

„Halandók! Szép vagyok, mint véső-véste álom”,¹

avagy szoborrá szublimált hősnők és megelevenedő női szobrok Gautier fantasztikus novelláiban és műbírálataiban

Théophile Gautier, ha be akarja mutatni regényei és novellái hősnőinek a szépségét, szoborhoz hasonlítja őket. Nyssianak, a *Le roi Candaule* főszereplőjének „szoborszerű teste van”,² Arria Marcella, egy másik novella hősnője szintén szoborszerű attribútumokkal rendelkezik, és Phidias fekvő nőjére emlékeztet: „[...] gyönggyel hímzett cipellői az ágy aljánál heverték s gyönyörű meztelen lába, fehérebb és finomabb, mint a márvány, kikandikált, a könnyű bysus-takaró [!] alól”.³ De nemcsak a lába, hanem a „karja, melyet Oktávián megérintett, amidőn kupáját megemelte, hideg volt, mint a kígyó bőre, vagy mint a sír márványa”.⁴ Chiarimonda a *Sírontúli szerelem* női vámpírja is leginkább egy „fürdőző antik márványszobrára”⁵ hasonlít. A *Maupin kisasszony* című regény egyik hősnője, Rosette pedig már nem csak olyan, mint egy szobor, de maga a megelevenedett műalkotás: „[...] olyan szobor, melynek több részlete tökéletesen ki van dolgozva”.⁶ Néhány sorral később d'Albert, a regény főhőse Rosettet már kevésbé látja tökéletesnek, inkább olyan márványnak, amely befejezetlen és fényesíteni kell. „A többi nem bontakozik ki olyan határozottan a márványtömbből; vannak igen finoman és bájosan jelzett helyek, de vannak elnagyoltak is. Közönséges ember szemében a szobor teljesebben szépnek tűnik fel;

¹ A címben szereplő idézet Charles Baudelaire *Szépség* című szonettjéből való (fordította: TÓTH Árpád).

² Théophile GAUTIER, *Le Roi Candaule* = Uő., *Contes et récits fantastiques*, Hachett, Paris, 1988, 49. [A francia nyelvű szövegekre mutató hivatkozások esetében minden fordítás tőlem. B. M.]

³ Théophile GAUTIER, *Arria Marcella*, ford. TAKÁCS Mária, Otthon-nyomda, Budapest, 1922, 68.

⁴ Uő., 70–71.

⁵ Théophile GAUTIER, *Síron túli szerelem*, ford. SZOBOSZLAI Margit, *Galaktika* 51. (1983), 21.

⁶ Théophile GAUTIER, *Maupin kisasszony*, I., ford. BENEDEK Marcell, Genius, Budapest, 1922, 154.

de a gondosabb megfigyelő hamarosan fölfedezi azokat a helyeket, ahol a munka nem elég pontos, s azokat a körvonalakat, amelyekben még jó egynéhányszor végig kellene menni a munkás körmenek, hogy a kellő tisztaságot elérhessék, – a szerelem dolga az, hogy kicsiszolja és tökéletessé tegye ezt a márványt, s ezzel már meg is van mondva, hogy ezt a munkát nem én fogom bevégezni.”⁷

A szoborszerű női portrék a műbírálatokban, a színi kritikákban is előfordulnak. Mademoiselle George (1787–1867)⁸ színésznő is úgy jelenik meg Gautier leírásában, mint „egy csodálatos szobor, amit a tragédia sírkövére helyeztek”.⁹ A festményeken megjelenő szép nőket is gyakran hasonlítja szobrokhoz: Tiziano *Szerető* című alkotásának hölgye „megérdemli, hogy Paros márványból megmintázza. A vállá felé dőlő feje az antik ideál derűjét sugározza, a határozott életteliességgel, amely Tiziano jellemzője. Úgy tűnik, hogy ez a szép arc a *Milói Vénuszt* sejteti, holott több évszázaddal később fedezték fel.”¹⁰ Az Ingres képein lévő odaliszkok és fürdőző nők is mint márványszobrok jelennek meg a parnasszista költő írásaiban. Ezzel párhuzamosan a képzőművészeti szalonok szobrai gyakran élővé válnak a szemlélődő műértő leírásaiban: a *Milói Vénusz* „mindig mosolygott, lágyan dőlt... bizonytalan és gyengéd félig kinyitott szájjal, hogy jobban belélegezze az életet”.¹¹

Tanulmányom elsősorban Ingres képeinek szoborszerű szépségeivel és a műbírálatok megmozduló szobraival foglalkozik. Gautier élete során közel harmincöt *Szalont* írt, többet, mint Baudelaire. A 18. században kialakult kiállítóhely, a „Salon” Gérard-Georges Lemaire megfogalmazásában egyrészt lehetőség a műtárgyak bemutatására, másrészt „a műbírálókat létrehozó gépezet is”.¹² Ezek a képzőművészeti beszámolók egyrészt tudósították a kiállított képekről azokat, akik nem tudtak részt venni a szalonokon, másrészt segítséget jelentettek a műtárgyakat ismerő nézőknek, hogy jobban eligazodjanak a képek és szobrok között. A műbírálóknak ezért úgy kellett megjelentetni a kiállításon részt vevő műalkotásokat, hogy minden nézői igényt kielégítsenek: megjelenítsék azokat, és esztétikai ítéletet is mondjanak. Ez utóbbi gyakran a kép iránti érzések, megérzések formájában jelenik meg.

Diderot, a francia műbíráló megteremtője, aki még Baudelaire írásaira is nagy hatással volt, szintén él ezzel a módszerrel. Saint-Beuve szerint a XVIII. századi író

⁷ Uő., 154–155.

⁸ Marguerite-Joséphine Weimer, művésznéven Mademoiselle de George a XIX. század ünnepezt színésznője, Lucien Bonaparte, Bonaparte Napóleon öccsének a szeretője. Nagy sikert aratott többek közt Victor Hugo *Lukrécia Borgia* (1832. márc. 12.) és *Marie Tudor* (1832. nov. 17.) drámáiban. Gautier szerint tehetséges drámai színész volt, aki klasszikus és romantikus darabok szerepeit egyaránt sikerre vitte. *Dictionnaire de biographie française*, XIV., Librairie Letouzey, Paris, 1982, 1166–1170.

⁹ Théophile GAUTIER, *Portraits contemporains*, Charpentier, Paris, 1874, 376.

¹⁰ Théophile GAUTIER, *Guide de l'amateur au musée du Louvre*, Charpentier, Paris, 1882, 47.

¹¹ Théophile GAUTIER, *Tableaux de siècle*, Charpentier, Paris, 1871, 353–354.

¹² Gérard-Georges LEMAIRE, *Histoire du Salon de peinture*, Klincksieck, Paris, 2004, 13.

megtalálta az egyedüli üdvözítő módszert arra, miként beszéljen a képzőművészet-ről a franciáknak úgy, hogy „bevezesse őket ebbe az új érzésbe, szellemesen, elbeszélgetve velük, és gondolatok segítségével megismertette velük a színeket”.¹³ Gautier szintén ismerte Diderot írásait, akiről az 1849-es Szalonjában megjegyezte: „[...] szalonjai a műfaj mintái maradtak, és hasznos őket olvasgatni”.¹⁴

Mielőtt rátérnénk Gautier Ingres festményeit megörökítő írásaira, nézzük meg a szobrászatról vallott esztétikai nézeteit is. Gautier 1844-ben az alábbi módon beszélt a szobrászatról: „A szobor egyszerre absztrakció és valós, ahol a színeket felváltja a márvány és bronz semleges színe”.¹⁵ Gautier e gondolatai hasonlítanak Hegeléhez, aki szintén kiemelte a szobrászat előkelő helyét a művészetek rangsorában. Ugyanis szerinte a szobrász ragyogóan megvalósítja a művészi ábrázolás kettős természetét, hiszen a szobor egyrészt érzékelhető valóság, másrészt szellemi jelentéssel is bír.

