

## **Az emberi test formációi az esztétizmusban**

*A 19–20. század fordulóján megjelenő esztéta felfogás több ellentmondásos öndefiníciós kísérletet hagyományozott az utókorra.<sup>1</sup> Az egyik ilyen paradoxon, hogy úgy kívánják a művészet területét kijelölni, hogy közben az artisztikum zártságának felfogását kell elvetniük.*

A 19. század utolsó harmadában változatos formában megjelenő művészetközpontú attitűd a szépség művi formáit fordított mimézis alapján gondolta el. Az egyik ilyen nevezetes megoldás Oscar Wilde (2001, 59. o.) nevéhez kapcsolódik, akinek egy dialogikus esszéjében szereplő alak idézete aforizmaszerűen vált híressé: „Az élet sokkal inkább utánozza a művészetet, mint a művészet az életet.” A paradox kijelentés persze vitatható, ám egyben olyan korjelenség is, mely az író mesterének, Walter Paternek munkáiból is következik, aki hangsúlyozta, hogy a művészet képes a természetől kölcsönzött eszközökkel a természetnél többet létrehozni (*Pater*, 2006, 63. o.). S hogy ne csak közvetlen kapcsolatot tárjunk fel, utalni kell egy másik gondolkodó hasonló okfejtésére is. Pater számára ugyanis éppúgy a zenében válik leginkább tetten érhetővé a művészet ilyesfajta teljesítőképessége, mint ahogy a Wagner hatása alatt álló Nietzsche 1871-es művében. A német filozófus a világ és a létezés esztétikai jelenségként történő igazolását hangsúlyozza (*Nietzsche*, 1999, 47. o.), ennél fogva valóság és művészet viszonyában ő is az utóbbinak szán nagyobb szerepet. Csak a művészet, az esztétikai szféra szavatol az ön- és világértésünkért, ez a szféra mégsem lehet zárt: mindenkor azzal kell korrelálnia, aminek épp helyébe kíván lépni.

A művészetközpontú esztétizmus nemcsak a századforduló időszakának alkotásaira, hanem az elméletalkotásra is erőteljesen hatott. Az érdekeltség nélküli tetszés kanti szépségdefiníciója és a miméziselvű megközelítések egyaránt hatályon kívül helyeződtek vagy megkérdőjeleződtek. Az utánzás azért válik kérdésessé, mert immár nem egyszerűen arról van szó, hogy adott egy természetes képződmény, melynek lehető leghívebb leképezése adná a műalkotás kvalitásait. A művészet ennél többet ad: illúziót, ami nem a valósággal, hanem az artisztikum erejével kapcsolja egybe az alkotói teljesítményt. Plinius és Seneca is beszámol arról az ókori legendáról, melyben két festő, Zeuxisz és Parrhasziosz vetélkedéséről lehet hallani. Zeuxisz csendélete oly tökéletes lett, hogy a madarak rászálltak a festett szőlőszemekre, hogy abból csipegessenek. Parrhasziosz erre műhelyébe invitálta festőtársát, s egy képhez vetette, amit egy fátyol takart; Zeuxisz viszont nem tudta fellebbenteni a fátylat, mert az volt maga a festmény. Az egyik eset az állatokat, a másik az embert volt képes becsapni, de míg az egyik ábrázolni, azaz másolni törekedett, a másik vállaltan illúziót kívánt kelteni. Eredeti és másolat platóni különbsége már itt, ebben a legendában felülírja a modell és reprodukció közti különbséget, mivel tagadja ennek elemi felfogását (*Deleuze*, 1983, 53. o.). Helytelenség és hamisság ekképp nem értelmezhetők e viszonylatban, helyüket a jelek szemiotikai kapcsolatai határozzák meg, ami legalább annyira sokrétű és tagolt, mint amennyire visszavezethetetlen egyféle végső eredetire.

