelyek „a zsidók disznók csecsét szopják, vagy megszenteltetnek a szent ostyát és más hasonló képek”, kínálnak a néző számára közvetlen asszociációkat az általunk tárgyalt képpel kapcsolatban (Cohen 1998: 25). Sok, a keresztény művészek által készített ikonografikus ábrázolás mutatta be a zsidók által vallási ceremónia keretében elkövetett emberáldozat rítusát. Először fametszeteken, aztán olajfestményeken, majd a nyomtatás megjelenésével röpiratokon és újságokban. (11. és 12. ábra)



Tridenti Simon véráldozata. Fametszet. Forrás: Schedel: Weltchronik, 1493.



Karol de Prevot: A rituális gyilkosság ábrázolása a sandomierzi katedrálisban (Lengyelország). Festmény, 18. század.

A zsidók ikonográfiai ábrázolásában a 17. század elejétől nagymértékű változás következett be. Cohen szerint a művészek nagyobb objektivitásra törekedtek, és elkezdték tanulmányozni és ábrázolni a zsidó ceremóniákat és rítusokat. Ez a fordulat azonban, folytatja a szerző, episztemológiai kérdéseket is a felszínre hoz, amikor más egzotikus népek, például indiánok életét és ceremóniáit bemutató európai festményekkel vetjük össze ezeket a képeket. Míg az indiánok megfigyelésekor a művészekben nem dolgozott egy már kialakult ideológiai részrehajlás, addig a zsidó szertartásokat szemrevételező és megfestő alkotók még mindig a zsidókkal és a zsidó vallással szemben érzett évszázados előítéletek és ideológiai elfogultságok rabjai voltak.

A festményre visszatérve, a női áldozatot a kompozíció közepén helyezték el, körülötte nagy számú zsidó bűnelkövető, mely struktúra hasonló más vérvádkepekhez. A lány feláldozásának teatrális színrevitele tette és részvételre hívja a kép nézőit mint tanúkat. Az emberáldozat aktusa a

nézői tekintetet a lány testének barbár és groteszk megcsonkítására irányítja. Ártatlansága, sebezhetősége, szépsége és feláldozása démonizálja az elkövetőket. A színpadi szertartás „az undor és izgalom voyeurisztikus keverékével” szolgál (Frankfurter 2009: 227). Ezzel együtt a lány teste megidézi annak az összefüggésnek a vizuális örökségét, amely “a martirológiák erotizált voyeurizmusa és a szexuális erőszaknak a szörnyűséges Másik tetteként való megjelenítése között” áll fenn (2009: 218). Az egyik eltérés, amely ezt a festményt megkülönbözteti más hasonló, de kisfiút szerepeltető képektől, hogy az áldozat lány vagy fiatal nő. Ha feltételezzük, hogy a kép a tisztaeszlári ügyet ábrázolja, ebben az esetben a női alak a tizennégy éves keresztény lány, Solymosi Eszter. Még ha ez nincs is így, Tara Beaney-t követve mondhatjuk, hogy a szenvedés és a halál tragikus megjelenítése mindig esztétikai gyönyört kelt és megigéz, a nő halálának trópusa pedig még inkább generálja az efféle elragadtatást (Beaney 2009). Ha visszatérünk a feltételezésünkhöz, az egyik érdekes pont az, hogy az áldozatot egy tizennégy éveshez képest sokkal érettebb nőként ábrázolták. A lány teste – a jelenet leginkább felkavaró és megrázó elemeként – olyan komplex reprezentációként van jelen, amely formájában megfelel a széttagolt test pornografikus hagyományának (Duque 2016). A festmény a lányt meztelenül és fektében mutatja be, és ez a Bronfen által elemzett holt vagy alvó állapotot idézi fel. Erősen esztétizált és erotizált testét ellenpontozza a szertartás barbár kegyetlensége. A fiatal lány vérét vevő zsidók biztonsággal azonosíthatók a más festményeken hasonlóképpen megjelenő kalapok és szakállak alapján. A közelebbi vizsgálat felfedi, hogy arcuk részletei, mint például a kampós orr, szintén groteszk identitásmarkerként szolgálnak. Gesztusaik szintén túlzóak, sőt viszolyogtatóak. Az arcukon megfigyelhető hidegvérű, ugyanakkor jól kivethető sátáni élvezet „összekapcsolja a rút külsőben manifesztálódó belső gonosztságot a méltatlan tettel” (Merback 2007: 165).