Ezenkívül a parnasszista költő úgy gondolja, hogy a meztelen női test a szobrászat ideális témája. Foglalkoztatja a test és a gondolat kapcsolata is. Szerinte a görög művészet felismerte, hogy a test a gondolat megtestesülése, az anyag, amely körbelengi a testet, olyan, mint „a kommentár, amely követi magát a szöveget”.¹⁶ A korai kereszténység nem szenvedhette a szobrászatról: Phidiász, Müron, Polükleitosz műveit olyan bálványoknak látta, amelyek démonokat ábrázolnak hazug vonásokkal. E szobrok tiszta meztelenségében a kicsapongó érzékiséget látták: „A Vénusz ő nekik nem egyéb, mint egy illetlenül pózoló nő, és nem a megvalósult idea és a tiszta szépség”.¹⁷ Gautier tehát nagyra értékelte a szobrászatról, mert az a „szépség vallása, az emberi test megdicsőülése”,¹⁸ és nem más, mint a forma poétizálása.¹⁹ Gautier, mint korábban Winckelmann, azt gondolja, a meztelen ember szépségét tökéletesen és arányosan ábrázoló márványszobor a Szép megtestesítője. Ezért a szobrászatról „nem lehet más célja, mint az emberi szépség dicsőítése”.²⁰ Más szövegeiben az igazán nagy szobrászat a gyönyörű nő szinonimája.

Gautier, aki egész életében az eszményi tökéletességet kereste, a szoborban megtalálta azt. Ezért nem véletlen, hogy az igazán szép vers is a szoborhoz hasonló, mert ebben a két művészeti ágban egy elveszett, eltűnt kultúra lelhető fel, amely máig

¹³ Charles-Augustin SAINTE-BEUVE, *Causeries du Lundi*, III., Garnier frères, Paris, 1881, 309.

¹⁴ La Presse 17 février 1849. Idézi: Francis MOULINAT, *Théophile Gautier, critique d'art, dans les années 1830* (thèse), Paris IV, Paris, 1994, 372.

¹⁵ La Presse 3 avril 1844, idézi: L. Cassandre HAMRICK, *Baudelaire et la sculpture ennuyée de son temps*, *Nineteenth Century French Studies* 35. (2006), 115.

¹⁶ Théophile GAUTIER, *Les beaux-arts en Europe 1855*, I., Lévy, Paris, 1857, 119.

¹⁷ *Uo.*, 119–120.

¹⁸ Théophile GAUTIER, *Salon de 1837*, La Presse 8 avril 1837 (www.theophilegautier.fr)

¹⁹ Idézi: Stéphane GUÉGAN, *Le regard de Gygès = Théophile Gautier, la critique en liberté*, catalogue établi et rédigé par Stéphane GUÉGAN, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1997, 19–20.

²⁰ Théophile GAUTIER, *Salon de 1845*, La Presse 18 avril 1845 (www.theophilegautier.fr)

megőrizte a nagyságát.²¹ Ebben erősítenek meg minket szerinte az ókori művészet maradványai. A *művészet* című verse pontosan ezt a gondolatot fogalmazza meg: „Minden elmúlik / Robosztus művészet / egyedül halhatatlan / a mellszobor / éli túl a várost [...]”.²² A két műalkotás létrejötte is hasonló: a költőnek „nehéz megmunkálni a verssort, amely a gondolat márványa”²³ – írja Gautier. A parnasszista költő gyakran a tudunkra adja, hogy a márvány és a verssor, a szavak és a drágakövek, mondatok és az épületek csak egymás szinonimái, egymást helyettesíthetik. Ezért az általa nagyra becsült Baudelaire *A romlás virágaihoz* írt előszavában az alábbi gondolat olvasható: „Vannak gyémánt, zaffir, rubint, smaragd szavak és más szavak, amelyek világítanak, mint a foszfor, ha megdörzsöljük őket, nem nagy munka, csak ki kell őket választani.”²⁴ Máshol Gautier a verssort a márványhoz hasonlítja: „[...] két hasonlóan nehezen megmunkálható anyag, de emellett az egyedüliek, amelyek megőrzik azt a formájukat, amelyet nekik szántak az idők végezetéig”.²⁵

Gautier ezt a költészeti ideált igyekezett megvalósítani a *Zománcok és Kámeák* kötetében is. Szándékát így fogalmazta meg: „[...] a kötet cím azt a szándékot sugallja, hogy behatárolt formákon apró témák jelenjenek meg, hol arany- vagy rézlemezre a zománc eleven színeivel, hol vésővel achátra, kornalinra vagy ónixra.”²⁶ Nem véletlen, hogy *A nő költeménye* című vers alcíme: *Pároszi márványból*. A szobor tehát nemcsak azért a legtökéletesebb műalkotás, mert képes harmonikus, szép formákat megőrkíteni, hanem mert egyszerre absztrakt és tapintható, ráadásul dacol az idővel. Gautier szerette volna, ha versei, mint az 1820-ban a Mélosz szigetén megtalált *Milói Vénusz* megőrzik „sugárzó szépségüket”,²⁷ és olvasói ugyanolyan szépnek látják majd évszázadok múlva, mint mi az antik szobrokat.

A parnasszista költő a *Milói Vénusz* szépségét véli felfedezni Ingres orientalista fürdőzőiben és háremhölgyeiben is. Például a *Nagy Odalisket* Pheidiász szobraihoz hasonlítja. Ingres-t elég korán meghihlette az orientalizmus divatja. De De-

²¹ „Az elveszett kultúra maradványai csak a csonka szobrokban és a verstörödékekben lelhetők fel, a márványban és a verssorban.” *Revue de Deux Monde*, 1 avril 1841, 126. Idézi Maurice SOURIAU, *Histoire du parnasse*, Éditions Spes, Paris, 1929, 7.

²² [Nyersfordítás tőlem. B. M.] A szöveg eredeti gondolatisága a magyar fordításból kimaradt. A verset Babits Mihálynak ajánlva Tóth Árpád ültette át magyarra, és a Nyugat folyóiratban jelent meg 1917-ben. Az általam fordított sor nála így nézett ki: „Úgy! szebb a mű, ha büszke / Formából kél elő, / Küzdve: / Vers, márvány, drágakő!” Théophile GAUTIER, *A művészet*, ford. TÓTH ÁRPÁD, Nyugat 24. (1917. december 16.), 989–990.

²³ Théophile GAUTIER, *Rapport sur les progrès de la poésie française depuis 1830* = *Uő.*, *Histoire du Romantisme*, Charpentier, Paris, 1884, 359.

²⁴ Théophile GAUTIER, *Préface in Charles Baudelaire*. Les Fleurs du Mal, Calmann Lévy, Paris, 1925, 1.

²⁵ Théophile GAUTIER, *Salon de 1845* (www.theophilegautier.fr)

²⁶ Théophile GAUTIER, *Rapport sur les progrès de la poésie française depuis 1830*, 322.

²⁷ Gautier így jellemezte a szobrot egy írásában. Théophile GAUTIER, *Les Tableaux à la plume*, Charpentier, Paris, 1910, 74.

lacroix-tól és Chassériau-tól eltérően ő sohasem volt az ún. keleti országokban. Ez őt nem zavarta, és egész életművét végigkísérik az orientalista fürdők női alakjai, háremhölgyei.

Ingres első orientalista képe a *Fürdőző nő mellképe hátulról* (*Baigneuse à mi-corps vue de dos*, Musée Bonnat, Bayonne, 1807). A kép furcsasága bizarr kettősége: a meztelen nő testtartása és szeme ellentmond a félig nyitott ajkaknak. Míg a meztelenséget takarni igyekvő nő megriadt szemei azt sugallják, hogy a kép nézője meglepte az épp fürdőző nőt, a félig nyitott száj valamiféle vágyakozó várakozásra enged következtetni. A már felsoroltakon kívül ennek szintén ellentmond a hát, amellyel a kép befogadója felé fordul. A fürdőző elmenekül, és nem megérintható. Közele és távoli egyszerre. A női vágyat nem fogalmazza meg olyan nyíltan, mint majd az *Odaliszk a rabszolgával* című festmény.