A szimulakrum ugyanakkor nem kizárólag a szelleminek (művészinék) tételezett tétben létezhet, sok esetben nagyon is testhez, anyagi hordozóhoz kapcsolódva funkcionál,

ami viszont éppenséggel már test és jelszerűség szembeállítását hangsúlyozza. Hans Belting (2003, 16. o.) így fogalmaz: „A kép médiumában kettős testi vonatkozás rejlik. A testi analógia az egyik értelemben azáltal jön létre, hogy a hordozó médiumokat a képek szimbolikus vagy virtuális testeként fogjuk fel. Másodsorban pedig úgy, hogy a médiumok beíródnak testi észlelésünkbe és változásokat idéznek elő benne.” A jelviszonyok e felfogás szerint nem vesznek tudomást azokról az effektusokról, amelyek az észlelés testi körülményeit is magukban foglalják, vagyis többé nem elvont struktúrák, sokkal inkább megkerülhetetlen, de korántsem tévedhetetlen mozzanatok.

Sok olyan ókori mítosz lehet ismerős a kulturálisan képzett olvasóknak, mely ennek a kérdéskörnek a jegyében íródott. Egyik sem olyan termékeny és mégis mindegyre kérdéseket generáló, mint az Ovidius *Metamorphoses*ában (243–297) helyet kapó Pygmalion mítosza. A ciprusi szobrász ugyanis épp a minta utáni alkotás paradigmáját bontja le, mikor saját fantáziájának megfelelően hoz létre elefántcsontból egy női alakot, mely oly tökéletes lesz, hogy nem is lehetne emberi megfelelője („qua femina nasci nulla potest” – Devecseri Gábor fordításában: „amilyen szép nő a világra nem születik sohasem”), csak az idealitás szemszögéből csodálható, de a test szimulakrumba követlen testi reakciót vált ki az alkotóból („haurit pectore Pygmalion simulati corporis ignes” – „Pygmalion az utánzott testtől gyűl szerelemre”). Ez az utánzás azonban nem a platóni értelemben vett leképező mimézis, „ars adeo latet arte sua” („művészet fedi el, hogy csak művészet”), hanem a műviség, mely a művész (akár szexuálisan elfojtott) vágyából, képzeletéből, illetve abból, hogy kiváló gyakorlati érzékkel („feliciter arte”) olyan művet alkot, mely őt magát is megdöbbeníti, sőt elcsábítja, rabjává teszi. Nem hasonlóság hozza létre a művet, hiszen nem létezik „eredeti”, melyhez mérhetnénk a „másolatot”, hanem igazi szimulakrum (többször is e szóval nevezi meg a szöveg a szobrot), mely egyben a művészi teremtés allegóriájává is lesz (*Stoichita*, 2008, 4–5. o.). Az eleddig nem létező nemcsak a művészt, de az istenséget is meglepi, amikor Pygmalion Venushoz könyörögvén nem az általa alkotott tárgyat, csak ahhoz hasonló szépségű nőt kíván magának („timide »si, di, dare cuncta potestis, sit coniunx, opto,« non ausus »eburnea virgo« dicere, Pygmalion »similis mea« dixit »eburnae.«” – „s félénk szava szól: »Ha ti mindent, égiek, adhattok, vágyom feleségemül...« Azt nem merete kimondani: »Őt«, pusztán: »egy olyant, ki hasonló.«”), az isteni segítség által életre kelő szobor mégiscsak az lesz, amit ő alkotott, saját emberi munkáját és erkölcsi kitarását egyaránt elismerendő.