Bár nem gondolom, hogy szükségtelen volna a fizikai vonásokról sokkal részletesebb és kiterjedtebb leírást adni, mégis, itt néhány pontra szeretnék csak fókuszálni; ezek az általam megvizsgálandó részletek hozzájárulnak a megfestett történet dramatizálásához, ugyanakkor kiemelik az elkövető démoni természetét. A kompozícióban a fehér kendős női alak néhány nagyméretű szöveget tart a kezében, ami a keresztrefeszítést idézi fel. A festmény közepén látható nagy kalapos, kezében kést markoló férfinak hosszú fekete körmei vannak, ami a boszorkányokra, illetve az ördögre utal. A háttérben álló két férfi figura, akik a lány karját lefogják, a testébe harapnak, akár a vámpírok. Az elkövetők közül egy sem tekint a kép nézőjére, úgy tűnik, lefoglalja őket a rítus. Sőt, érzéketlennek látszanak az erőszakos jelenettel, és bármiféle külső tekintettel szemben. Michael Fried már idézett teatralitáskonceptiója, mely szerint a festmény alakjait úgy helyezték el a színpadon, “mint akik csak önmagukkal vannak elfoglalva” és a rítussal, ami az elmerülés elvének jellemzője, meglehetősen illik erre a festményre (Fried 1980: 379).

Csakúgy, mint a Hófehérkében, ahol a holttestet üvegekoporsóba teszik, a szóban forgó festményen ábrázolt lányt is női mártírként formálják meg és szcenírozzák, szépségével és ártatlanságával, valamint annak a kínzásnak és fájdalomnak a jeleivel, amelyeken keresztülmegy. „Gyönyörű, kísérteties testté” válik, számon kérve a nézőkön a haragot és az igazságot (Kenneth Branagh írja le így a vízbefúlt Oféliát, idézi Romanska 2005: 36). Testét ekképpen az időbe vésve a nőalak

fetiszizált ikon lesz, amely szakadatlanul emlékezteti a jelen világát „a múltra mint a világ megelőző állapotaira” (Merleau-Ponty, idézi Fassin 2011: 428). A feláldozás színpadra állított rituáléja reprezentációvá válik, „ahol a megvetés és az identitás folyamatosan újrajátszódik” (Duque 2016: 7). Az érzékelés mindig emlékezés, mondja Merleau-Ponty. A képen szereplő áldozat és az elkövető Másik, ahogyan a színpadára állított véráldozat eseménye is, korábról ismert előtörténetekre támaszkodva közvetítik üzenetüket és formálják érzékelésünket. S ugyanígy maga a festmény is történeti bizonyítékká válik, s alakítja majd a jövőbeli befogadást. Ha a színre vitt jelenetet a szörnyűséges Másik brutális, szexualitással átítatott tetteként vizsgáljuk, „a mártírológiák erotizált voyeurizmusa” (Frankfurter 2009: 218) szólítja a nézőt egy fantáziával átszőtt látványosságba. A fájdalommal vegyített erotika a női mártír megtestesítésén keresztül és a zsidók performáló testként/identitásaként épül be a társadalmi képzeletbe (Duque 2016: 7). Az oppozicionális kapcsolatok egyértelműen értelmezhető színpada összeköti az áldozatot és az elkövetőt, ok és okozat magamutogatóan lép fel, s önmagáért beszél. A zsidó Másik léte „teátrális fogalmakban ábrázolódik”, sőt „színházi formát ölt” (Aschheim 2012: 175). A keleti Másik barbárságának festői elbeszélése szintén magától értetődőként jelenik meg itt, akár az orientalista művészetben, ahol hasonlóképpen áterotizált, monstruózus kegyetlenséggel nyomatékosítják – sugallja Frankfurter. A keleti férfiakat „az orientalista festészetben majdnem mindig ragadozó figurákként ábrázolják. A legtöbbször csúnyának és visszataszítónak mutatják be őket, ellentétben a nőkkel, akik gyönyörűek és érzékiek.” (Kabbani 1986: 79-80.) Kegyetlenségüket és barbarizmusukat időnként női rabszolgákkal kereskedő férfiak alakjába sűrítik, mint Jean-Léon Gérôme *Rabszolgavásár* című festményén (1866), máskor az irracionális keleti erőszakot testesítik meg, mint Henri Regnault *Kivégzés ítélet nélkül a mór királyságban* című képén. (13. ábra) Az ilyesfajta képek igen fontos szerepet töltenek be „a keleti férfi barbarizmus és a nyugati férfi civilizált viselkedése közti különbségtétel megalkotásakor” (1986: 78). A koloniális fantázia orientalista, antiszemita vagy rasszista jegyekkel kevert nőrablás-narratívái jól tetten érhetőek nagyon sok világháborús propagandaképen vagy gonosztevőket felvonultató hollywoodi filmekben. A sztereotípiák megszemélyesítésével és rögzítésével a színre vitt, erotikával átítatott erőszak segít felépíteni a Másik „korporalizált kultúráját” (Weinstein 2008: 52). Az egymással szembeállított és egymást kölcsönösen kizáró képek használata a dichotómiák kritikátlan befogadását segíti elő.



