

OLVASHATÓ KÉP, LÁTHATÓ SZÖVEG



DEBRECEN, 2014

Tartalom

Előszó.....	7
Bán András: „Imádott ilyen nagy, széles mozdulatokat tenni” Privát fotó és az emlékezés narratívái	11
Basics Beatrix: <i>Illumináció, illusztráció, reprodukció – Kép és szöveg viszonya a 19. század második felének magyarországi folyóirat illusztrációjában</i>	17
Biczó Gábor: <i>A vizuális tapasztalás nyelvi reprezentációjának kulturális antropológiai vetületéről</i>	25
Bódi Katalin: <i>A médiumváltás és a hagyományfelejtés paradoxonjai a neoklasszicista művészetben – a belvederei Apollón példáján</i>	35
Bódis Zoltán: „...mindig csak ezt nézzed és ezt olvassad!” <i>Olvasható kép, látható szöveg a Kárpát-medencei mesehagyomány tükrében</i>	47
Cserjés Katalin: – eleven hal – <i>fejezet egy könyvből, belé-írott képpel</i>	63
Demeter Márton: <i>Párhuzamos utak – Képi és nyelvi kommunikációk a matematikában, a logikában és a teológiában</i>	75
Dunai Tamás: <i>A képregény multimedialitása</i>	87
Földes Györgyi: <i>A Gólem mint Doppelgänger</i>	99
Gerber Pál: <i>Olvasható kép – Látható szöveg</i>	111
Hübner Andrea: <i>Egy középkori útikönyv ikonográfiája. Krisztus lábnyoma(i)</i>	113
Keserü Katalin: <i>Szó és kép Makovecz Imre műhelyében [A művészet mint jelenlét]</i>	123
Lajtos Nóra: <i>Idegen szövedarabok egy Sánta-szövegtörzsben: három Cézanne-festmény narratívája Sánta Ferenc Halálnak halála [1963] című elbeszélésében és a mű filmadaptációjában</i>	137

A médiumváltás és a hagyományfelejtés paradoxonjai a neoklasszicista művészetben – a belvederei Apollón példáján

Neoklasszicizmus és muzealizáció

Johann Joachim Winckelmann római tartózkodása és az antik örökséget érintő szerteágazó tevékenysége különleges kanonizációs folyamatokat indít el a XVIII. század utolsó évtizedeiben: képzőművészet-történeti tárgyú tanulmányai, szoborleírásai nemcsak a hagyományokhoz való viszony újraértelmezése, hanem az általa megfogalmazott befogadási folyamat hangsúlyozott élményszerűsége miatt válnak meghatározóvá a modernitás számára. A szépség felismerése az antikvitás műalkotásaiban az egyéni esztétikai tapasztalat és az érzéki befogadás felértékelődésével párhuzamosan sajátos időtapasztalatot tesz láthatóvá: az európai kultúra történetiségének reflektált hagyományá tételét az emlékezés és a felejtés paradox egységében. Winckelmann az antik görög szobrászatban jelöli meg a művészet lényegét, ami nem valamilyen elvont eszmében, hanem kifejezetten a műalkotásokban testesül meg. A barokk „trón és oltár” funkcionista művészeteszményét visszautasítva a római Belvedere gyűjteményének szobrait elvileg önmagukban, az eredeti rituális-kultikus szerepüktől és az évszázadok során rájuk rakódó különféle mediális kontextusoktól megtisztítva szemléli. Ez egy olyan hagyományválasztás, amely egyrészt visszautasítja az elmúlt századok rendkívül rétegzett viszonyát az antikvitáshoz, másrészt pedig új perspektívából teszi láthatóvá az antikvitást mint az európai kultúra egyik eredőjét. A művészet autonómiájának megszületése éppen ebből az új látásmódból adódik, amely a műalkotásnak az alkotójától különváló létet tulajdonít, s olyan lehetséges világgént kezeli a műtárgyat, ami függetlenedik a hétköznapi valóságtól.¹

Itália a XVIII. század folyamán tömeges kulturális zarándoklatok helyévé válik, de a híres múkincsgyűjtemények nemcsak a személyes látogatás, hanem például a kanonikussá váló alkotásokról készített metszetek terjedésének és a múkincskereskedelem [és -hamisítás] erősödésének köszönhetően is hatalmas nyilvánosságot kap Európában. A Winckelmann által megfogalmazott és ezáltal

¹ RADNÓTI Sándor, *Jöjj és láss! A modern művészetfogalom keletkezése, Winckelmann és a következők*, Bp., Atlantisz, 2010, 28–29.