Nem árt szem előtt tartani az ovidiusi részlet sajátos paradoxonait. Az *ars latet arte sua* elve az alkotó elől is sikeresen elrejtí, hogy igazából művészetről van szó, azaz valamiféle utánzásról, s a valódi látszatával jutalmazza a szobrászt. Mindeközben persze a műviségnek tulajdonítható mozzanatok továbbra is érzékelhetők maradnak (a faragott alak elefántcsont-tapintása, hidegsége, fehérsége stb.). Pygmalion azonban saját műve hatása alá kerül, alkotóként és befogadóként egyszerre jelenik meg a műalkotás alakulásának folyamatában, ami persze erősíti a mű hatását. Erkölcsi helyzete (ami persze Ovidiusnál nem egyértelműen dicsőség, tán inkább ironia) következtében Venushoz intézett imája is meghallgatásra talál, ám ez további, nem kevésbé kérdéses erkölcsű cselekedeteket implikál, mikor a bűnösnek tekintett nőiségtől másfajta tabuizált szexualitásformák felé fordul a szobrot tapogatván, csókolgatván, ékszerekkel felékesítvén (stb.). Így Pygmalion egyre inkább lesz az alkotó modellje – a kreativitás allegorikus vonatkozásaként –, mintsem az idealizált nézőé, kinek tekintete alakítja a művet (*Salzmann-Mitchell*, 2005, 15. o.). Mindemellett Pygmalion nyeresége voltaképp veszteség: az „ércnél maradandóbb” műalkotás helyett múlandó test és enyésző szépség lesz a szobrász jutalma, még ha a szerelmi-szexuális vonzalom irányítja is az örökkévalóságból az időbeliségbe lépő alak átváltozását.

Az a gesztus, amely képi közvetítés hiányában az antikvitásban a retorika területéhez tartozott, jelesül az ekphraszisz, vagyis képleírás gyakorlata, itt is fontos szerepet kap.

Nem kétdimenziós képről, hanem szoborról van itt szó, melynek képleíró technikája alapvetően a szobrászat anyagi-taktilis oldalára fókuszál (Hersey, 2009, 96. o.). Pygmalion érintései során érzékeli művének metamorfózisát, mint ahogy nem is képként, hanem tapinthatósága alapján hozta létre a művet, melyre azután látható szépsége miatt

*Pygmalion alakja azért is válhatott fontos találkozási pontjává a 19–20. század fordulójának, mert nemcsak a művészet teremtőerejének mítoszáat erősíti, hanem mert ezt a művészeti ágak kölcsönhatásában bontakoztatja ki. Míg Orpheus „csupán” lírai énekével éri el hallatlan hatását, míg Narcissus saját képmásával (ami még a tükrözés alapján is értelmezhető) kerül tragikus kapcsolatba, addig Pygmalion már nem a képpel, annak művészet általi megtestesülésével vet számot, hanem saját maga elől is elrejti, hogy amit létrehozott, az voltaképpen mű, nem valódi. És épp mert nem valódi, válhat minden közönségesen tapasztalhatónál tökéletesebbé számára. Ehhez azonban az kell, hogy maga előtt is rejtve maradjon, hogy alkotása voltaképp mű, sőt számunkra, olvasók számára ez még tovább fokozódik: mi ugyanis nem látjuk vagy tapintjuk a szobrász alkotását, hanem olvassuk annak történetét.*

újfent rácsodálkozhatott, sőt annak tökéletessége el is csábíthatta: „visa tepere est; admovet os iterum, manibus quoque pectora temptat: temptatum mollescit ebur positoque rigore subsidit digitis ceditque” („érzi: melegszik; ajkát nyomja reá ismét, mellére az ujját: s lám az ivor lágyul, s már nem mereven, benyomódik vágyó ujja alatt”). Itt már nem csupán a művészet hatalma, de elkerülhetetlen hatása is fontossá lesz: Ovidius egy írott szövegben retorikusan imitálja azt a megdöbbenést és varázslatot, ahogy hőse korábbi szexuális gyakorlataitól eltérő tapasztalattal szembesül: ami eddig az általa megformált anyag volt, most elveszíti minden artisztikumát, ellenben olyan tulajdonságokhoz jut, melyek eddig csak az elutasított hús-vér nőkre voltak jellemzők (Gross, 1992, 74. o.).