*Henri Regnault: Exécution
sans jugement sous les rois
maures de Grenade, 1870.*

*Olaj, vászon, 300 x 146 cm.
Musée d'Orsay.*

Ahogy Kalmar Mitchell Bryan Hartot idézve összegzi: „A zsidó vallást keleti vallásként, a zsidó elmét keleti elmeként, sőt mi több, a zsidó testet keleti testként konstruálták meg.” (Kalmar, é.n.) Bármilyen legyen is azonban az oka vagy a célja egy kultúra korporalizációjának, bibliatanulmányok, más sémi népekkel közös tulajdonságok kutatása vagy rasszista politikai manipuláció, minden esetben választ kell találnunk Haraway kérdésére: „Kinek a vérével homályosították el a szemem?” Hiszen „a látvány mindig a látás képességében rejlő hatalom kérdése – és talán a vizualizáló gyakorlatainkban rejlő erőszak kérdése is” (Haraway 1991: 147).

Fordította Müllner András

A fordítást ellenőrizte Huszár Linda

[A fordítás alapja a szerző által átadott angol nyelvű kézirat. A szöveg először az *Apertúra*-ban jelenik meg.]

Jegyzetek

1. Az idegen nyelvű idézetek, ha másképp nem jelölöm, saját fordításaim. [– *A ford.* – *M.A.*]

Irodalomjegyzék

- Akbari, S. C. (2005): Placing the Jews in late medieval English literature. In *Orientalism and the Jews*. Szerk. Kalmar, I. D., & Penslar, D. J. UPNE, 32-50.
- Anastassiades, Bozhena (2007): „Death and the maiden”: vanitas and voluptas, transience and the erotic in Hans Baldung Grien. 4th Global Conference: Persons and Sexuality: Narrative, Aesthetic and Creative Representations. *The Erotic: exploring critical issues*. 2007, november 16-18. Ausztria, Salzburg. URL:
www.inter-disciplinary.net/ci/erotic/er3/ANASTASSIADES_paper.pdf
- Anidjar, G. (2003a): *The Jew, the Arab: a history of the enemy*. Stanford University Press.
- Anidjar, G. (2003b): *The Jew, the Arab: An Interview with Gil Anidjar*. URL:
<http://asiasociety.org/jew-arab-interview-gil-anidjar>
- Anidjar, G. (2013): On the European question. *Belgrade Journal of Media and Communications* 3. 37-50. URL: <http://www.fmk.singidunum.ac.rs/content/journal/Gil%20Anidjar.pdf>
- Aschheim, S. (2012): *At the Edges of Liberalism: Junctions of European, German, and Jewish History*. Springer.
- Bakić-Hayden, M. (1995): Nesting orientalisms: The case of former Yugoslavia. *Slavic Review*, 54. 4. 917-931.
- Balme, C. (2001): Metaphors of Spectacle: Theatricality, Perception and Performative Encounters in the Pacific. *Metaphorik.de, das Online Journal zur Metaphorik in Sprache, Literatur, Medien*. URL:
http://www.metaphorik.de/sites/www.metaphorik.de/files/article/balme_-_theatricality.pdf; 2017. 02. 25.
- Beaney, T. (2009): Beautiful Death: The Nineteenth-Century Fascination with Antigone. *Opticon* 1826, 7, 1-8. URL:
http://www.ucl.ac.uk/opticon1826/archive/issue7/Articles/Article_Tara_Antigone.pdf
- Beckwith, S. (2005): *Christ's Body: Identity, Culture and Society in Late Medieval Writings*. Routledge.
- Bronfen, E. (1992): *Over her dead body: death, femininity and the aesthetic*. Manchester University Press.
- Brunotte, U., Ludewig, A. D., & Stähler, A. (szerk.) (2015): *Orientalism, gender, and the Jews: literary and artistic transformations of European national discourses* (Europäisch-jüdische Studien, 23. kötet). Walter de Gruyter GmbH & Co KG.
- Burke, P. (2006): *Eyewitnessing: The uses of images as historical evidence*. Reaktion Books.
- Busato Smith, C. (2010): Ophelia and the Perils of the Sacred Feminine. *Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance*, 6-7 URL:
<http://dspace.uni.lodz.pl:8080/xmlui/bitstream/handle/11089/1502/10-smith.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Butler, J. (2004): *Undoing gender*. Psychology Press.
- Carrier, D. (2006): *Museum skepticism: A history of the display of art in public galleries*. Duke University Press.
- Cohen, R. I. (1998): *Jewish Icons: Art and Society in Modern Europe*. University of California Press.
- Craig, M. L. (2012): Racialized Bodies. In *The Routledge Handbook of the Body*. Szerk. Turner, B.