A riadt, testét eltakarni igyekvő nővel szemben a kép befogadója a kukkoló pozíciójába kerül, aki véletlenül meglepi a fürdőző nőt, részese lesz a tiltott látványnak. A tekintet és a vágy összekapcsolódik. Hervé Huot megfogalmazásában a szem az a testrész, amely létrehozza a vágy tárgyát és a vágyat: „[...] nem a vágy forrása, nem az eszköze, hanem feltétele”.²⁸ Sok mitológiában találkozunk Ingres képéhez hasonló jelenettel, sok történet főszereplője a meglepett meztelen nő, és a látvány kiváltotta vágy, a szerelem. A meglepett meztelen női test mindig a vággyal van kapcsolatban, és a fürdőző nők történetei mindig a szem történetei. Ezekben a történetekben mindig szerepel egy férfi, aki meglepi a fürdőző nőt. Diana és Actéon története nagyon hasonlít a fürdőző modelljét fürkésző festőéhez. Úgy gondoljuk azonban, hogy a lefestett fürdőző nőt szemlélő szintén kukkolóvá válik. A festmény, jelen esetben az akt „elragadtatást ébreszt bennünk és visz a végletekig, amely maga a látás, mert látni annyit jelent, mint távolról birtokolni, és mert a festészet ezt a furcsa birtoklást a Lét minden vonatkozására kiterjeszti, s amelyeknek valamilyen módon láthatóvá kell tennie magát, hogy bekerülhessen a festménybe”. Ezért Merleau-Ponty szerint „a festészet Lascaux-tól napjainkig soha nem magasztal mást, mint a láthatóság rejtélyét”.²⁹ Foucault és Lacan is hasonló dolgot állít. Előbbi azt szereti a festészetben, hogy kötelesek vagyunk nézni,³⁰ Lacan pedig összekapcsolja a festményt a tekintettel: „Természetes, hogy a festményen megjelenik a tekintet”.³¹ Ebből kifolyólag értelmezhetjük a festményt úgy, mint a Medúza tekintetét, azaz „a festmény elsődleges feladata, hogy megérintse lelkünket a tekintet által”.³² Ebben a kontextusban az ak-

²⁸ Hervé HUOT, *Du sujet à l'image, une histoire de l'oeil chez Freud*, Ed. Universitaires, Paris, 1987, 135.

²⁹ Maurice MERLEAU-PONTY, *A szem és a szellem*, ford. VAJDOVICH Györgyi – MOLDVAY Tamás = <http://www.doksi.hu>

³⁰ Michel FOUCAULT, *Dits et Ecrits*, II., Gallimard, Paris, 2001, 706.

³¹ Jacques LACAN, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, Paris, 1973, 93. (*Le séminaire*, XI.)

³² Michael FRIED, *La place du spectateur*, Gallimard, Paris, 1990, 95.

tok a szemlélődőben a vágyat keltik fel. Gautier leírásai Ingres fürdőző képeiről ezt a vágyat tükrözik. A francia költő leírása a *Fürdőző nő mellképe hátulról* című képről a vágyódó kukkoló pozíciójából hangsúlyozza a meglepett fürdőző nő riadtságát: „Mily meglepett riadt madár tekintettel néz a vállá fölött a félénk, szénfekete szemű, citromsápadt Kis Fürdőző! Mily titokzatos, megijedt, bájos!”³³

Sokkal nyilvánvalóbb az erotika Ingres egy másik képén, a *Nagy Odaliszken* (1814). Természetesen a festő most is kétértelműen ábrázolja a nőt: egyszerre védelmezett és kísértő, soha nem látható igazából, mert el van fátyolozva, de a festő lefesti, és ezzel részben megfosztja a fátylától. Ráadásul a képén a nő egyedül van, sebezhető, fogoly egy zárt időn kívüli helyen, távol a kíváncsi tekintetektől. A fürdőző képektől eltérően nemcsak a hátát mutatja, hanem elnyújtózik, és ráadásul minket néz.

A kép eltér a korszak aktjaitól. Az akadémikus aktokon a meztelen női test profilból, statikusan van ábrázolva, a modell maga elé réved, a lába előre van vetve, hogy eltakarja a nemi szervét. Ez a megjelenítés olyan, mint egy anatómiaábrázolás, ahol megcsodálhatjuk a lábat, az izmok játékát, az artériákat stb.³⁴ Ingres háremhölgye nem ilyen módon van ábrázolva. Gömbölyűsége tetszetősen van megmutatva, és kihívó tekintetével is biztatja a festmény szemlélőjét, hogy bátran merüljön el testének legapróbb vonásán. Nem bőre, hanem húsa van, nem szeme, hanem tekintete. Fontos vonása a képnek az időtlenség is, talán ez az, ami leginkább megfogta Gautier-t, aki elragadtatással írt a képről: „Ha soha idáig isteni teremtmény nem mutatta meg magát a szemlélődésre méltatlan emberi szem előtt, most megtörtént, mert itt van a *Fekvő Odaliszk*; nem került ki tökéletesebb lény festő ecsetje alól. Félig felemelkedik könyökére, amely belesüpped a párnákba, fejét a kép nézője felé fordítja kecses hajlékonysággal, megmutatja arany fehér vállát, hátát, ahol a ruganyos húsban fut egy csodálatos kígyózó vonal, egy ágyék, és ideális formájú lábak, lábfejek. Lábának talpa csak Smyrne szőnyeget érintette, és a hárem medencéjének keleti alabástrom lépcsőjét. Lábfejének ujjai lágyan begömbölyűsödnek, frissek és fehérek, mint a kamélia rügyei, és mintha Pheidiász formázta volna meg őket elefántcsontból; másik karja bágyadtan leengedve, lebeg a csipő mellett egy tollból készült legyezőt őrizve, amely kicsúszik, eltávolodik a testtől, így látható egy finom kehely alakú szűzi mell, ciprusi templomnak Kleomenész formázta görög Vénusz-keble, amelyet áthoztak a paradísz háremébe. [...] Tengerzöld szembogarával, mellyel oldalra néz; orrával, melynek rózsaszín cimpája, mint a kagyló belseje; szájával, mely hanyag mosolyra nyílik; telt orcáival, melyek kicsit szélesek; állának kéjes görbe hajlatával egy olyan típust testesít meg, amelyben az egyéniség keveredik a görög ideállal. Ez az, amit mond, és ilyennek kell lennie annak, ami a festőnek a szándéka; a rabszolga-szépség bús nyugalomban, közömbösen kiteríti kincseit, ami már nem az ő tulajdona, és meztelenül

³³ Théophile GAUTIER, *Les Beaux-Arts en Europe 1855*, 161.

³⁴ Juillard COLETTE, *Les odalisques de J.-A.-D. Ingres. Une poétique des corps*, L'Harmattan, Paris, 2005, 35.

pihen kijőve a fürdőből, a víz utolsó gyöngyei alig száradtak fel, mindezt a füstölő serpenyő mellett.³⁵

A női alak részletes leírása nagyon jól mutatja Gautier elragadtatását. A költő a nő szépségét az egyes testrészek szépségének bemutatásával jeleníti meg, feldarabolja a nőt, „csupán parciális objektumok – comb, kebel, váll, nyak, kezek – megosztottságaként ismeri a női testet”.³⁶ Másrészt a nő kicsit meg is mozdul a leírásban: szája „hanyag mosolyra nyílik”.

De térjünk kicsit vissza Ingres képéhez. A *Nagy Odaliszk* valójában egy bezárt nőt örökít meg, aki épp most fejezte be a fürdést. A képen nincs jelen a víz, de a háremhölgy meztelensége és a víz pipa utalnak rá. A kép hátulját egy fal zárja le, amelynek határoltságát Ingres az átlós kék falikárpittal és a vízszintesen fekvő meztelen nővel igyekszik tompítani. De a kép kerete és nő elhelyezése is a bezártságot sugallja: bal könyöke, amely a párnán pihen, érinti a kép keretét, és egyik lába a keret másik részét. A feje a felső keretet súrolja. Ez azért fontos, mert a női alak nem engedi, hogy a kép szemlélője belépjen a képbe. Nagy különbség Ingres korábbi és későbbi képeihez képest, hogy ez a háremhölgy néz, felismer minket, elfogadja, hogy tanúi vannak magányának, olyanok, akik nincsenek bezárva. Ez a nézés ugyanakkor nem ösztönöz kukkolásra: nem teljes elutasítás, de nem is bátorítás. Inkább kíváncsiság, mintha visszanézne. Gautier leírása nagyon jól behelyezkedik a szemlélődő pozíciójába, és elégedetten pásztazza végig a görög szoborhoz hasonlító meztelen női testet, mintha a felfedés gyönyörét szeretné kiélvezni.