Pygmalion alakja azért is válhatott fontos találkozási pontjává a 19–20. század fordulójának, mert nemcsak a művészet teremtőerejének mítoszáat erősíti, hanem mert ezt a művészeti ágak kölcsönhatásában bontakoztatja ki. Míg Orpheus „csupán” lírai énekével éri el hallatlan hatását, míg Narcissus saját képmásával (ami még a tükrözés alapján is értelmezhető) kerül tragikus kapcsolatba, addig Pygmalion már nem a képpel, annak művészet általi megtestesülésével vet számot, hanem saját maga elől is elrejti, hogy amit létrehozott, az voltaképpen mű, nem valódi. És épp mert nem valódi, válhat minden közönségesen tapasztalhatónál tökéletesebbé számára. Ehhez azonban az kell, hogy maga előtt is rejtve maradjon, hogy alkotása voltaképp mű, sőt számunkra, olvasók számára ez még tovább fokozódik: mi ugyanis nem látjuk vagy tapintjuk a szobrász alkotását, hanem olvassuk annak történetét. J. Hillis Miller (1990, 8–9. o.) ezért azonosítja Ovidius eljárását a prozopeiával: ahogy a szóképek esetén elfeledjük sokszor, hogy voltaképp a nyelv tropologikus működésével van dolgunk, amikor a helyek lábáról beszélünk, úgy Pygmalion előtt is rejtve marad, hogy mivel is van dolga, mikor önnön alkotása hatása alá kerül. A nyelvi jelek segítségével színre vitt test kérdése ebben az intermediális, összművészeti összefüggésrendszerben teljesedik ki – s válik egyszersmind a hagyományos művészi

közlésformák sajátos kudarcává. Kudarccá, mert a megírhatóság itt már nem az ábrázolhatósággal, hanem annak lehetetlenségével esik egybe.

A 19. század folyamán a képzőművészet és irodalom sajátos viszonyrendszerben értelmezte újra a Pygmalion-mítoszt. A preraffaeliták közül Edward Burne-Jones két képsorozatban is feldolgozta az ókori történetet. A széria narratív festményként értelmezhető, az ovidiusi alapok bizonyos mértékű átvételével (megmarad a tömeg és az alkotó távolsága, a stúdió zárt, ezáltal menedéket adó világa, de a kétségkívül megképződő erotika helyett [a szoboralak mezítelen végig] inkább eszményített testi vonások dominálnak), ám a test képi megjelenítése igényli az írás indokló erejét is. A képalírások egyként testi mozzanatokból indulnak ki (*The Heart Desires*, *The Hand Refrains*), majd transzcendens közvetítéssel (*The Godhead Fires*) jut el a lélek a szelleminek tekinthető dimenzióba (*The Soul Attains*). Ráadásul a címek összeolvasva keresztrimes verset formálnak, amihez ha hozzávesszük, hogy e képzőművészeti alkotás ihletője William Morris *Pygmalion and the Image* című hosszú költeménye volt, felismerhetjük, hogy a megjelenített test egyszerre reprezentált (mert művekben megjelenő) és a reprezentáció közvetlenségének ellenálló (mert nem tisztán érzékszervileg tetten érhető, hanem a nyelvi artikuláció során megképződő) is egyben. Persze a preraffaelita társaság tagjai számára irodalom és képzőművészet eme kölcsönviszonya eleve adott volt. Christina Rossetti (Dante Gabriel Rossetti testvére) egyik versében (*In an Artist's Studio*) feltételezések szerint fivére műtermének és szerelmének sajátos bemutatását kíséri meg. Jelen vizsgálódás számára emez életrajzi vonatkozásnál fontosabb azonban, ahogyan a művész távollétében maguk a festmények vonzzák a tekintetet, mely egyetlen nőalak ábrázolásait fogja be, s teszi nyilvánvalóvá, hogy a jelen nem lévő alkotó megszállottsága a vers beszélője számára nem a színre vitt test csábító tulajdonságával, hanem a képekben rejtőző, a női testet veszélyes, taszító voltában leleplező mozzanataival válik egyenlővé:

