

Milián Orsolya

# A sokarcú Vénusz

MÉLOSZI APHRODITÉ SZOBRA AZ EKPHRASZTIKUS KÖLTÉSZETBEN

*Előjáróban: szobrok és ekphrasziszok*

Az elmúlt néhány évtizedben jelentős mértékben megnövekedett az ekphraszisz iránti érdeklődés a bölcsészettudományok területén.<sup>1</sup> Az ekphraszitikus szépirodalommal foglalkozó, az irodalom és a társművészetek összetett kapcsolattörténetét, valamint az ilyen kapcsolódások elméleti megközelítési lehetőségeit vizsgáló szakszövegek egyre gyarapodó méretű szakirodalmával kapcsolatban ugyanakkor feltűnő, hogy a vonatkozó cikkekben és monográfiákban a legnagyobb hagyománnyal bíró képzőművészeti ágak, a festészet és a szobrászat közül a festészet sokkal *láthatóbb*, azaz jóval nagyobb szakmai figyelemben részesül, mint a szobrászat, ami a festészethez képest viszonylag alulreprezentáltak mondható.<sup>2</sup> Vagyis, ahogyan Peter Sharratt fogalmaz, „[i]rodalom és festészet egymásra hatását rendkívül gyakran tanulmányozták, de a szobrászat nem került ennyire kiváltságos helyzetbe”.<sup>3</sup>

Az, hogy a szobrászat<sup>4</sup> és az irodalom kapcsolatainak kérdéskörét az ekphrasziszokkal kapcsolatos szaktanulmányok viszonylag ritkán vizsgálják, természetesen korántsem jelenti azt, hogy a szobrokra reagáló ekphrasziszok világirodalmi korpusza szegényes volna. Éppen ellenkezőleg, a valóságosan létező vagy fiktív szobrokat középpontba állító ekphrasziszok hagyománya ugyancsak gazdag: az antikvitástól napjainkig ível például a Mürön tehenét kommentáló antik epigrammáktól<sup>5</sup> Dante *Purgatóriumán* vagy Rilke *Archaikus Apolló-torzóján* át Kovács András Ferenc *Madonna gyermekkel* című verséig és tovább. A szobrászat hagyományosan statikus<sup>6</sup>, térbeli tárgyai ugyanakkor speciális kihívások elé állítják az ekphrasziszok szerzőit, hiszen míg – legalábbis a táblaképek vagy freskók esetében –, a modernizmus előtti festészet többnyire egy sík felületre alkotott, gyakran háromdimenziós illúziót keltő ábrázolást jelent, amelyről jellemzően egy nézőpontból (is) szerezhet összbenyomást a néző, addig a szobrászat plasztikai formáit a valóságos térbeli anyagiság rendje határozza meg. A szobrokat körül kell járni ahhoz, hogy megtapasztalhatóak legyenek, így szükségszerűen a néző testének térbeli mozgásával és több nézőpontból

1 Jelen tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

2 A legutóbbi időkből vett izgalmas kivételt képez a *Word & Image* folyóirat 2018/1-es, *Literature and Sculpture at the Fin de Siècle* című tematikus száma.

3 Peter Sharratt, *Ut sculptura poesis = From Rodin to Giacometti. Sculpture and Literature in France 1880–1950*, szerk. Keith Aspley – Elizabeth Cowling – Peter Sharratt, Rodopi, Amsterdam–Atlanta, 2000, 1–16, 1.

4 Jelen tanulmányban kizárólag a statikus, egészalakos szobrokra vonatkozóan teszek megállapításokat; így nem érintem a domborművek, illetve az egyes rendszerezések által a plasztikához sorolt éremművészet kérdéseit.

5 Az *Anthologia Palatina* című gyűjteményben huszonkilenc, a *Görög antológiában* harminchat epigramma maradt fenn.

6 Az 1950-es, 1960-as évektől létező kinetikus szobrok az idő dimenziójának kompozíciós elemével, folyamatszerűségben feltáruló nézeteikkel megkérdőjelezik a szobrászat hagyományos felfogásait.

megtapasztalt látvánnyal, a szobor ilyen módon megtapasztalt test-képzetével járnak együtt, ami szoros kölcsönhatásban áll azzal a térrel, amelyben a szobor elhelyezkedik.<sup>7</sup> Az ekphraszisznak, amennyiben „hű” kíván lenni tárgyához a kettős – a szobor és nyelvi leírása, valamint a nyelvi műalkotás és az olvasó közti – közvetítés során, így elvileg nemcsak a szobor több nézőpontból látható (és tapintható) testével, hanem annak környező terével is számolnia kellene. Bár a szobrokkal kapcsolatos ekphrasztikus hagyományban nem ismeretlen a múzeumi sétát vagy tárlatvezetést imitáló beszéd (lásd például Csorba Győző *A Louvre szobrai* vagy Hegedűs Géza *Himnusz Afroditéhez* című költeményeit<sup>8</sup>), ennél jóval gyakoribb, hogy – amint azt az *Archaikus Apolló-torzó* szövege is példázza – a költő-leíró teljesen leválasztja a műtárgyat múzeumi vagy egyéb, például köztéri környezetéről; amint a szoborleírásokat illetően a szembőli nézőpont alkalmazása is felülreprezentált a szobrot mintegy „körüljáró”, több nézőpontú leírásmódhoz képest.<sup>9</sup>