létrehozott művészeti műve a század végére jelentős hatást gyakorol a korabeli képzőművészetre. A különféle akadémiai ösztöndíjaknak köszönhetően Rómában tartózkodó művészek az antikvitás formakincsét saját festészeti és szobrászati gyakorlatukba emelik át, megvalósítva Winckelmann alaptézisét: „Az egyetlen út számunkra, hogy naggyá, sőt ha lehetséges, utánozhatatlanná váljunk: a régiek utánzása”². A neoklasszicizmus művészeti irányzatában – a XVI–II. század utolsó és a XIX. század első évtizedeiben – ennek nyomán a kánonban kitüntetett antik műalkotások formakincsének közvetlen hatása válik lényegessé. Az irányzat megnevezése és körülhatárolhatósága nem problémamentes, hiszen nevében és fogalomhasználatában érintkezik a korábbi évtizedek irodalmi klasszicizmusával, művészeti eszményében a reneszánszsal és a barokkkal, időszakában pedig a koraromantikával és az érzékenységgel. A fogalom használata azonban mégis konszenzuális, amit elsősorban a neoklasszicizmus pontosan megjelölhető képzőművészeti inspirációjának és az irodalmi klasszicizmusban már korábbról jelenlévő *ut pictura poesis*-elv követésének bizonyossága adja. Az alábbi elemzésben arra szeretnék rámutatni a belvederei Apolló-szobor példáján, hogy a neoklasszicizmus miként is használja fel az antik képzőművészeti örökséget, illetve a horatiusi *ut pictura poesis*-elv alkalmazásában hogyan mossa el végül minden elméleti törekvés ellenére az antik mitológiai történetek eredeti jelentéseit a formakultusz végletekig történő megerősítésével. Úgy vélem, hogy a neoklasszicizmus narratív-figuratív festészete és szobrászata végeredményben felismerhetetlenné teszi és feledésbe vonja a szépség iránti rajongás javára az antikvitás szöveghagyományát.

2 Johann Joachim WINCKELMANN, *Gondolatok a görög műalkotások utánzásáról a festészetben és a szobrászatban*, ford. TIMAR Árpád = J. J. W., *Művészeti írások*, Bp., Helikon, 2005, 8. Érdeemes idézni a mondat folytatását, amelyben hangsúlyossá válik az egyéni befogadói tapasztalat érzékisége és élményszerűsége: „s amit valaki Homéroszról mondott, hogy aki megtanulja jól megérteni, az tanulja meg csodálni őt, érvényes a régiek műalkotásaira is, különösen a görögökére. Ismeretségben kell velük lennünk, mint a barátainkkal, hogy a Laokoónt éppoly utánozhatatlannak találjuk, mint Homéroszt. Ilyen szoros ismeretségben majd úgy ítélünk, mint Nikomakhosz Zeuxisz Helenájáról: »Vedd a szememet – mondta egy tudatlannak, aki a képet kifogásolta – s akkor istennőnek fog látszani neked.«” Winckelmann ezt a neoklasszicizmus számára lényegében előíró és alapító tézist római tartózkodása előtt, Drezdában fogalmazza meg az 1755-ben megjelenő tanulmányában, vagyis még mielőtt saját szemével tapasztalná meg az antikvitás esztétikumát. Azonban nem a drezdai gyűjtemény rendkívül mostohán raktározott antik kincseinek vizsgálatából, hanem a művészeti szakirodalomból, a metszetekből és a gipszmásolatokból ismert alkotások tanulmányozásának konklúzióiból fogalmazza meg művészeti műveit. Vö. RADNÓTI, *i. m.*, 95, 107.

Apollón születése

A belvederei Apollón szobra a Leocharésznek tulajdonított, klasszikus görögségből származó bronzszobor II. század elejéről származó római márványmásolata, amelyet az 1400-as évek végén fedeznek fel egy Róma közeli településen, s igazi karrierje akkor kezdődik, amikor a reneszánsz művészek – az elsők között az ez idő tájt Itáliában tartózkodó Albrecht Dürer – felismerik a szobor kompozíciójában a kontrasztos testtartás nagyszerűségét, s számos (szobor-, grafikai stb.) másolatot készítenek róla. Dürer először az Apollót, illetve az Ádámot és Évát ábrázoló rézmetszeten³ (1504) használja fel a belvederei Apollón figuráját, amely ebben a munkában részben anatómiai, részben ábrázolástechnikai tanulmányává válik, zárójelbe téve mind a görög istenség, mind az első ember őszövségi történetét. Különösen izgalmas példája ez a két metszet és az 1507-ben készített olaj táblakép-pár⁴ a reneszánsz majd a neoklasszicizmus gyakorlatának, ahogyan tehát a festők az antik műkincsek formavilágát használják fel alkotásaikhoz, s a médiumváltásban megőrződik a testek márványszerű kemény simasága, fénye, vagyis idealizálása, így a hétköznapi embertől való különbözősége. Winckelmann utánzás-tanulmányának fontos tézise, hogy a görög társadalmak testkultusza (a különféle testgyakorlásokkal, a testet érő esetleges negatív hatások kerülésével) a természet kijavításával az úgynevezett szép természetet teszi láthatóvá és transzponálja a szobrokba „a nagyszerű és férfias – homályosságtól és felesleges dudoroktól mentes – kontúrokat, melyeket a görög mesterek szobraiknak adtak.”⁵ Éppen ezt a szobrokban megtestesülő válogatást és javítást, vagyis a szép természetet kívánja áttemelni a korabeli művészet gyakorlatába a mimézis-elv sajátos megvalósításában: „Azt hiszem, utánzásuk révén gyorsabban válnánk okossá, mert az utánzás itt az egyikben mindannak összefoglalását megtalálja, ami az egész természetben szét van osztva, és a másikban azt, hogy a legszebb természet – merészen, de bölcsen – mily messzire önmaga fölé emelkedhet. Utánzásuk meg fog tanítani rá, hogy biztonsággal gondolkozzunk és tervezünk, miközben meghatározza az emberi s egyúttal az isteni szépség végső határait.”⁶