One face looks out from all his canvases,  
 One selfsame figure sits or walks or leans:  
 We found her hidden just behind those screens,  
 That mirror gave back all her loveliness.  
 A queen in opal or in ruby dress,  
 A nameless girl in freshest summer-greens,  
 A saint, an angel – every canvas means  
 The same one meaning, neither more nor less.  
 He feeds upon her face by day and night,  
 And she with true kind eyes looks back on him,  
 Fair as the moon and joyful as the light:  
 Not wan with waiting, not with sorrow dim;  
 Not as she is, but was when hope shone bright;  
 Not as she is, but as she fills his dream.

A zárlat ismétlődő tagadása („not as she is”) megerősíti, hogy nem a test, hanem annak átsajátított felfogása („ábrázolása”) válik kényszerítővé. A vers alanyaként megszólaló beszélő befogadó is egyben: mind a művészt, mind modelljét a pygmalioni obszesszív viszonyban szemléli, ahol bár az álmok valóra válnak („she fills his dream”), de nem a férfi vágya az, ami beteljesedik, hiszen egyetlen arc, egyetlen értelmezés vonzza magához a művész tekintetét („he feeds upon her face”), ahelyett, hogy fordítva alakulna mindez.

Hogy magyar példán is szemléltethető legyen ennek a pygmalioni hatásnak az ereje, Kosztolányi Dezsőnek az 1912-es *Mágia* című kötetében megjelent, *Arany-alapra arany-nyal* című alkotását kell felidézni. A vers sajátos olvasatát adja *A szegény kisgyermek*

*panaszai* című gyűjtemény *Mostan színes tintákról álmodom* kezdetű darabjának. A két, azonos évben keletkezett vers elsődlegesen a színek hangsúlyozása miatt helyezhető egymás mellé. Ám míg a korábbi kötet verse távlatváltásokra alkalmas metafora- és jelentésszerkezete a gyermekkor világával ciklikusan tematizált) személyiség bizonytalanságának adott hangot, az *Arany-alapra arannyalt* mintha kizárólag az egyszerű szintaktikai szerkesztés (a metaforák túlsúlya helyébe hasonlatok lépnek) jellemezné, amit a közlés egyenesvonalúságával egyező dekoratív színhomogenitás tovább erősít:

Arany-alapra festeném arannyal  
és olyan lenne, mint egy cukros angyal,  
aranyruhájú és aranyszemű.  
És búsan búgna édes-lanyha teste,  
mint egy nemes és ódon hegedű.  
Lefesténém őt kora reggel, este,  
az ágyba, hogy fehéren gömbölyül,  
kék árnyait a szeme körül  
s a kandalló mellett, mint puha macskát  
huncut mosollyal, lustán, álmodón,  
a vánkosok között két gyöngye mellét,  
két illatos és langyos vánkosom.  
És olyan lenne fáradt ajaka,  
mint szirupédes, barna malaga,  
és karja, mint egy kóbor villanás  
és dereka, mint egy meleg kalács,  
és hangja álmos, bágyadt rezdülettel,  
mint enyhe fürdő és mint a meleg tej.  
S lefesténém szeptemberi tüzét is,  
lobogó testtel festeném le őt,  
hogyan aranyok között iszik aranykort  
hó-abroszon vasárnap délelőtt.  
Fanyar vonalja a bús, drága száznak  
azt mondaná: szeptember és vasárnap.  
Azt mondaná: én s én azt mondanám: ő  
és szüntelenül csak ezt mondanám én.  
És fiatal, szemérmes szerzetes,  
csak festeném örök iniciálém.