- S. Routledge. 321-333.
- Crenshaw, Kimberle (1993): *Mapping the Margins. Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color*. Stanford Law Review 43. 6. 1241–1299.
 - DeVito, E. J. (2011): *Orientalism and the Photographs of Eugène Delacroix: An Exploration of Vision, Identity, and Difference in Nineteenth Century France*. Doktori disszertáció, Ohio University. URL: https://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=ohiou1306869542&disposition=inline; 2017. 02. 25.
 - Dirks, N. B. (1992): *Colonialism and culture*. University of Michigan Press.
 - Donald, J. (1988): How English is it? Popular literature and national culture. *New Formations*, 6. 37. 22.
 - Dorchain, Claudia Simone és Wonnenberg, Felice Naomi (2013): „Morbid Beauty” as an Aesthetic Concept to Portray the „Jew” in German Film. Interview with Felice Naomi Wonnenberg. In *Contemporary Jewish reality in Germany and its reflection in film*. Szerk. Claudia Simone Dorchain és Felice Naomi Wonnenberg. Moses Mendelssohn Center for European-Jewish Studies (Potsdam) és Center for Jewish Studies (Berlin-Brandenburg), 2. kötet, Walter de Gruyter, 111-122.
 - Døving, C. A. (2010): Anti-Semitism and Islamophobia: A Comparison of Imposed Group Identities. *Tidsskrift for Islamforskning*, 2, 52-76. URL: <http://islamforskning.dk/files/journal/2010/FIFO-2010-2-del4.pdf>
 - Duque, A. (2016): Staging martyrdom in the trial of El Niño de La Guardia. *Journal of Medieval Iberian Studies*, 1-18.
 - Fassin, D. (2011): How to do races with bodies. *A Companion to the Anthropology of the Body and Embodiment*, 419-434. URL: <https://www.sss.ias.edu/files/pdfs/Fassin/Racialization.pdf>
 - Földes András (2013): Munkácsy Mihály meztelen nőt élő zsidókat festett? *Index*, 2013.03.04. URL: http://index.hu/kultur/2013/03/04/antiszemita_pornot_festett_munkacsy_mihaly/
 - Frankfurter, D. (2009): Martyrology and the prurient gaze. *Journal of Early Christian Studies*, 17. 2. 215-245.
 - Fried, M. (1980): *Absorption and theatricality: painting and beholder in the age of Diderot*. University of California Press.
 - Friedman, John B. (2016): Monsters and monstrous races. In *Encyclopedia of the Medieval Chronicle*. Szerk. Graeme Dunphy. URL: http://dx.doi.org/10.1163/2213-2139_emc_EMCSIM_01860; 2016. 10. 10.
 - Gilman, S. L. (1982): *Seeing the insane*. University of Nebraska Press.
 - Gilman, S. L. (1992): The Jewish Body: A Foot-note Sander L. Gilman. *People of the body: Jews and Judaism from an embodied perspective*, 223.
 - Gombrich, E. H. (1980). Standards of truth: The arrested image and the moving eye. *Critical Inquiry*, 7. 2. 237-273.
 - Hall, S. (1992). The West and the Rest: Discourse and power. *The Indigenous Experience: Global Perspectives*, 165-173.
 - Haraway, D.J. (1991): *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*. New York 1991.
 - Harris, Ruth (1993): The “Child of the Barbarian”: Rape, Race and Nationalism in France during the First World War. *Past & Present*, 141. 170-206.
 - Hirschfeld, Magnus és Gaspar, Andreas (szerk.) (1930): *Sittengeschichte des Ersten Weltkrieges* (2. kötet) Leipzig/Vienna, 217.
URL: <http://ww1.habsburger.net/en/media/rape-serbia-based-painting-dutch-painter-jan-sluyters>

; 2017. 02. 25.