Winckelmann szoborleírása a belvederei Apollónról az érzékek (a tekintet befogadó tevékenysége és nyomában a testet érő, tehát fizikailag megtapasztalható

3 Dürer valószínűleg az első itáliai útja során látott rajzokat a szoborról, amelynek nyomán elkészítette metszeteit és 1507-ben az olaj táblaképet, Rómába ugyanis nem jutott el. Vö. Kenneth CLARK, *Az akt; Tanulmány az eszményi formáról*, ford. VÁRADY Szabolcs, Bp., Corvina, 1986, 64. Albrecht DÜRER, *Ádám és Éva*, 1504, metszet, 252 x 194 mm, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe; *Apolló napkoronggal*, 1504 körül, Pen, 285 x 202 mm, tollrajz, British Museum, London.

4 Albrecht DÜRER, *Ádám, Éva*, 1507, két külön fenyő fatábla, egyenként 209 x 81 cm, Museo del Prado, Madrid

5 WINCKELMANN, *i. m.*, 10.

6 *Uo.*, 18–19.

elragadtatás] kiemelt szerepét teszi láthatóvá az eszményi szépség tanulmányozásában, amiből kivonódik az idő és a tér hétköznapi tapasztalata: „Örök tavasz öltözteti, miként a boldog elíziumi mezőkön, a tetszetősebb ifjúság köntösébe a teljesebb évek vonzó férfiaságát, és játszik szelíd gyengédséggel a testrészek büszke építményén. Menj szellemeddel a testetlen szépség birodalmába, és kísérelj meg, hogy égi természet teremtője légy, hogy a szellemet a természet fölé emelkedő szépséggel töltsed el; mert itt nincs semmi, ami halandó, sem pedig olyan, mit az emberi szűkösség megkövetel. [...] Minden mást elfelejtek, ha a művészetnek ezt a csodálatos alkotását szemlélem, és fenséges tartást öltök magamra, hogy méltósággal tekintsek rá. Keblem tisztelettel tágul és emelkedik, miként azoké, akikét a jóslat szelleme dagasztja, és úgy érzem, Déloszra és a lükiai ligetekbe ragadtattam, oly helyekre, melyeket Apollón jelenlétével megtisztelt, mert szobrom – miként Pügmalión szépsége – megelevenedni és megmozdulni látszik.”⁷

A reneszánsz festészetben a belvederei Apollón jelentősége az antik mitológiai történetek hozzáférhetőségének lehetősége mellett egyrészt a kontrasztot, vagyis a test statikus látványát és tartását megtörő, egyszerre dinamizmust és életszerű harmóniát biztosító testtartásban van. Másrészt a test struktúrájának építményszerűségében, ami a csípő és a felsőtest hangsúlyosan kidolgozott találkozásában jelölhető meg. Ezeket a formai tematikus-inspirációkat később mind a barokk művészet (pl. Bernini művészete), mind a barokk udvari önreprezentáció (pl. a Napkirály udvara) magáévá tesz. Winckelmann számára azonban már ez a szobor az, amely tökéletesen képes megmutatni azt a görög szépségeszményt, amit ő a szép természet, a kontúr, a drapéria, illetve a nemes egyszerűség és csendes nagyság⁸ fogalmi hálójába rendez: „Apollón szobra a művészet legmagasabb eszménye az ókor valamennyi műve között, melyeket a pusztulás meghagyott.”⁹ Winckelmann művészeteszményében olyan sajátos időviszony rögzül, ami radikálisan eltávolítja az antikvitás és a jelenkor közötti folytonosságot, amennyiben a régi műalkotások eredeti mitológiai-rituális kontextusukból kiszakítva kizárólagosan esztétikai értékük miatt válnak fontossá. A belvederei Apollón Winckelmann számára okot ad az antik szobrászati nyomán rögzülő neoklasszicista műeszmény megfogalmazására, így a szobor kitüntetett példája mindenekelőtt formai inspirációt nyújt a korabeli művészeknek. Radnóti Sándor ezt a gesztust a muzealizálás alappéldájának nevezi: „A régi és az új ellentéte világnézeti kérdéssé válik, a régi műalkotások legjava minden kontextusból ki-

7 Johann Joachim WINCKELMANN, *A belvederei Apollón leírása*, ford. TIMÁR Árpád = J. J. W., *Művészeti írások*, Bp., Helikon, 2005, 87–88.