A kép későbbi értelmezői a női alak kapcsán a felfedés/elrejtés ellentétét hangsúlyozták ki jobban. Robert Rosenblum szerint például az odaliszk azért van itt, hogy gyönyörködünk benne, de eközben a tekintete elkerüli a mi túlzottan kíváncsi tekintetünket, és ráadásul a háta kivételével mindent eltakar magából.³⁷ Rosenblum a test színeiben a felfedés/eltakarás ellentétét látja. Felhívja a test márványszerűségére, a hús kéjes hajlékonyságára a figyelmet: annak ellenére, hogy az anyag fényesre van sikkalva, mint a márvány, ez a lágyság és keménység hol melegnek, hol hidegnek tűnik; az ellentétek intim keveredése jellemzi a képet – írja. Rosenblum tehát Gautier-hoz hasonlóan gyakorlatilag a test szoborszerűségéről beszél.

A kép egy másik értelmezője, Blanc is érzi a *Nagy Odaliszk* egyszerre hívogató és elutasító magatartását: az alak a kivitelezés meghittsége miatt közeledik felénk, viszont az egysíkú hangnem okán (a márvány méltóságot kölcsönzi neki) – amely megkülönbözteti a valós lényektől – távol is marad. Maga mellé hívogatja a kép szemlélőjét, ugyanakkor egy eszményi fénysugár segítségével távol is tartja magától:

³⁵ Théophile GAUTIER, *Exposition universelle de 1855* = Uő., *Les Beaux-Arts en Europe 1855*, 157–158. (Lásd még: *Le Moniteur Universel*, 12 & 14 juillet 1855)

³⁶ Roland BARTHES, *S/Z*, ford. MAHLER Zoltán, Osiris, Budapest, 1997, 145.

³⁷ Robert ROSENBLUM, *Jean-Auguste-Dominique Ingres*, Éditions du Cercle d'Art, Paris, 1968, 106.

eme fénysugár mindent látni enged, de semmit nem hagy megérinteni.³⁸ Nagyon jól látható, hogy a Gautier utáni értelmezők is hangsúlyozták az odaliszk márványszerűségét, de nézését nem érezték olyan kihívónak, mint a parnasszista költő.

Ezzel szemben az *Odaliszk rabszolgával* című képről minden visszafogottság hiányzik. A megfestett hárembelső a férfiak titkos vágyát valósítja meg, és bepillantást engednek az idegen tekintetek elől elzárt női világba. A *hárem* szó az arab *haram*ból származik, jelentése ’törvénybe ütköző’, ’védett’. A *hárem* másik jelentése, ’a Boldogság Háza’ kevesebb vallásos konnotációval rendelkezik: magában foglalja a gazda kizárólagos jogát a szexuális gyönyörre. A szó azonban mindenképpen egy szent és sérthetetlen helyet jelöl, ahol a nők el vannak különítve, bezárva a gazda kizárólagos szórakoztatására, aki irányítja az életüket.³⁹ A hárem szent hely volt, a háznak az idegen férfiak elől elzárt lakrésze, ahol nemcsak ágyasok, de mindenféle rabszolgányok is tartózkodhatnak, akik képzéséről gondoskodtak. Annyira szigorúan védték a nőket, hogy férfi orvost sem szívesen engedtek be. Azért is végzetes büntetés járt, ha valaki leleskelni próbált: az egyik velencei követ életét vették azért, mert látcsövön át merészelt bepillantást nyerni a gyaur szemek elől féltve óvott leányok bájaiba.

A hárem a francia gondolkodásban egyszerre tárgy és téma: a kíváncsiság tárgya és az ábrázolás témája. A hárem és a nő ritkán van ábrázolva a gazdával. Egyetlen férfi van jelen, a kép szemlélője. A hárem ábrázolása tehát lehetővé teszi a férfinak, hogy betekintést nyerjen egy olyan világba, ami el van zárva előle. Így a XIX. század festőinek a hárem egy új, a szexuális fantáziáknak teret engedő „locus amoenus”.

Gautier is értékelte az *Odaliszk rabszolgával* című kép erotikáját, és így írta le a képet az *Exposition Universelle* (1855) című beszámolójában: „A második odaliszk egy fiatal szőke lány, a szeráj bosszantó kedvetlenségével; épp a fejét hajtja keresztbe tett kezére, patakokban omló hajzata közt; félig meztelen teste görcsösen összerándul az unalomtól. Talán csillapíthatatlan titkos vágy, örült vágyakozás a szabadság felé, ami átjárja a hárem sírjába élve bezárt szép teremtményt, és hemperíti a gyékényre és a mozaikra. A háttérben mogorván és gyanakodva sétál a fekete eunuch, várva, hogy a görcs befejeződjön, vagy félve attól. Minden ruha, a berendezés a legapróbb részletekig megfelel a helynek, mint azt megszoktuk Monsieur Ingres-től. Lehetetlen jobban lefesteni a hárem titkát, csendjét és fojtott hangulatát: nincs egy fénysugár, egy falat az ég kékjéből, egy kis levegő ebben a csendes, kárpitozott, szédítő ámbra-, benzoé- és gyantaillattal átítatott szobában, ahol elvirágozik – messze minden tekintettől – a legszebb virág.”⁴⁰

Gautier megérezte a kép különleges erotikáját, és leírásában a festmény mintha megmozdulna. Az egyik odaliszk hátradől, a másik meg görcsbe rándul. Eközben a fekete eunuch sétál.

³⁸ Charles BLANC, *Ingres, sa vue et ses ouvrages*, Veuve Jules Renouard, Paris, 1870, 27.

³⁹ Alev Lytle CROUTIER, *Harem, the World behind the veil*, Abbeville, New York, 1989, 17.

⁴⁰ Théophile GAUTIER, *Les Beaux-Arts en Europe 1855*, 159.

Ingres képe a maga korában elég forradalmi volt. Nem azért volt botrányos, mert meztelen nőt örökített meg, hanem mert megszabadította a nőt az allegorikus és mitologikus kerettől. Visszaadja a meztelen testnek a lényegét, a vágyakozást. A francia festő még messzebb megy a *Török fürdő* című képén, amelyet a Louvre botrányos erotikája miatt 1908-ban nem volt hajlandó kiállítani, és csak 1911-ben vásárolta meg, hogy nehogy kikerüljön az országból. Liotard festménye, a *Frank asszony török ruhában és szolgálója* (*Dame franque vêtue à la turque et sa servante*, 1742–43 körül) az első kép, amelynek témája a hammamban fürdőző nő. Később egyre gyakrabban jelenik meg az intim téma, amikor egy hölgy szolgálója segítségével tisztálkodik. Jean-Marc Nattier 1773-ban Mademoiselle de Clermont-t, Condé herceg lányát ábrázolja fekete szolgálójával a fürdőben (*Mademoiselle de Clermont en Sultane*), aki felfedi combját, miközben szolgálója szárítja azt. Chassériau is megfestette a témát *A hárembelső, avagy Fürdőjét elhagyó mór nő* című képén (1854). Szemben az előző alkotással, ez a festmény sokkal többet mutat a női testből: a kép szemléelője szabadon gyönyörködhet a mór nő fedetlen felsőtestében.

Ingres *Török fürdő* című képe talán a leghíresebb a hammamfürdő-ábrázolások közül. Szemben Chassériau képével, a nők meztelenül vannak összezsúfolódva a fürdőben, testük összeér. Ingres sokkal nyíltabban ábrázolta a női szexualitást, mint a *Fürdőjét elhagyó mór nő* festője. Mikor a képet készítette, Lady Montagu háremleírásait olvastatta, és egy részletét be is másolta a jegyzeteibe. *Lady Montagu levelei* nemcsak Ingres fantáziáját mozgatták meg, hanem más orientalista művészekét is. Lady Mary Wortley Montagu, a törökországi angol nagykövet feleségeként a 18. század elején csaknem ezer olyan levelet írt, amelyekben beszámolt európai és ázsiai élményeiről. Levelei bepillantást nyújtanak a muszlim nők életébe, és – a sok fantázia-szülte, torzító útleírás után – segítségükkel sok érdekes információ nyerhető az előkelő török asszonyok mindennapjairól. A szófiai női fürdőről készült 1717-es keltezésű levél (amely 1805-ben francia nyelven is megjelent) adta tulajdonképpen az alapot a híres festőnek, Ingres-nek is. Montagu a levél szerint délelőtt 10 óra-kor érkezett a fürdőbe, ahol körülbelül 200 nő volt összezsúfolódva: „Közülük sok olyan testarányokkal rendelkezett, mint a Guido Reni és Titiano ecsetjével megrajzolt istennők; a többségüknek vakítóan fehér bőre volt, amelyet egyedül csodálatos hajkoronájuk díszített, amely több vállukra leomló, igazgyönggyel, rubinttal befönt hajfonatból állt, tökéletes illusztrációjaként a Gráciáknak.”⁴¹

Ingres festményének középpontjában *A valpinconi fürdőző* című képről ismert háttal ülő női akt van. A kép érzékisége nyilvánvaló. Lapauze 1911-es könyvében „a felhevült hús költeményének”⁴² nevezi a képet. A XX. századi kritika kihangsúlyozza a képet befogadók kukkoló pozícióját: John Connolly arról beszél, hogy a kép az ér-

⁴¹ Lady Montagut idézi: Juillard COLETTE, *I. m.*, 78.