A kizárólag arany színeket alkalmazó képzőművészeti tevékenységet felléptető, s a színtelen létezőtől az álmok világába (értsd: a költészet szimbolikájához) való menekvésre adott válaszként olvasható vers fenntartja az esztétista képzetköröket megmozgató reflexek érvényességi körét, amennyiben lehetőséget ad a költő alakmásként felfogott beszélő önjellemzésének allegorizáló értelmezésére (Bori, 1986, 100. o.). A középkori művészetben alapozó háttérszínként (jobban mondva anyagként, hiszen vékony fémlémezről van szó) használatos arany homogénné teszi a látványt, mivel itt (becsatlakoztatva a szecesszió túldíszítettségét) az alakot is ezzel a színnel ábrázolja a „fiatal, szemérmes szerzetes”: „arany ruhájú és arany szemű”. A nőalak különféle más színekhez kapcsolódó tulajdonságait is aranyba kívánja foglalni, hiszen az előforduló egyéb színek inkább a modellált test vagy a hasonlító szerkezet révén kerülnek elénk, a megfestendő kép kizárólag egyetlen színt alkalmaz: „festeném arannyal”. A Kosztolányinál oly fontos, pozitív képzeteket megidéző színeként emlegetett arany így a színtelenség reprezentánsa lesz. A szerzetes képe és tevékenysége (iniciáléfestés) ugyan a középkori motívika szakrális

jellegéről tanuskodik (vesd össze: *Kelemen*, 1981, 149–150. o.), a színre vitt tevékenység hatóköre (a nő erotikus megörökítése) azonban ellene szegül ennek az igénynek. A kép, mely egy költeményben létesül, a párbeszéd különös – de lezárhatatlan – formájában szólítja meg az alkotót, aki viszont a dialógus aránytalansága miatt nem képes közvetlen kapcsolatot teremteni művével: „Azt mondaná: én s én azt mondanám: ő / és szüntelenül csak ezt mondanám én.” A másolat (szimulakrum) itt elégtelen, mert csak önmagára vonatkozóan képes megnyilatkozni, az alkotó viszont nem képes megszólalni, hiszen az ’ő’ szó szüntelen kimondása csak dadogó nyöszörgést produkál. A megszólalás nyelvvarázsról utaló mozzanatai („azt mondaná: szeptember és vasárnap”) a szavak önálló hangalakjának kimondását előnyben részesítik a megértéssel szemben, mely a képi megjelenítésben ölt testet: „lefesteném szeptemberi tüzét is”, illetve „aranyok között iszik aransört / hó-abroszon vasárnap délelőtt”. A lefestendő és a lefestett viszonya egyre inkább az utóbbi megnyilatkozásától kapja a létét, amint ugyanis az alak kimondja a szavakat, a jelenetezés szintjén a leképezés logikusan következő utólagossága a nyelv közegében elbizonytalanodik. Sőt ez a közeg sem tekinthető megingathatatlan alapnak, hiszen a megszólalás csak a kép eszközei által valósul meg: „Fanyar vonalja a bús, drága száznak / azt mondaná”, a figurának tulajdonított hang pedig csak képekben írható le: „Hangja álmos, bágyadt rezdülettel, / mint enyhe fürdő és mint a meleg tej”. Ráadásul az arany színének egyeduralma miatt ilyen elemekre bontás (az alak elkülönítése a háttértől) sem lehetséges, vagyis a két különböző, de egymásra utalt médium (a kép és a szó) egyszerre veszíti el érzéki közvetlenségét, s ezáltal annak lehetőségét, hogy a szimbólum fogalmának segítségül hívásával az olvasó transzcendens jelöltek fellelésébe fogjon.