8 WINCKELMANN, *Gondolatok...*, i. m., 31.

9 WINCKELMANN, *A belvederei...*, i. m., 87.

szakítva egyedül a művészet példájává lesz, s így a remekmű muzeális állapotba kerül.”¹⁰

Istenek harca

Winckelmann Rómába érkezése után nem sokkal barátságot köt Anton Raphael Mengsszel, azzal a dán származású német festővel, aki számára majd éppen a régiek utánzásának lehetőségét jelenti. Mengs hírnevét az Villa Albani mennyezetére készített *Parnasszus* című freskó alapozza meg, amelynek központi alakja természetesen Apollón figurája. A művészetek isteneként is tisztelt Apollón a kompozíció központi helyén, a kilenc múzsa között látható, de a színes leplekkel és az egyes művészeti ágakat jelölő attribútumokkal egyénített nőalakok között a férfi ruhátlanul, a belvederei szobor nyomán jól ismert figurában pózol. Ez nemcsak az idézet ténye, hanem a férfialak szoborszerű reprezentációja miatt fontos, ami tehát kizárólagosan biztosítja a tökéletes szépség láthatóvá tételét. A belvederei Apollón kanonikus jelentősége azonban Mengs festészetében éppen egy olyan festményén válik revelatívvá, ami egy másik mitológiai történetet ábrázol.

A *Perszeusz és Androméda* című festmény iskolapéldája a neoklasszicizmus muzealizáló gyakorlatának, ami radikálisan átalakítja a látás tevékenységét, amennyiben világosan felértékeli a személyes vizuális befogadás jelentőségét. Az autopszia, vagyis a saját szemmel látás gyakorlata Winckelmann művészetreceptiójának egyik alapfogalma, amiben nemcsak a műalkotással való személyes találkozás performatív, vagyis cselekvésként értett hatása válik lényegessé, hanem a befogadás egyéni, személyes tevékenysége. Mengs festménye tehát nemcsak az antik formakincs iránti rajongás iskolapéldája, hanem a látás kanonizáló, értelemadó és személyes gyakorlatának felértékelése is. A festmény folytatja a narratív-figuratív festészet reneszánsz óta jól ismert gyakorlatát, amennyiben a kép a mitológiai történet illusztrációjára, vagyis megidézésére, magyarázatára, vizuális elbeszélésére törekszik. Bár a szöveggel ellentétben a kép szükségképpen egyetlen pillanatnak a megjelenítésére korlátozódik, a történet felidézésének képességével mégiscsak az elbeszélés narratív természetére utal, aminek a háttérben ott van azért az a bizonyosság, hogy a kép nézője számára adott az ábrázolt történet ismerete. Mengs, igazodva tehát a bibliai és mitológiai történeteket feldolgozó narratív-figuratív festészet hagyományához, a szöveg metaforikus illusztrációját készíti el, amely a szövegmédium és a vizuális médium közötti átjárhatóságot feltételezi, háttérbe vonva a mindig jelenlévő divergenciákat a jelentésképződésben. „A metaforikusság voltaképpen a művésznek azon a hitén alapul, hogy van egy rejtett harmadik, egy még nem reprezentált Ideál [esz-

¹⁰ RADNÓTI, *i. m.*, 320–321.

me, imaginárius, mentális kép, áthagyományozódó történet stb.), a megjelenítendő ideális, melyet a verbális és a vizuális médium egyaránt közvetíteni képes.”¹¹

Mengs festményének tehát elsődleges feladata Perszeusz és Androméda történetének képi reprezentációja, ami a történet értelmezésének, láthatóvá tételének jól meghatározható koncepcióját mutatja. Azonban egyértelműen jelentős feszültség kerül a kép kompozíciójába, ugyanis a festmény a háttérbe vonja a mitológiai történetből ismert cselekvéseket, s csak utalásszerűen teszi láthatóvá a narráció ívét. Perszeusz figurája a hozzá kapcsolódó elbeszélések gazdagságának köszönhetően kitüntetett az antik mitológiában, többek között a rettenetes Medúza legyőzése, illetve a sziklához áldozatként kikötözött Andromédát felfalni készülő tengeri szörny elpusztítása kötődik a nevéhez. Azért érdemes Mengs festményének értelmezését a neoklasszicista műeszmény és a mitológiai történet kettősségéhez és a közöttük létrejövő feszültséghez rendelni, mert ebből az irányból láthatóvá válik a neoklasszicizmus muzealizáló gyakorlatának sajátos jelentésképző ereje, ami végeredményben nemhogy, csak kitüntetetten kezeli az antikvitás szépségeszményét, hanem szinte teljesen érvényteleníti a festmény narratív teljesítőképességét, s helyébe a látás fogalmát emeli.