⁴² Henry LAPAUZE, *Ingres, sa vie et son œuvre*, G. Petit, Paris, 1911, 515.

zékek allegóriája, ahol a kép nézője az élő megtestesítője a látásnak.⁴³ Gautier leírásában is nagy hangsúlyt kap a megfigyelő: „[...] csoportban, fátyol nélkül, kör alakú keretben, minden típus, amit a hárem adhat a keleti kacérság randevúján. A nagy művész ezeket a szép testeket minden elbűvölő testtartásban megrajzolta, hátulról, előlről, profilból, néhány vonással, állva, fekve, csípőjét mozzgatva, úgy, hogy látszódnak a dús idomok, megmutatva tarkójukat, ami fölött egy könnyű kis turbán van, a fürdő párjától nedves vállukat: hozzákeveri az antik istennők márványát a szultánnők húsához, rózsaszín sápadtságban, melyet eltompít a gőzfürdők ezüstös párja. [...] Úgy tűnik, a kép egy olyan album, amelyben a festő rögzíti különböző korszakok szépségideáit, leleményes pózokat, kedvenc formáit és a típusok szeszélyeit. Mily elbűvölő figura az a görög nő szőke hajjal, aki mellén összekulcsolt kézzel nekidől a falnak, s bejárja a félálomban azokat az időket, amikor még szabad volt. Itt van egy lélek a sok test között! Ez egy fontos és különleges fejezet Ingres életművében, egy vászon, amelyet a legnagyobb szeretettel és legfinomabb ecsettel simogatott, mint egy nő, akivel képtelenek vagyunk elszánni magunkat a szakításra, egy olyan hárem, amelyet csak élete végén hozott létre, és amelyből időnként megfestett egy odaliszket vagy egy nimfát.”⁴⁴

Gautier hosszan idézett leírásában megint hangsúlyozza a nők márvány-, azaz szoborszerűségét. Annak, hogy a meztelen nőt szoborszerűnek látja, oka lehet a festő stílusa is, azaz hogy aktjai a legapróbb részletekig meg vannak rajzolva; de a képein uralkodó időtlenség is közelíti a másik művészethez. Hiába találjuk meg festményein az orientalista képek attribútumait, a nők, mint a festő egy XX. századi hódolója, Connolly megjegyezte, nem az anyaghoz tartoznak, hanem „a szellemi világhoz”.⁴⁵

Természetesen a meztelen női szobrokat is nagy kedvvel mutatja be műbírálataiban a *Zománcok és Kámeák* szerzője. Talán egyik leghíresebb szoborleírása Auguste Clésinger *A nő, akit megharapott a kígyó*⁴⁶ című alkotásának bemutatása. A szobor kifacsart pózban mutat meg egy meztelen nőt, akit megmárt egy kígyó. A mitológiai téma hiánya a női meztelenség ábrázolásakor, az aprólékosan kibontott háttér és a test simaságának ellentétét alkalmazó megoldás szokatlan volt a korban. Szintén eltért a korszak műveitől a szobor eklektikája: arca idealizált és kevésbé kifejező, a talpazat tele virággal, mint egy bronz ingaóra. Gautier bírálatában dicséri a póz eredetiségét, a vonalak merészségét és a kivitelezés heves erejét. Szuggesztíven ábrázolja a műalkotást: „Hosszú ideje szobrász nem produkált ilyen eredeti művet. Nem ta-

⁴³ John L. CONNELLY, *Ingres and the Erotic Intellect = Women as sex object. Studies in Erotic Art 1730–1970*, Ed. by Thomas B. HESS – Linda NOCHLIN, *Art News Annual* 38. (1972), 25.

⁴⁴ *Le Moniteur universel* 14 décembre 1867 (Collection Khalil-Bey, www.theophilegautier.fr)

⁴⁵ John L. CONNELLY, *I. m.*, 23.

⁴⁶ Az 1847-es szalonban újszerű ábrázolásmódjával a legnagyobb botrányt keltette. Modellje Baudelaire kedvese Apollonie Sabatier (1822–1890) volt.

lálunk semmi antikot ebben a ragyogó modern szépségben. Sem Vénusz, sem Flóra nem tiltakozhat a szobor karjai és lábai ellen, vagy inkább e nő karjai és lábai ellen; mivel ezek nem márványból vannak, hanem húsból és vérből; az alakot nem szobrász formázta, él, összerándul. Ez nem csak egy illúzió? Megmozdult! Mintha kezét oda helyezte volna fehér és hajlékony testére; [az alakot] a kő hidege helyett a létezés langyossága járja át.⁴⁷

Gautier fentebb idézett leírása akár egy fantasztikus novella jelenete is lehetne, ahol a főhős, a szobor szemlélője megrettenve tapasztalja, hogy a mozdulatlanak hitt szobor életre kel, lélegzik, és igazi szív dobog a mellkasában. A leírás további részében ugyanúgy megtaláljuk ezt a kettőséget. A szobor úgy jelenik meg előttünk, mintha élne: „Soha szobor nem rándult még így össze a meglepődött szemek előtt. Ha nem lenne márványból, azt gondolnánk, hogy ezt a szép és nagyszerű teremtést megragadták és megfagyasztották a tudtán kívül egy csodálatos öntőformában, abban a pillanatban, amikor bájos és borzasztó álma görcsös rángásra kényszeríti. Ezt a remegő testet nem kifaragták, hanem teremtették; van anyajegye, szeplője; csuklóit nedvesek, puhák, elevenek; megremegnek az izmai. A Vénusz domb, amelyet körülvesz három fehér vonal, a kerek és telt nyak, a kebel, amely olyan tiszta, mint a még szűz Tünderéda ragyogó büszkeségében a természet hajlékonysága és ruganyossága: az erek behálózják, a fény átjárja, remeg a szívdobogástól, és habár carrarai márvány emelkedik a légzéstől, a felsőtest minden darabja élethű. [...] Egy kínosan pedáns szellem joggal kérdezhetné, hogy mit akart a festő a kígyó hozzáadásával. Nem tudnánk megmondani. Vagy talán megérintette Eros, a fiatal isten [...], tegezének arany nyilai pont a mellkasát érték, és összerándult a láthatatlan sebesüléstől.”⁴⁸

A hosszan idézett szoborleírásban élet és halál, az igaz és a hamis, valószínű és a megmagyarázhatatlan, a valós és a látszat keveredik. Nem a szobor valóságossága, ami megfogja a költőt, hanem annak kétértelmősége, ami szerint hiányzik például a burgoszi Krisztus-szoborból. A francia költő az *Utazás Spanyolországban* című művében beszél erről a szoborról, amely szerinte a spanyol művészet minden negatív vonását magán viseli: „A valósághoz való ragaszkodás visszatartó vonása a spanyol művészetnek: az eszmény és a hagyomány nem létezik ennek a népnek a szellemiségében, amely mentes minden szépségtől. A sima szobor nem megfelelő nekik, színes szobrok kellene, kifestett és igazi ruhákba öltözött madonnákra van szükségük. A valóság illúziója soha nem került messze tőlük, és ez a megveszekedett szerelem a realizmusért az oka, hogy gyakran átlépték a határt a szobrászművészet és Curtius viaszfigurái között. Az annyira tisztelt burgoszi Krisztus-szobor, amit csak akkor pillanthatunk meg, ha gyertyát gyújtottunk, egy jó példája ennek a bizarr ízlésnek: ez már nem kőből és festett fából van, hanem nagy gonddal és művészettel kitömött emberi bőrből (legalábbis ezt mondják). Haja valódi, szempillái vannak, töviskoronája igazi tüskés bozótból: a legkisebb részletet sem felejtették el. Semmi

⁴⁷ Théophile GAUTIER, *Salon de 1847*, Hetzel, Paris, 1847, 203.