Az alkotás ilyen felfogása sajátos értelmezését adja az „ars latet arte sua” szavainak: Ovidius költeményéhez hasonlóan az erotika és az érintés irányába mozdítja az értelmezést. A képi szerzetes a formá(lhata)tlanság kudarcában (nem fest, csak az arany iniciálét kezd újra meg újra) önnön primer vágyait nem képes műalkotássá szublimálni, ám ami létrejön, többször árul el eme vágyakról, mint a kibillent világkép esztétikai kompenzációjára törekvő hangulatlíra. Ahogyan az irónia lerántja a leplet az egyértelmű értelem-szerkezetek mechanizmusáról, úgy a poétikum is kijátssza az esztétikum meghatározta elvárásokat: a szöveg nem az ábrázolt látványt beszéli el a leírt szavak segítségével, hanem egyre inkább önmagáról kezd el szólni. Az iniciálé mint a kép és a betű együttes dimenzióját színre vivő alakzat – melynek „örök” volta nem feltétlenül a megörökítésre, hanem az enallagé adta lehetőség miatt a festés befejezhetetlenségére vonatkozik (’örökké festeném’) – a művészet teremtő erejét jelképezve önmagát egy-színűként és kép-telenként mutatja fel, ami nem a transzcendens sejtetésének szimbolista programja, mivel valami alacsonyabb rendűre, a betű pusztá anyagiságára utal. Az *Arany-alapra arannyal* képalírás voltaképpen csupán az „arany a lapra – arannyal” redundáns evidenciáját képes állítani, ahol az ábrázolás különféle megnyilvánulási módjaival szemben már nem az lesz a fontos, ami meg van írva, de nem is az, ahogyan íródott, hanem az írottság néma materialitását kell felfedeznünk. Mindezt olyan iniciatív teljesítményként, mely az ábécé és a vers első (kezdő)betűjének alapos stilizációjával a költészet megrendített esztétikuma, s ezen belül a szimbolizmus helyébe a megalkotottság több dimenziót magában foglaló, ám egymás hatását nem kevés esetben inkább kioltó, mintsem erősítő aspektusait lépteti. Mindeközben persze tudatosítja, hogy nem árt tisztában lennünk a feladat kilátástalanságával, melyben csak az első betűig, annak is részleges, soha véget nem érő „megfestéséhez”, s nem megfejtéséhez juthatunk el.

A magyar esztétista modernség másik, a Pygmalion-hatást is magában foglaló verse Babits Mihály *Hegeso sírja* című alkotása. A halotti sztéléről készített ekphrasisz bevalottan a költő nietzschei befolyásoltsága alatt született, bár keletkezési körülményeinek feltárása során Kelevéz Ágnes (2004, 593. o.) felhívja a figyelmet arra, hogy az 1908-as intellektuális élmények alakulása szempontjából a költő görögös korszakának nyitánya-

ként tekinthetünk erre a költeményre is, melyben antik témák modern viszonylatokban jelennek meg. Természetesen nem a Pygmalion-mítosz közvetlen újraírásával van dolgunk, ám a képleírás (mely nem kifejezetten képet, hanem térbeli plasztikát vesz célba) hatásában a pygmalioni vonatkozásokat juttatja szóhoz:

A kedvesem kétezer éve alszik,  
kétezer éve meghalt s vár reám.  
A neve Hegeso. – Lábhegytől arcig  
márványszínű – s komoly görög leány.

Élő, habár lehellete se hallszik  
keble átduzzad ráncos khitonán  
Fürtös fejében ki tudja mi rajzik?  
Ül meghajolva. Méla. Halovány.

Előtte állva szolgálója tartja  
rabszolgány, a drága ládikát,  
amelyből ékszereit válogatja.

Talán azt nézi (lelkem bús reménye!)  
melyikkel ékesítse föl magát,  
ha megjövök majd én, a vőlegénye.