- Holmstrom, N. (2014): Exquisite corpses: The depreciation of female death in artistic representation. In *Mapping the Perimeter of Death and Dying*. Szerk. McAllun, C. és Gorman, M. Inter-Disciplinary Press, 21-30.
- Hudson, H. (2014): Gendercidal violence and the technologies of othering in Libya and Rwanda. *Africa Insight*, 44. 1. 103-120.
- Jones, R. L. (2004): *Between a flashing star and a gravestone, sleepers, liminality and communal dreaming*. URL: http://www.ruthjonesart.co.uk/textsforprojects/Between_a_flashing_star.pdf; 2017. 02. 25.
- Jouhki, J. (2006): *Imagining the Other. Orientalism and Occidentalism in Tamil-European Relations in South India*. University of Jyväskylä: Jyväskylä Studies in Humanities, 47. URL: http://alicon.net/imagining_the_other.pdf; 2017. 02. 25.
- Kabbani, R. (1986): *Europe's myths of Orient: devise and rule*. Springer.
- Kalmar, I. (é.n.): *Jews and Muslims, Imagined Together: Bible, Orientalism, and Race in the Long Nineteenth Century*. In *The Cambridge History of Judaism (The Modern Period, 1815-2000, 8. kötet)*. Szerk. Hart, Mitchell és Michels, Tony. Cambridge University Press. (Megjelenés alatt.) URL: https://www.academia.edu/10868413/Jews_and_Muslims_Imagined_Together_Bible_Orientalism_and_Race
- Kalmar, I. (2013): *Early Orientalism: Imagined Islam and the notion of sublime power* (Routledge Islamic Studies Series, 18. kötet). Routledge.
- Kalmar, I. D., & Penslar, D. J. (2005): *Orientalism and the Jews* (Jewish Studies / Colonialism & Post-Colonialism, 24. kötet). UPNE.
- Kiss, Zoltán (é.n.): *Tiszaeszlár. Képzőművészeti minilexikon*. URL: <http://kisszoltan.freewb.hu/tiszaeszlár---kepzoomuveszeti-minilexikon/>
- Lewis, R. (2013). *Gendering orientalism: Race, femininity and representation*. Routledge.
- Lindquist, S. C. (2011): *The meanings of nudity in medieval art: an introduction*. na.
- Lipton, S. (2014): *Dark Mirror: The Medieval Origins of Anti-Jewish Iconography*. Metropolitan Books.
- MacKenzie, J. M. (1995): *Orientalism: History, theory and the arts*. Manchester University Press.
- Marjanen, J. (2009): Undermining methodological nationalism. *Histoire croisée*, 239-263.
- McCall, L. (2005): The complexity of intersectionality. *Signs*, 30. 3. 1771-1800.
- Merback, M. (szerk.) (2007): *Beyond the yellow badge: anti-Judaism and antisemitism in medieval and early modern visual culture*. Brill.
- Michalska, Julia (2013): Was Hungarian star artist an anti-Semite? Row over whether "blood libel" painting is by Mihaly Munkacsy. *The Art Newspaper*, 22. 245. 9.
- Miles, M. R. (2006): *Carnal knowing: Female nakedness and religious meaning in the Christian West*. Wipf and Stock Publishers.
- Mitchell, T. (2009): Orientalizmus és a kiállítás rendje. Ford. Török Ervin. *Apertúra*, 2009. tavasz. URL: <http://apertura.hu/2009/tavasz/mitchell>
- Mostov, J. (2012): Sexing the nation / desexing the body: politics of national identity in former Yugoslavia. In Mayer, T. (szerk.) (2012): *Gender ironies of nationalism: Sexing the nation*. Routledge.
- Mulvey-Roberts, M. (2016): *Dangerous Bodies: Historicising the gothic corporeal*. Oxford University Press.