⁴⁸ *Uo.*, 204–206.

sem gyászosabb és ijesztőbb, mint ez a keresztre feszített szellem és halott mozdulatlanság hamis életszerűséggel; bőre barnás fekete és avas, és összekarcolva hosszú vércsíkokkal, amelyek olyannyira élethűek, hogy azt gondolnánk, tényleg patazkik a vére. Nem nehéz hitelt adni annak a legendának, hogy ez a csodálatos feszület minden Nagypénteken vérzik. A burgoszi Krisztus ahelyett, hogy körbe tekert mozgó szövet borítaná, fehér arannyal hímzett szoknyát hord, amely az övből térdig leomlik; ennek az összeállításnak különleges hatása van, főleg ránk, akik nem vagyunk hozzászokva az ilyen ruhát viselő Urunkhoz. A kereszt aljához három struccotjás van illesztve, olyan szimbolikus díszítés, amelynek jelentését nem tudom, hacsak nem utalás Szentháromságra, minden lényegére és eredetére.”⁴⁹

Az idézetben említett Curtius viaszbábui híresek voltak XVI. Lajos uralkodása alatt, és sok embert csaltak a Palais-Royale-ba. A leghíresebb szoborcsoportja a királyi családot ábrázolja a Nagy Koncerten Versailles-ban. Annak ellenére, hogy a gyűjtemény a francia forradalom után a XIX. század elején Angliába távozott, ahol a Tussaud múzeum megalapozója lett, egy Párizsban maradt gyűjteményrész miatt elég ismert volt Gautier korában is. A költő ezt a leghátborzongatóbb részét ismerhette a gyűjteménynek.⁵⁰ Ez a kiállítás a „nagy tolvajok pincéje” volt, szemben a királyi palotában bemutatott előkelő embereket megformázó viaszbábukkal.⁵¹ Azonban a bábuk éppen élethűségük miatt nem nyerték el Gautier elismerését. Baudelaire is úgy említi Curtius viaszbábuit, mint amely nem követendő minta a szobrászat számára. Az 1859-es *Szalon VIII.* a modern szobrászatot tárgyaló fejezetében *A romlás virágai* költője arról beszél, hogy a szobrászatnak is szüksége van a képzelőerőre, és nem csak a valóságot kell helyettesítenie.

A fent idézett leírás eltér a Clésinger-szobor bemutatásától, a Krisztus-szobor nem mozdul meg, csupán egyes részeit sorolja fel a szerző. Ezzel szemben a fantasztikus novellák természetfölötti hősnői hasonló módon jelennek meg: élők és élettelenek. Gautier ilyen módon írja le a *Síron túli szerelem* című fantasztikus novella vámpír hősnőjét. A mű abban is hasonlít a műbírálókat, hogy fontossá válik benne a *tekintet*. Ahogy a meztelen nőt megörökítő műtárgyak megbabonázzák az őket szemlélőket, úgy varázsolja el Chiarimonde a novella fiatal papját: „Ó, menyire igaza van Jónak: mily óvatlan az, aki nem tud parancsolni a szemének! Lehajtott fejemet véletlenül felemeltem, és királyi pompával öltözött, páratlanul szép nőt pillantottam meg, úgy éreztem, meg tudnám érinteni, pedig valójában elég messze állt, a mellvéd túloldalán. Mintha hályog hullt volna le a szememről. Úgy éreztem

⁴⁹ Théophile GAUTIER, *Voyage en Espagne*, Flammarion, Paris, 1981, 106.

⁵⁰ A szóban forgó kiállítást 1785-ben a Temple boulevard-on hozták létre, és csak a République tér építésekor szűnt meg a júliusi monarchia végén.

⁵¹ Stephan GUÉGAN, *Clésinger, Degas, De Andrea etc. La sculpture aux limites de l'art ou l'hallucination réaliste = Les arts de l'hallucination*, édité par Donata PESENTI-CAMPAGNONI, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2001, 89.

magam, mint a vak, aki hirtelen visszanyeri szeme világát.”⁵² Hiába próbálja a főszereplő lesütni a szemét, nem tudja magát kivonni a látvány hatalma alól: „[...] a szivárvány minden színében ragyogott a nő, olyasfajta bíbor félhomályban, mint mikor az ember napba néz.”⁵³

Ezt a mágikus vonzódást Chiarimonde, a vámpírnő, az eleven holt okozza, aki olyan szép, mint egy szobor: „A testének körvonalait kirajzoló finom kelmébe burkolva fürdőző nő antik szobrára emlékeztetett inkább, semmint élő asszonyra. Akár halott, akár élő, akár szobor, akár asszony, árny vagy hús-vér test, szépsége változatlan volt; csupán szembogarának zöld ragyogása homályosult el kissé, és hajdan oly pirosló ajka fakult majdnem olyan halvány és gyengéd rózsaszínűre, mint az arca.”⁵⁴ Chiarimonde halott arca olyan volt, mint a márvány: „Bájos arcából teljesen kiszállt a vér, olyan fehér lett, mint a márvány; gyönyörű karja lehanyatlott teste két oldalán, mintha az izmok eleresztették volna; egy oszlopnak dőlt, mert a lába megroggyant, felmondta a szolgálatot.”⁵⁵ Testének érintése is a szobrokat juttatja az eszébe: „Olyan hideg volt [a keze], mint a kígyó bőre.”⁵⁶

Máshol Chiarimonde úgy jelenik meg, mint egy festmény: „Ó, milyen szép volt! A legnagyobb festők az égben keresték az eszményi szépséget, onnan hozták le a földre a Madonna isteni arcképét, de meg sem közelítették ezt a mesés valóságot. A költő szava, a festő ecsetje meg sem tudná közelíteni. Elég magas volt, alakja és tartása, mint egy istennőé; középen elválasztott, meleg szőke tincsei úgy omlottak alá a halántékán, mint aranyfolyók; olyan volt, mint egy diadémot viselő királynő: áttetszően kékesfehér homloka magasán és derűsen húzódott két, csaknem barna szemöldökíve felett, s e különös ellentét elviselhetetlenül élénkké és csillogóvá tette tengerzöld szembogarát. Micsoda szempár! Egyetlen villanása döntött egy ember sorsa felől; olyan élénk, olyan tiszta, olyan lángoló, olyan párosan ragyogó volt, amilyennek emberi szemet én még nem láttam; fénynyilakat lövellt, határozottan úgy éreztem, hogy egyenesen a szívembe hatolnak. Nem tudom, a szemében világító láng az égből vagy a pokolból származott-e, annyi azonban bizonyos: vagy egyikből, vagy másikkól. [...] Szép fényű gyöngyfoga vörös mosolyában villódzott, bájos, szaténrózsaszín arcán, a szája szegletében gödröcskék mélyedtek. Rendkívül finom vonású és királyi büszkeségű orra a legnemesebb származásra vallott. Félig szabadon hagyott vállának sima és csillogó bőrén tündöklő achát szikrázott, keblére nagy szemű, halvány gyöngysor omlott alá, csaknem ugyanolyan volt az árnyalata, mint nyakának. [...] Sárgás piros bársonyruhát viselt, hermelinnel bélelt, széles ruhaujjá-

⁵² Théophile GAUTIER, *Síron túli szerelem*, 11.

⁵³ *Uo.*

⁵⁴ *Uo.*, 21.

⁵⁵ *Uo.*, 26.

⁵⁶ *Uo.*, 14.

ból hosszú, keskeny ujjú kéz látszott ki, amely olyan eszményien áttetsző volt, hogy áthajolt rajta a fény, mint a Hajnalén.”⁵⁷

Ebben a leírásban a narrátor nagy hangsúlyt fektet a színekre és a formákra. Chiarimonde úgy jelenik meg előttünk, mint egy festmény. Így ez az aprólékos leírás nem a valóságot alkotja újra, hanem szép lassan belépünk egy másik, fantasztikus világba, ahol a leírt nő élő és halott egyszerre.