Ugyanakkor maga a tárgyleírás is háttérbe szorulhat azért, hogy a szobor részletező deskripciója helyett a néző és a műalkotás közti dialogikus viszony, illetve a nézőre tett hatás váljon az ekphraszisz központi témájává. Így például a Mürön tehenére vonatkozó antik epigrammák esetében azt tapasztaljuk, hogy azok sokkal inkább a szobor nézőre tett hatásának megfogalmazására, mintsem a szobor aprólékos leírására töreksenek; gyakran pedig szinte teljességgel elhagyva a leíró jelleget, prosopopeikus gesztussal magát a műtárgyat „szóllaltatják meg”. Eközben rendszerint olyan tulajdonságokat, képzeteket asszociálnak a műtárgyhoz, amelyek a(z ókori) szobrászat médiuma számára elérhetetlenek: a mozdulatlan, változatlan, „halott” szoborhoz mozgásképzeteket, élő mivoltot, elevenséget társítanak, valamint burkoltan vagy nyíltan a beszéd, a megszólalás képességével ruházzák fel azt, hangot kölcsönözve a műtárgynak. Például Tarentumi Leonidász költeményében (i. e. 3. század) a következőképpen „beszél” az antropomorfizált, megszemélyesített tehén-szobor: „Nem formált ki Myrón engem, hazudott; legelésztem / épp, mikor elhajtott, s erre a kőre kötött.”<sup>10</sup> Azaz, a verset parafrázálva, Mürön tehene nem egy megformázott, ember-alkotta műtárgy, nem ábrázolás, hanem maga az élő természet; a szobor annyira valóság-hű, hogy nézője élőlénynek vélheti azt. A szobor/műalkotás és a valóság/

7 Ahogyan David F. Martin megfogalmazta, „[b]ár nem része a szobor materiális testének, de a szobor körüli tér mégis az adott szobor érzékelhető szerkezetének lényeges része. Ennek a környező térnek az érzékelő erői közvetlenül a testünkre hatnak, olyan áttetszőséggel és vastagsággal ruházva fel ezt a teret, amellyel egy festmény előtti tér nem rendelkezik. Egy festmény esetében a vásznon és mi, nézők közti tér ideális esetben egy immateriális hidat képez a festményhez, amelyről többnyire nem veszünk tudomást a festmény tanulmányozása során”. David F. Martin, *The Autonomy of Sculpture*, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1976/3., 273–286, 282.

8 Hegedűs Géza versének nyitánya remekül példázza a tárlatvezetői beszédet és a milói Vénuszt övező 20. századi „tömegturista” kultuszt: „Afrodité márvány istennő ki ott állsz meztelenül Párizsban a Louvre / agyonlátogatott görög szobortermében gögös szerénységgel / meghúzódvá a túlreklámozott és körülrongált Milói Vénusz / szemérmetlen félmeztelensége mögött [...]”. Kiemelések tőlem – M. O.

9 Közismert, hogy – különösen a technikai sokszorosíthatóság korszakában – az ekphrasziszok egy része nem valós élmények, hanem fotografikus reprodukciók alapján keletkezik. A szobrokról készült fotografikus reprodukciók általában véve csak a szembőli nézetet örökölték meg, így adott esetben ez a tény indokolhatja azt, hogy egy ekphraszisz mindössze ezt a nézetet veszi alapul.

10 Kerényi Grácia fordítása. *Epigrammák Myrón tehenére* = Sik Csaba, *Mindenkori mesterek*, 1977, Magvető, Budapest, 341.

élet között vont párhuzam a szobrászművész előtti költői főhajtás gesztusaként, a csodálatot és tiszteletet kifejező elismerő hommage-ként értelmezhető, azonban a műalkotáshoz társított tulajdonságok – az eleven mivolt, a mozgás képessége és a megszólalás – a szobrászat médiumának fogyatékoságaira is felhívják a figyelmünket [arra, hogy a szobrok valójában nem képesek megmozdulni vagy beszélni], illetve a műtárgy illuzórikus hatásaira, a nézőt megtévesztő jellegére utalnak. Mivel a fent említett tulajdonságok és a szoborhoz társított elevenség a nyelvi 'életre keltés', a költemény nyelvi megformáltságának, költői erejének teljesítménye révén áll elő, az epigramma a szépirodalmi nyelv hatásos megjelenítő erejéről, a statikus képzőművészeti tárggyal szembeni mediális fölényéről is számot ad.