A vers mégsem egyszerű leírás, amennyiben a lírai megnyilatkozás során az alany a tekintettel felruházott látvány („talán azt nézi”) által jön létre („megjövök majd én”). A szituáció így annyiban hasonlít az ovidiusira, amennyiben az irodalmi alkotás adja azt a metafiguratív keretet, melyben a plasztikus tárgy egyáltalán értelmet nyerve megteremtődik. Rába György (1981, 202. o.) jellemzésében Babits e verse a „*personá*-k sorában Hegeso egy művészi értelemben drámai, hangulata szerint elégikus jelenet összefüggés-rendszerének kiindulópontja. A jelenet másik résztvevője a költő, a »vőlegény«, akit vár. De Hegeso már saját létének üres gépezete is, egy a bábok sorából, akivel a költői én nászra készül.” A halott női test mementójaként elkészített sztélé leképezése helyett egy új viszonyrendszer kialakítására kapunk itt példát. A Rába által „szellemi élményformának” nevezett intellektualizáció mellett épp a bábuvá válás testi-anyagi mozzanata az, ami egyrészt a művészség ovidiusi rejtekezés-jellegét hozza működésben, másfelől viszont azt a határhelyzetet is felmutatja, amelyet a test mint a szellemiként tételezett önazonosság gyakorlatát felfüggesztő, annak ellenálló materiális közeg állít elénk. Ahogy Pygmalion szobra a létezőknél jobbat képes létrehozni, amely mégis csupán mint teremtett test töltheti be perfekcionista lehetőségét, úgy a modern versek is (a nyelvi teremtés során) a képzőművészeti alakok másolása helyett az ábrázolás peremhelyzeteit leplezik le.

A test az esztétizmusban egyszerre csábító s (tán épp ezért) veszélyes. Ábrázolása korántsem oly magától értetődő, hogy realiztikusként tarthatnánk számon. A műalkotás teremtő folyamatában képzőművészet és irodalom nem állnak szemben egymással, hanem egymás határait felmutatva, éppen a test pusztá megjelenítésének kudarcait, a művészi teremtés paradoxonait viszik színre. Ezekben az alkotásokban a test materiális akadály is: felfüggesztése annak, amit a reprezentációelvű művészetfelfogások előfeltételeznek.

### Irodalomjegyzék

- Belting, H. (2003): *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok*. Kijárat, Budapest.
- Bori Imre (1986): *Kosztolányi Dezső*. Forum, Újvidék.
- Burnham, J. (1975): *Beyond Modern Sculpture*. Braziller, New York.
- Deleuze, G. (1983): Plato and the Simulacrum. *October*, 27. sz.45–56.
- Gross, K. (1992): *The Dream of the Moving Statue*. Cornell UP, Ithaca.
- Hersey, G. L. (2009): *Falling in Love with Statues*. Chicago UP, Chicago.
- Kelemen Péter (1981): *Szimbolista versszerkezetek Kosztolányi első korszakában*. Akadémiai, Budapest.
- Kelevéz Ágnes (2004): „Lelkemben bakkhánslárma tombol”. A fiatal Babits dionüszoszi és apollóni verseiről. *Holmi*, 590–603.
- Miller, J. H. (1990): *Versions of Pygmalion*. Harvard UP, Cambridge.
- Nietzsche, F. (1999): *Kritische Studienausgabe. I.* DTV – Walter de Gruyter, München – Berlin – New York.
- Pater, W. H. (2006): *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*. Echo, Teddington.
- Rába György (1981): *Babits Mihály költészete*. Szépirodalmi, Budapest.
- Salzmann-Mitchell, P. B. (2005): *A Web of Phantasies*. Ohio State UP, Columbus.
- Stoichita, V. I. (2008): *The Pygmalion Effect*. Chicago UP, Chicago.
- Wilde, O. (2001): *Összes művei II.* Szeged, Szukits.

### Jegyzetek

1 A kutatás a TÁMOP 4.2.4.A/2-11-1-2012-0001 azonosító számú *Nemzeti Kiválóság Program – Hazai hallgatói, illetve kutatói személyi támogatást biztosító rendszer kidolgozása és működtetése kon-*

*vergencia program* című kiemelt projekt keretében zajlott. A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósul meg.