A kép címében is megjelölt Perszeusz és Androméda kettőse, illetve a festmény jobb oldalán elhelyezett Ámor első pillantásra a két mitológiai figura szerelmét vonja a középpontba. A képen a mitológiai történet nyomán ismert szerelem azonban egyáltalán nem hangsúlyos, ami éppen a festmény kompozíciójának pontosabb megfigyeléséből válhat érthetővé. Hiába van jelen tehát Androméda Perszeusz mellett, szerepe a képen nem társként, szerelmes nőként értelmezhető, vagyis ketten együtt nem a férfi és a nő tökéletes egységét, harmóniáját, de még csak nem is a testi szerelem érzékiségét vagy a lelki kapcsolat tökéletes eszményét fejezik ki. Perszeusz, azzal együtt is, hogy a kép jobb oldalán látható, a kép jelentésstruktúrájának központi eleme. A festmény által kiragadott pillanat világosan rögzíti Perszeusz két nagy kalandjának lezárulását azzal, hogy a hősök köre hősi cselekedeteinek segítőit helyezi, vagyis törekszik a történet narrációjához való igazodásra. A háttérben látható szárnyas ló, illetve Perszeusz szárnyas saruja édesanyja megvédésének történetéhez kapcsolódik, hiszen Perszeusz vállalja Medúza lefejezését Polüdektész kívánságára, hogy Danaét megóvja a férfi erőszakos vágjától. Ehhez kap segítséget Pallasz Athénétől, aki Hadész láthatatlanná tevő sisakjával, egy pár szárnyas saruval, egy bűvös tarisznyával, illetve saját pajzsával segíti. Így tudja a magasba emelkedve levágni Medúza fejét, miközben csak a Pallasz Athénétől kapott pajzsban visszatükröződve látja a tekintetével halált hozó szörny képét. Medúza átmetszett nyakából pattan ki Pegazus, a szárnyas ló, aki Perszeusz segítőjévé válik. A történet folytatása a festményen Androméda alakjához rendelhető: Perszeusz hazafelé tartva megmenti a ten-

¹¹ VARGA Emőke, *Az illusztráció a teóriában, a kritikában, az oktatásban*, Bp., L'Harmattan, 2012, 56.

gerparti sziklákhöz kikötözött Andromédát, aki anyja, Kassziopeia elbizakodottsága miatt kerül áldozati szerepbe. Kassziopeia ugyanis szépségével kérkedik, amivel kivívja Posszeidón haragját. A tengeristen egy borzalmas tengeri szörny megteremtésével akar elégtételt venni, akinek a fenyegetésétől Androméda feláldozásával lehet megszabadulni. Perszeusz a lány megmentésében előző hősi cselekedetét használja fel, hiszen Pallasz Athéné pajzsát a Medúza fejével ékesíti, hogy elpusztítsa a tengeri szörnyet, aki a festmény előterében is megjelenő pajzsra pillantva kővé válik.

Perszeusz történetének ez az összetettsége és összefüggései csak a mitológiai történet pontos ismeretében válhatnak felismerhetővé, Mengs kompozíciójában a héroszt körülvevő alakok egyértelműen mellékalakokká, sőt, attribútumokká válnak, akik a hősi cselekedetek szakaszolói és jelölői. A festmény tehát sokkal kevésbé a narratív folyamatból kiragadott pillanat ábrázolása, ami utal a megelőző és a bekövetkező eseményekre, mint inkább a hős láthatóvá tétele, akit attribútumai neveznek meg. Narráció és portré feszült kettősségéből azért lép ki egyértelműen a portré meghatározóként, mert Perszeusz figurája a belvederei Apollón látványát idézi, ami egyértelműen a háttérbe vonja a bonyolult mitológiai elbeszélések szövedékeit [ennek külön fejezete ráadásul az itt csak utalás szintjén előkerülő Medúza-történet]. Mengs tehát a Winckelmann nyomán kultikussá emelt szobor tökéletesnek tekintett látványát emeli át a festménybe, amivel – akár a mitológiai történetek egyes vonatkozásait is felhasználva – a látást mint a neoklasszicista művészetelmélet sajátos, a múlthoz való viszonyt is reprezentáló gyakorlatát helyezi a középpontba.