- Nicha, J. (2013): *Orientalist Art as Means of Cultural Imperialism*. American College of Thessaloniki. MA-szakdolgozat, 2013. tavasz, URL: http://www.academia.edu/6468395/Orientalist_Art_as_a_Means_of_Cultural_Imperialism
- Nochlin L. (1989): The Imaginary Orient. In Pinder, K. N. (2013): *Race-ing art history: Critical readings in race and art history*. Routledge.
- Pasto, J. (1998): Islam's „Strange Secret Sharer”: Orientalism, Judaism, and the Jewish Question. *Comparative Studies in Society and History*, 40. 03. 437-474.
- Poe, Edgar Allan (1981 [1946]): A műalkotás filozófiája. Ford. Babits Mihály. In *Edgar Allan Poe válogatott művei*. Budapest, Európa Könyvkiadó. URL: <http://mek.oszk.hu/00400/00464/00464.htm#1>
- Rana, J. (2007): The story of Islamophobia. *Souls*, 9. 2. 148-161.
- Ranchod-Nilsson, S., & Tétreault, M. A. (2003): Gender and Nationalism. Moving Beyond Fragmented Conversations. In *Women, States and Nationalism: At Home in the Nation?* Szerk. Ranchod-Nilsson, S., & Tétreault, M. A. Routledge.
- Reinhartz, J., & Shavit, Y. (2010): *Glorious, Accursed Europe*. UPNE.
- Romanska, M. (2005): NecrOphelia: Death, femininity and the making of modern aesthetics. *Performance Research*, 10. 3. 35-53. URL: http://www.academia.edu/1633878/_Necr-Ophelia_Death_Femininity_and_the_Making_of_Modern_Aesthetics_-_2005
- Röttger, K. (2010): „What do I See?” The Order of Looking in Lessing's Emilia Galotti. *Art History*, 33. 2. 378-387.
- Rubin, Andrew N. (2011): *Orientalism and the Dialectics of Power and Knowledge*. URL: <https://blogs.commonsg Georgetown.edu/orientalism-spring2011/2011/01/18/orientalism/>
- Said, E.W. (2000): *Orientalizmus*. Ford. Péri Benedek, Budapest, Európa Könyvkiadó.
- Saigol, R. (2000): Militarisation, nation and gender: Women's bodies as arenas of violent conflict. URL: <http://www.sacw.net/Wmov/RubinaSaigol.html>; 2017. 02. 25.
- Schirato, T. and Webb, J. (2004): *Reading the visual*. Allen & Unwin.
- Sullivan, Edward J. (2001): *Baroque Art and Architecture*. Microsoft® Encarta® Encyclopedia 2001. © 1993-2000 Microsoft Corporation, URL: www.csus.edu/indiv/c/.../baroque%20art%20and%20architecture.doc
- Taylor, D. (1998): A Savage Performance: Guillermo Gómez-Peña and Coco Fusco's “Couple in the Cage”. *TDR/The Drama Review*, 42. 2. 160-180. URL: <https://www.nyu.edu/classes/tourist/taylor.fin>
- Thimann, H. (2009): Marginal Beings: Hybrids as the Other in Late Medieval Manuscripts. In *Hortulus*, 5. 1. URL: <https://hortulus-journal.com/journal/volume-5-number-1-2009/thimann/>
- Trachtenberg, J. (1943): *The devil and the Jews*. Yale University Press.
- Tsang, W. Y. (2007): Jewish imagery and orientalism in nineteenth and early twentieth century European art. , 1-0.
- Turner, B. S. (2002): *Orientalism, postmodernism and globalism*. Routledge.
- Turner, B. S. (2012): Introduction: The Turn of the Body. In *The Routledge Handbook of the Body*. Szerk. Turner, B. S. Routledge.
- Weinstein, R. (2008): The Rise Of The Body In Early Modern Jewish Society: The Italian Case Study. In *The Jewish Body*. Szerk. Diemling, M. és Veltri, G. Brill. 13-56.

- Wenk, S., & Krebs, R. (2007): *Analysing the Migration of People and Images. Perspective and Methods in the Field of Visual Culture*. URL:
https://www.york.ac.uk/res/researchintegration/Integrative_Research_Methods/Wenk%20Visual%20Culture%20
; 2017. 02. 25.
- Wistrich, R. S. (1999): The devil, the Jews and hatred of the „other”. In *Demonizing the other: Antisemitism, racism and xenophobia*, Routledge. 4, 1-16.
- Zigarovich, J. (szerk.) (2013): *Sex and death in eighteenth-century literature*. Routledge.

© Apertúra, 2017. tél | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2017/tel/basak-a-sotetseg-muveszetenek-melyen-avagy-a-masikra-iranyulo-moho-tekintet-eredete/>