Octáviánt, az *Arria Marcella* főhősét is egy rég elhunyt nő babonázza meg, neki is elég csak megpillantania, és az Arrius Diomedes villájában talált testlennyomat őrült vágyakozást ébreszt benne „egy eltűnt [!] eszmény után; ki akart lépni az életből és az időből és Titus korába helyezni vissza lelkét”.⁵⁸ A csodált nő szemében ugyanazt a kéjes szomorúságot, és a bágyadt szenvedély borongását véli felfedezni, mint a műkritikus Ingres odaliszkeket ábrázoló képein: „[...] büszke ivű ajkának elevenen égő bíbora tiltakozott arca sápadt nyugalma ellen; nyaka oly tiszta szépségű vonalban ívlett, amelyet ma csak szobrokon látni. Karja vállig meztelen volt s keble gögös halmairól oly ráncokban omolt le rózsás lila tunikája, amelyeket Phidias vagy Cleomenes véshetett volna márványba.”⁵⁹

Théodore *A kávéfőző* című művének főhőse beleszeret a függönyön megelevenedő Angelába, aki, mint később megtudjuk, a vendéglős évekkel korábban elhunyt lánya. Angelának is fehéren világít a bőre, és elefántcsont karja van, és előfordul, hogy hideg, mint a márvány. Omphale, egy másik novella hőse, szintén szoborattribútumokkal rendelkezik: vállalai és mellei tökéletes formátumúak, és ragyogóan fehérek. *A múmia lába* című novella hősnőjének, Hermonthis hercegnőnek „finom metszésű volt az orra, csaknem görög finomságú és egy korinthusi [!] bronzszobornak nézhette volna őt az ember, ha kiálló arccsontjai és szájának kissé afrikai vastagsága nem árulták volna el minden kétséget kizárva a Nílus partjainak hieroglif-nemzetiségét”.⁶⁰

Ezekből a példákban is kitetszik, hogy a parnasszista költő túlvilági hősnői – ugyanúgy, mint a műbíráló gyönyörű meztelen női – hasonló kettősséggel rendelkeznek: élők/halottak; szoborszerűek/hús-vér testek. A műbíráló elbeszélője pedig a fantasztikus novellák hőseire emlékeztet, azaz a valóság nem elég csábító számára: „[...] nem mintha rózsáról és liliumról álmodoznék, mint egy gimnazista, de minden szépséget túlságos sok prózai s visszataszító részlet vesz körül”. Eszményi háremet alkotott magának, melyben helyet foglalt Semiramis, Aspasia, Cleopatra, Diane de Poitiers és Arragónai Janka. Időnként szobrokba is volt szerelmes és egyszer a múzeumban, a milói Venus előtt felkiáltott: »Oh ki adja vissza karjaidat, hogy agyonszoríthass márványkebleden!«⁶¹

⁵⁷ *Uo.*, 11–12.

⁵⁸ Théophile GAUTIER, *Arria Marcella*, 37.

⁵⁹ *Uo.*, 62.

⁶⁰ Théophile GAUTIER, *A múmia lába*, ford. ZOLNAI Béla, Lantos, Budapest, 1920, 17.

⁶¹ Théophile GAUTIER, *Arria Marcella*, 35–36.

Nem véletlen a hasonlóság a műbírálókat és a fantasztikus novellák között. Mind a két műfajban fontos szerepet kap a szöveg olvasója. Míg az előbbinél az íróknak úgy kell megjeleníteni a műtárgyat, hogy a kritika olvasója a szemlélődő pozíciójába tudjon helyezkedni, addig a fantasztikus irodalomban komplexebb szerep jut a mű befogadójának.

Louis Vax szerint nem beszélhetünk fantasztikus irodalomról, ha az olvasót nem vonják be „a szereplő/áldozat” kalandjaiba.⁶² Ezért annak egyik kötelező eleme az olvasó részvétele a szorongató helyzetben.⁶³ Ha a főszereplő megijed egy szokatlan helyzetben, az olvasó furcsának érzi ugyanezt. Következésképpen ez utóbbi objektívebben látja az eseményt, és tud távolságot tartani. Louis Vax nagy fontosságot tulajdonít a fantasztikum meghatározásakor a többértelműségnek is: „[...] valami homályos, kétértelmű és félelmetes van a levegőben.”⁶⁴ Szerinte a többértelműség célja, hogy „fenntartsa a fokozott izgalmat az olvasónál”,⁶⁵ aki ezt érezve végigolvassa a történetet, hogy választ kapjon azokra a kérdésekre, amelyek nem hagyják nyugodni. Elfogadható választ vár a megszokott világunkat megkérdőjelező szabálytalanságokra, és szembe találja magát a semmivel. Ez a semmi ad többértelműséget az elbeszélésnek. Úgy gondolja, hogy a fantasztikumhoz nem tartozik sem a határozatlanság, sem a bizonytalanság, hanem azok a lények okozzák a többértelműséget, amelyek az élthez és a halálhoz, vagy a léthez és a semmihez tartoznak.⁶⁶ „Kétértelmű”⁶⁷ természetük aggaszt minket, mert hovatarozásuk nem tisztázott. Értelmezésében a többértelmű az ambivalenst jelenti, azaz a szereplők személyisége ellentétes és ellentmondó vonásokból áll. E hibrid természetük hozza létre a szokatlant, amely a fantasztikum lényege.

Todorov is hangsúlyozza könyvében a befogadó fontosságát, de ő Louis Vax-szal ellentétes véleményre jut. Szerinte minden fantasztikus irodalomhoz tartozó műben találunk egy szokatlan eseményt, de a fantasztikum az olvasó beilleszkedését is feltételezi a szereplők világába: „[a szereplő] önmagát az ellentmondásos észlelés által határozza meg, amelyet az olvasó is átél az elmesélt jelenség kapcsán.”⁶⁸ Tehát a fantasztikum nemcsak valamely különös jelenség létét feltételezi, amely habozást vált ki az olvasóból és a hősből, de egyfajta olvasásmódot is. Az olvasónak el kell utasítania

⁶² Louis VAX, *La séduction de l'étrange. Études sur la littérature fantastique*, PUF, Paris, 1965, 80.

⁶³ *Uo.*, 127.

⁶⁴ *Uo.*, 133.

⁶⁵ Louis VAX, *Les chefs-d'œuvre de la littérature fantastique*, PUF, Paris, 1979, 30.

⁶⁶ *Uo.*, 30–31.

⁶⁷ *Uo.*, 30.

⁶⁸ Tzvetan TODOROV, *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*, ford. GELLÉRI Gábor, Napvilág, Budapest, 2002, 30.

mind az allegorikus, mind a „költői” értelmezést, és habozni kell „az elbeszített események természetes és természetfölötti magyarázata között”.⁶⁹

Jacques Finné elképzelése szerint a fantasztikum olyan műfaj, amelynek az a legfőbb vonása, hogy átalakítja a mindennapit, az ismerőset: „A fantasztikum kifejezésre juttatja az általános emberi tapasztalat szemszögéből a lehetetlent, a mindennapokban, minden előzmény nélkül.”⁷⁰ Todorovval szemben Finné úgy véli, hogy veszélyes a fantasztikumot az olvasó reakciója szempontjából meghatározni. Szerinte a fantasztikum szempontjából a kulcsszó a magyarázat. Ez dönti el, hogy a fantasztikus novellák közé sorolunk-e valamit, vagy nem.⁷¹ Jól látható, hogy Finné nem ért egyet Todorovval, de ő is azt mondja, hogy a fantasztikus kétértelműsége a habozásból fakad. Finné megkülönbözteti a megmagyarázott történetet a nem megmagyarázottól. Szerinte az előbbi történet két szakaszból áll. Az első szakaszban a feszültség dominál, a rejtélyre korlátozódik a történet, az olvasó szoronghat, majd következik a megnyugvás szakasza. Az olvasó az első szakaszban hezitál a racionális és a természetfölötti magyarázat között,⁷² és ebből származik a fantasztikum többértelműsége. Ennek a bizonytalanságnak a feloldására kezdi el az olvasó a magyarázat keresését, és jut vissza a normális világba. Így a kétértelműség a szöveg befogadásához tartozik.