A látás gyakorlata

Mengs azzal, hogy a neoklasszicista művészeteszmény alapjául szolgáló belvederei Apollón szobrát emeli át a festmény kétdimenziós terébe, rögzíti a szobor nézésének perspektíváját, vagyis a kompozíciót a leginkább hangsúlyozó frontális látvány szükségességét. A szobor körüljárhatósága természetesen a médium térbeli kiterjedéséből adódik, ami a befogadó aktivitását is előírja, ahogy a mozgás nyomán több irányból válik láthatóvá a struktúra. A festmény ezzel szemben dönt a tekintet irányáról, rögzíti a perspektívát, ami a kompozíció értelmezhetőségének lehetőségét is leszűkíti. Perszeusz alakjában így Mengs festményén a belvederei Apollón által megfogalmazható neoklasszicista szépségeszmény válik láthatóvá, amit nem zavarhat meg a mozgás, így a szoborszerű test kompozíciója egyértelműen olvasható. Ebből a festmény által rögzített perspektívából félreértelmezhetetlenül láthatók a neoklasszicista művészeteszmény alapfogalmai, amelyek Winckelmann szerint allegóriaként képesek közvetíteni a görögök szép természetét, a nemes egyszerűség és a csendes nagyság morális jelentéseit. A festmény a szobor frontális látványával ráadásul rögzíti azoknak a metszetek-

nek is a perspektívaválasztását, amelyek nyomán a belvederei Apollón látványa csak ebből a frontális irányból ismert. Természetesen így érvényesül a test építményszerű kompozíciója: a kontraposzt testtartás mindig szemből látványos, ahogy a test statikussága kimozdul a súlypont egyik lábra helyeződésével és ezzel párhuzamosan a csípő oldalra billentésével. Ezzel együtt a has és a mellkas izomzata is hangsúlyossá válik a csípővel való találkozásban, amit a lábak oszlopszerűen, de a csípő kétoldali íveit folytatva tesznek hangsúlyossá. A dinamizmust és az életszerűséget éppen a szép természet eszméje vonja a háttérbe, hiszen nem emberi testet látunk, hanem az eszmény allegóriáját, amit a márvány textúrájának felidézése tovább erősít. Winckelmann a test ábrázolásának esztétizálását a görög szobrászatban a bőr és az izomzat simaságában jelöli meg: „Éppígy különböznek az újabb művek a görögök műveitől abban, hogy az újabbakon egy csomó kis benyomódás s túlságosan sok és túl érzékelhető megcsinált gödröcske van; ezekre, ahol a régiek művein megtalálhatók, takarékos bölcsességgel s a görögök közt meglevő tökéletesebb és teljesebb természet szerint szelíden utaltak; gyakran csak a tanult érzék számára észrevehetők.”¹² Perszeusz testének simasága, azáltal, hogy az izomzat feszülése inkább jelzésszerű mintsem robusztus, nem az egyes testrészeket, hanem a teljes alak kompozícióját emeli ki, amit a márvány hidegségének és simaságának felidézése erősít. A néző számára csak a kétdimenziós látványban férhető hozzá a hérosz alakja, a szobor médiumának emléke viszont felidézheti a tapintás érzékét és a térbeliséget. A két dimenzióba helyezett márvány mintha még inkább egyértelműen reprezentálná azt a kontúrosságot, amit Winckelmann a görög mesterek sajátjának tekint. Mindez csak úgy érvényesülhet megfelelőképpen, ha Perszeusz alakja majdnem teljesen meztelen, ami egyrészt kifejezi az akt mint művészi forma jelentését, amennyiben nem közvetlenül a meztelenséget, hanem a fedetlen test látványán keresztül valamiféle eszményt kíván hozzáférhetővé tenni, másrészt viszont így tud csak utalni közvetlen kapcsolatára a belvederi Apollón márványfigurájával. A vállán és a bal karján tartott drapéria szintén a winckelmanni eszmény rögzítése és a szobor pontos idézése miatt lényeges, de a kontraposztban kibillenő csípőn megtámaszkodó kardot tartós sárga szalag összhatása inkább komikus azáltal, hogy két vége vízszintesen, s hullámozva vonódik az ágyék elé. A belvederei Apollón figurája [a karon nyugvó drapériát leszámítva] teljesen fedetlen, s csak a későbbi reprodukciók némelyike von függőfalevelet a nemi szerv elé, aminek ábrázolását tehát Mengs sem vállalja. Mintha ez a [látványként egyértelműen komikus] gesztus tenné nyilvánvalóvá Winckelmann elhallgatásait, aki a görög testeszmény iránti rajongásában és a befogadás érzékiségének hangsúlyozásában a nemiség és az erotika kérdését soha nem érinti, hiszen az bizonyosan ellehetetlenítené a nemes egyszerűség és csendes nagyság nyugalmat kifejező fogalmait a test fi-

12 WINCKELMANN, *Gondolatok...*, i. m., 16–17.

zikai élményeinek ellenében: „A görög mesterművek általános és kiváltképpen jellemvonása végül is valami nemes egyszerűség és csendes nagyság, mind a testtartásban, mind pedig a kifejezésben. Ahogy a tenger mélye mindig nyugodt marad, bárhogyan tombol is a felszín, éppúgy a görögök figuráiban a kifejezés minden szenvedélyesség mellett nagyszerű és higgadt lelket mutat. Ez a lélek rajzolódik ki Laokoón arcán, és nem csupán az arcán, a leghevesebb szenvedés mellett is. A fájdalom, mely a test minden izmában és inában megmutatkozik, s amelyet teljesen egymagában a fájdalmasan behúzott alsótesten, anélkül hogy az arcra és más részekre tekintenénk, csaknem mi magunk is érezni vélünk, ez a fájdalom – mondom – mégis minden tombolás nélkül nyilvánul meg az arcban és az egész testtartásban.”¹³

A Perszeuszt körülvevő alakok így természetesen ezt a testrepresentációs eszményt erősítik, s csak másodlagosan hivatottak a narráció képpé alakítására, amit a tekintetek irányának megfigyelése tehet világossá. Androméda az őt megmentő hős mögött állva annak vállát fogja, így az érintés felidézheti a szobor textúrájának az élményét, ahogy az ő tenyerén keresztül a tapintás a test simaságának érzékelésével egyúttal látvánnyá alakul. Előre lépő figuráját sárga és lila drapéria fedi, ami a takarás gesztusával bizonyosan nem tereli el a Perszeusz testére irányuló figyelmet. Androméda szemei a hős kézmozdulatára irányulnak, aki rámutat az előtér bal oldalán heverő hatalmas pajzsra. Ez a rámutatás helyettesíti Androméda és Perszeusz tekintetét, amelyben végeredményben a látás cselekvéssé alakul. Perszeusz a távolba néz, ami a belvederei Apollón szoboralakjának időtlen létezését idézheti fel. A két mellékfigura, a szerelmet reprezentálni hivatott Ámor és a háttérben megbújó ló a mitológiai történet két különböző vetületét illusztrálják, azonban szerepük abban sokkal jobban rögzíthető, hogy a kép nézőjére szegezik a tekintetüket, vagyis pillantásukkal a kép terébe vezetik a külső szemlélőt. A ló és Ámor szárnyai emellett természetesen Perszeusz szárnyas saruját, így hősiességét teszik hangsúlyossá a kiemelésben és a felnagyításban. A látásnak azonban ott van a leginkább összetett reprezentációja a képen, amely pontra egyik képi figura sem tekint, vagyis a Medúza fejével borított pajzs ábrázolásában. Medúza szörnyűsége éppen a tekintetében van, amelybe ha valaki belesnéz, kővé válik a borzalomtól, így a kép nézője tehát az egyetlen, aki büntetlenül szemlélheti Medúzát a képen, aki így mintha koncentráltan jelenítené meg a látás tevékenységének felelősségét. Ezáltal válhat világossá az is, hogy Perszeusz figurája Mengs festményén arra hivatott, hogy saját mitológiai történetét elfedve a görög szépségesezmény allegóriájává váljon, azzal párhuzamosan, hogy a tökéletesnek tekintett forma megmutatásával a belvederei Apolló alakján keresztül a látás tevékenységére hívja fel a figyelmet. Mengs festménye tehát a szöveg, a szobor és a festmény médiumváltásának gazdag terében sajátos kommentárt

13 Ua., 25–26.

teremt Winckelmann utánzás-tanulmányához, aminek konklúziója Mengs szempontjából a forma kultikus felmagasztalását mutatja. Egyúttal világossá teszi a múlthoz való viszony jelentésváltását azáltal, hogy a kanonikus figura muzealizálásával párhuzamosan nem törekszik tehát a hagyomány eredetére és pontos megértésére, mivel kizárólagosan az eszmény allegorikus hozzáférhetősége marad lényeges.

Szoborból szobor

Antonio Canova szobrai a 18–19. század fordulóján azt mutatják, hogy a belvederei Apollón kanonikus helyzete meghatározó marad a neoklasszicizmus későbbi évtizedeiben is, sőt, mintha a fehér márvány használata közelebb vinne Winckelmann utánzás-elméletének gyakorlati megvalósításához. Canova a *Perszeusz* című szobrában (1804–1806) a Medúzát legyőző hőst – Mengshez hasonlóan – a belvederei Apollón figurájában ábrázolja, de a hőssé válás jól meghatározható pillanatában: amikor a legyőzött Medúza fejét már a kezében tartja. Önmagában ez a szobor is több szempontból fogalmazza meg az utánzás általi naggyá válás lehetőségét: egyrészt feltételezhető, hogy a szobrász nem véletlenül választ a tökéletes formához másik mitológiai történetet, hiszen csak így különböztethető meg az utánzás a másolástól, csak így érthető meg, hogy az utánzás által miként is lehet utánozhatatlanná válni. Másrészt azonban az is valószínűsíthető, hogy Canova ismerte Mengs *Perszeusz*-festményét, akinek a figurája éppen az Apollón-imitáció miatt válhatott a szobrász számára izgalmassá, vagyis Mengs szobor inspirálta festménye szobor készítését inspirálja. Festményeknek és szobroknak ebből a sajátos összefüggés-hálózatából tehát világossá válik a neoklasszicizmus hagyományhoz való viszonya, amiben elsődleges lesz a művészeti kánon folyamatos megerősítésének szándéka.