Külön említést érdemel Jean Fabre elmélete, aki a tér és az idő többértelműségéről mint fenyegető „szörnyekről” beszél a fantasztikus novellák kapcsán.⁷³ A fantasztikus történetekben az idő már nem jól követhető lineáris időként, hanem folytonos előre- és hátraugrálásként működik. Ennek következményeképp ugyanaz a tárgy megtalálható egyszerre két helyen is. A tér és az idő ilyen felfogása többértelművé teszi ezeket a műveket. A többértelműség tehát – elsősorban a történetekben található tárgyak esetén tér- és időbeli természete okán – nagyon fontos helyet kap Fabre könyvében is. A fantasztikum elbizonytalanítja mindennapi tapasztalatunkat, ez pedig maga után vonja a környezetünk „módosulását”.⁷⁴

Mint láttuk, a bizonytalanság és a szorongás sok fantasztikumelméletben nagy szerepet kap. Rachel Bouvet, aki szintén az olvasó szempontjából vizsgálja meg a műfajt, a gyönyörűről beszél. Szerinte fontos, hogy milyen hatással van a mű az olvasójára: a legfontosabb hatás az olvasás következménye. A gyors változás a szövegben, néhány eljárás és a bizonytalanság gyönyöre, három olyan körülmény, amely

⁶⁹ *Uo.*, 31.

⁷⁰ Jacques FINNÉ, *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*, Éditions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles, 1980, 17.

⁷¹ *Uo.*, 64.

⁷² *Uo.*, 36.

⁷³ Jean FABRE, *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, José Corti, Paris, 1992, 84.

⁷⁴ *Uo.*, 226.

meghatározó a fantasztikum hatásának létrehozásában.⁷⁵ Bouvet könyvében az alábbi eljárásokat tartja fontosnak: feszültség, referenciális keret, játék a térrel, többértelműség és torzulás az időben. Bouvet azt is kihangsúlyozza, hogy a rejtély a legfontosabb vonása a fantasztikus irodalomnak. Az olvasó, aki tudatában van annak, hogy a szöveg tele van bizonytalansággal, meggyorsíthatja az olvasás ritmusát, hogy így megszabaduljon szorongásától. Azonban a szöveg nem hozza meg a várva várt választ.⁷⁶ A fantasztikus novellák olvasását tehát úgy értelmezhetjük, mint egy kalandot, ahol igyekezzük az űrt kitölteni, hogy célba érjünk.

Láthatjuk, hogy a tárgyalt szerzők között van, aki úgy igyekezett meghatározni a műfaj sajátosságát, hogy elkülöníti azt más műfajoktól, mint Todorov, aki határt húz a csodás, a science-fiction és a fantasztikum között. De úgy gondolom, tanulmányom szempontjából fontosabb annak a kérdése, miként definiálják a fantasztikum kétértelműségét az egyes szerzők. Ezt az elemet a szerzők két módon tárgyalták: egyrészt a befogadó szempontjából, másrészt a történet szövegéből. Ez utóbbihoz tartozik Fabre és Vax értelmezése. Amíg Fabre szerint e történetekben a tér- és időviszonyok problematikusak, Vax szerint a szereplők identitása bizonytalanítja el leginkább az olvasót. Todorov, Finné és Bouvet egybehangzóan befogadó szempontjából határozzák meg a fantasztikumot.

Joggal merül fel e kitérő után, hogy vajon mi a szerepe a fantasztikumnak, a többértelmű leírásoknak a műbírálatokban, amelyeknek elvileg a legfőbb célja az informálás és esztétikai értékelés. A legtöbb műbíráló írója először leírja a képen látható tárgyakat és embereket, mindezt úgy, hogy először a kép előterében elhelyezkedő dolgokról számol be, majd a háttérről. Előfordul, hogy a mozdulatlan képet narrativizálja, azaz a képet úgy értelmezi, mint egy történet kimerevített pillanatát⁷⁷ és elmeséli az előzményeket, illetve a következményeket. Ilyen leírásokkal már találkozhatunk Diderot *Szalonjaiban* is. Így írja le Noël Hallé *Odüsszeusz felismeri Akhilleuszt Lükomédész király lányai között* (1769) című képet. Az alakok felsoroláskor észrevétlenül elmeséli a mítosz történetét.⁷⁸ A francia filozófus másik módszere, hogy beállítja a kép szereplőit, mintha egy drámai előadás színészei lennének. Így Carl van Loo *Jason és Médeia* című képe úgy jelenik meg, mint egy színházi este, ahol Médeia és Jason mint rossz színészek ripacszkodnak.

Diderot egy másik műbírálata arról árulkodik, hogy nem elégedett meg a festmények pusztá leírásával, és poétizálni szerette volna azokat: „[...] és mondd, hol

⁷⁵ Rachel BOUVET, *Étranges récits, étranges lectures. Essai sur l'effet fantastique*, Presses de l'Université du Québec, Québec, 2007, 11.

⁷⁶ *Uo.*, 73.

⁷⁷ Vö. „a [képző]művész a folyton változó természetből mindig csupán egyetlen pillanatot tud felhasználni”. Gotthold Ephraim LESSING, *Laokoön, vagy a festészet és költészet határaitól*, ford. VAJDA György Mihály = Gotthold Ephraim LESSING *Válogatott esztétikai írásai*, szerk. BALÁZS István, Gondolat, Budapest, 1982, 205.

⁷⁸ Denis DIDEROT, *Salon de 1769* = *Uő.*, *Salons*, IV., Clarendon, Oxford, 1967, 72–73.

van Vortumnus itt? Egészen a Léman-tó partjáig el kell mennünk, hogy találjunk egyet.”⁷⁹ A Léman-tó egyértelmű utalás Voltaire írásművészetére, úgy is mondhatnánk, a változatos stílust a költői stílussal azonosítja.

A Vernet-képeket megjelenítő írása talán „stíluspróba”, ahol eltér a megszokott műbírálati stílustól. Az 1767-es *Szalonjában* egy hosszabb leírást szánt Joseph Vernet képeinek. Ezt a szöveget az irodalomkritikusok csak Vernet-sétaként emlegetik, a leírás módja miatt, amely eltér e Szalon többi műbírálattól. A francia író egy hosszú sétáját írja le a természetben, melynek során egy pap, és annak a tanítványai is elkísérik. A csoport meg-megáll az egymást követő tájaknál, amelyeken áthaladnak. A séta végén Diderot bevallja, hogy a séta csak fikció volt, és minden állomás egy Vernet-képnek felelt meg. Jacques Chouillet szerint a séta leírásának minden részlete arról tanúskodik, hogy örömmel írta Diderot ezeket az oldalakat: „könnyed írásmód, túlaradó fantázia, és újítás”,⁸⁰ ami jellemzi ezt a szöveget. Michel Delon szerint Diderot felismerte, hogy úgy tudja a legjobban megörökíteni a festményt, ha nem utánozza a festőt, hanem költőként átalakítja. Így a zseniális festő átalakítja a tájat, a költőnek meg újra kell alkotnia a festményt.⁸¹

Diderot 1767-es *Szalonja* tehát a fikciót hívja segítségül, hogy megjelenítse azokat a képeket, amelyet olvasói nem láthatnak, és a séta segítségével fejezi ki elragadtatását Vernet tájképfestésze iránt. Hasonló dolgot tesz Gautier is, csak ő nem egy kitalált séta apropóján mutat be több tájképet, hanem megeleveníti a képek és a szobrok szereplőit. A fantasztikum segítségével bekomponálja a műbírálomba a kép szemlélőjét, és annak a kép által kiváltott érzéseit; a műtárgy mellett a megbabonázott tekintet lesz az írás főszereplője. A kép szereplői pedig titokzatossá válnak, és megindítják a szemlélődő fantáziáját. Ezzel Gautier követi a Diderot által kijelölt utat, és igyekszik változatos stílussal visszaadni a festmények szépségét. A parnaszista költő műbírálatai fontos lépést tettek afelé, hogy egy zsurnaliszta-műfaj szép-irodalmi rangot kapjon.

⁷⁹ *Uo.*, 195.

⁸⁰ Jacques CHOUILLET, *La promenade Vernet*, Recherche sur Diderot et l'Encyclopédie 2 avril 1987, 123.

⁸¹ Michel DELON, *L'introduction du Salon de 1767 de Diderot* = Denis DIDEROT, *Œuvres complètes*, XIV., Hermann, Paris, 1990, 29.