Canova *Napóleon*-szobra, ami a *Perszeusz*-szoborral egy időben készült, azonban világossá teszi, hogy a neoklasszicizmus muzealizáló gyakorlata akár komikussá is válhat a művészi forma és a hozzá kapcsolt történet találkozásában. A művész 1802-ben Párizsba utazik, hogy elkészítse Napóleon szobrát, de az első konzulnak egyáltalán nem tetszik Canova koncepciója, aki Mars alakjában kívánja őt ábrázolni, ráadásul a görög szobrok stílusában, vagyis ruhátlanul. A görög szépségeszmény a szobrok médiumában a különféle hősök és istenek tematizálásával eltávolodik a hétköznapi valóságtól, ami jelentést ad azáltal az aktnak, hogy eszményíti az esendő emberi testet. Az viszont, hogy a nemes egyszerűség, a csendes nagyság, a kontúrosság és a drapéria morális-esztétikai kritériumai egy élő személyhez, ráadásul a nem sokkal később császárrá kinevezett Napóleonhoz rendelődnek hozzá, több szempontból is rámutatnak a neoklasszicizmus eszmerendszerének zavaraira. Azáltal, hogy Canova a belvederei Apolló formáját és Mars, a római hadisten figuráját választja a francia uralkodó szobrának elkészíté-

séhez, azt teszi világossá, hogy szobrászként működőképesnek látja az élő modell és a muzealizált antik örökség összekapcsolását. Mindezzel a szoborkészítés gyakorlatához a régiek utánzása mellett hozzárendeli a modern kultuszt, ami az élő uralkodó értékeinek időtlenségbe távolításával valósul meg. Itt válik világossá az antik hagyomány és a neoklasszicista gyakorlat konfliktusa, hiszen a ruhátlan, belvederei Apolló-test Napóleon fejével és az óriási, 326 centiméteres nagysággal egészen egyszerűen nevetségessé válik.

Az akt mint művészi forma ebben az esetben nem képes érvényesülni, hiszen az élő, azonosítható modell folyamatosan jelen van az értelmezői tudatban: a tökéletes belvederei Apollón-test a háttérbe szorul a meghökkenés ellenében, hiszen lehetetlen nem rácsodálkozni egy jól ismert történelmi figura póreségére, aki ráadásul nem a magasságáról volt híres. Napóleon tehát nem véletlenül utasítja vissza Canova szobrát, számára nem egyeztethető össze a modern téma az antik formával, a korabeli hőseszmény az antik hőseszménnyel. A szobornak ennek ellenére több változata is készül, két bronz, illetve egy márvány, amelynek a sorsa is beszédes a neoklasszicista műszemély működőképessége szempontjából. A márványszobor sajátosan muzealizálódik végül: miután Napóleon a waterooi ütközetben elbukik, Wellington admirális megvásárolja és Londonba, saját rezidenciája lépcsőházába állíttatja a szobrot. Így a meztelenség végeredményben hétköznapi jelentést kap: a gyengeséget és a védtelenséget reprezentálja. Ez lesz tehát az ellenfél igazi győzelme: Napóleonnak a saját magáról rendelt szobra így, ebben a környezetben válik nevetségessé, nagysága pedig semmissé.

A neoklasszicizmus nemcsak a modern művészetfogalom megszületésének vagy az antikvitas recepciójának vizsgálata szempontjából lényeges szakasza a XVIII–XIX. század fordulójának, hanem amiatt is, mert rendkívül gazdag lehetőséget mutatja a befogadásesztétikai vizsgálatoknak. A neoklasszicizmus mindemellett – éppen a horatiusi *ut pictura poesis*-elv hagyományának vállalásával – kép és szöveg médiumainak kapcsolatára, a médiumváltás problémáira és az így létrejövő jelentések egymáshoz való viszonyaira is perspektívát nyit. Winckelmann művészetelméleti írásai meglehetősen előíró jellegűek a műalkotások befogadói tevékenysége tárgyában, éppen ezért lényeges, ha az adott műalkotás, jelen esetben a belvederei Apollón közvetlen vizsgálatával és korabeli hatástörténetének az áttekintésével lépünk közelebb a neoklasszicizmushoz.

Az írás az MTA-DE Klasszikus Magyar Irodalmi Textológiai Kutatócsoport programja keretében készült.