A definíció szerint a műtárgy megjelenítését és paradox módon ezzel egyidejűleg annak nyelv általi helyettesítését ambicionáló ekphrasziszok a leíró mint néző jelenlétét is magukba foglalják akár a nyíltan tematizált befogadói szituáció, akár a nézői szemlélésmód burkolt, mindössze a fokalizációs eljárások révén megvalósuló érzékeltetése által. Tehát, miközben az ekphrasziszok a nyelvi/retorikai performancia révén mintegy előállítják műtárgyaikat, egyúttal a néző-leíró látási folyamatáról is beszámolnak: leírás és elbeszélés így gyakran összefonódik a műtárgyleírásokban, hiszen a tárgyleírás a tárgy szemlélésének folyamatával, a nézői tekintet útjának narratívájával kapcsolódik össze.<sup>11</sup> Az így megkonstruált néző[pont] mindig egy meghatározott korszak kulturális és szocio-politikai terébe, olyan történelmi, kulturális és mediális környezetbe ágyazott, amely befolyásolja észlelését és befogadását.

Leírás és narrativizálás, hommage és versengés, illetve a szobor médiumának nyelvi figurálódását az alábbiakban a méloszi Aphrodité – latinosan milói Vénusz – szobrára vonatkozó ekphrasziszokban vizsgálom meg. A 19. század derekától a szobor köré gazdag ekphrasztikus lírai hagyomány szövődött, e tradícióból a francia parnasszisták mintateremtő milói Vénusz-kultuszát [Leconte de Lisle *Vénusz de Milo* [A milói Vénusz] és Sully Prudhomme *Devant la Vénus de Milo* [A milói Vénusz előtt] című költeményeit], a mintakövető 20. század eleji líra néhány példáját [Juhász Gyula *Milói Vénusz*, Alfred Moşoiu *Venus din Milo* [A milói Vénusz] és Alfred Noyes *The Venus of Milo* [A milói Vénusz] című verseit], valamint egy kései, ezzel a kultikus hagyománnyal szakító költeményt, Rónay György *A milói Vénusz* című versét veszem szemügyre.

#### *Milói Vénusz szobra a 19. században*

„A művészettörténet valóságos sztárja”,<sup>12</sup> méloszi Aphrodité szobrának felfedezése és a franciák általi megszerzése érdekfeszítő, de részleteiben nehezen követhető történet, mivel a szobor megszerzésében érintettek az évtizedek során több változatban is

11 Az ekphrasziszok természetesen más módon is szorosan összefonódhatnak az elbeszéléssel: közismert, hogy Akhilleusz pajzsának homéroszi leírásában a pajzs „képei” a fegyver készítésének cselekményébe ágyazottak; máskor pedig az inszenírozott néző szó történetet a műtárgy köré, narratív „kerettel” egészítve ki a műalkotást.

12 Dimitri Salmont idézi Philippe Jockey, *The Venus of Milo, Genesis of a Modern Myth = A Story of Archaeology in the Ottoman Empire, 1753–1914.*, szerk. Zainab Bahrani – Zeynep Çelik – Edhem Eldem, SALT, Istanbul, 2011. 219–238. 219.

elbeszélték a történeteket.<sup>13</sup> A két méteres márványszobrot két nagy darabban, más töredékekkel együtt Jorgosz Kentrotasz görög földműves találta meg a földjén 1820-ban Mélosz szigetén, amely ekkoriban az Oszmán Birodalomhoz tartozott. Több francia tengerésztiszt és követségi megbízott is tárgyalt Kentrotasszal – aki a török szultánnak is megpróbálta eladni a szobrot –,<sup>14</sup> míg végül a konstantinápolyi francia nagykövetség megbízottja, de Marcellus vicomte vásárolta meg a milói Vénusz szobrát, amely tengeri és szárazföldi szállítás után 1821 februárjában érkezett meg Párizsba. A törökországi francia nagykövet, de Rivière márki XVIII. Lajos királynak ajánlotta fel a szobrot, aki a párizsi Louvre múzeumnak ajándékozta azt. A szoborszerzés eseményének jelentőségét és a korabeli, a szoborral kapcsolatos politikai propagandát kiválóan tanúsítva, 1822-ben emlékérmet bocsátottak ki, amelynek egyik oldalán XVIII. Lajos portréja, a másikon pedig egyiptomi motívumok háttére előtt a milói Vénusz szerepelt. A medál ikonográfiája és a Vénusz-szobor körüli felirat – „Collectis ex Aegypto Graeciaq monumentis” [kb. Egyiptomból és Görögországból hozott műemlékek] – nyíltan párhuzamot állított fel a milói Vénusz megszerzése és Napóleon egyiptomi hadjárata között, XVIII. Lajos királyt a francia császár egyenrangú utódjaként helyezve el.

A milói Vénusz megszerzése nagy horderejű, hatalmas hírveréssel kísért esemény volt Franciaországban. A műtárgy megvásárlása főként azért számított jelentős eseménynek, mert a franciáknak a korábbi években a napóleoni háborúkban elszenvedett vereség miatt a Napóleon hódításai idején elrabolt műkincsek jelentős részét vissza kellett szolgáltatniuk a korábbi tulajdonosoknak – így például 1815-ben juttatták vissza Firenzébe a korban leghíresebb, legkiválóbbnak tartott Vénusz-szobrot, a Medici-Vénuszt. Philippe Jockey szerint „egy európai állam számára a milói Vénusz – csakúgy, mint a parthenoni márványok – birtoklása szoros kapcsolatot teremtett az ókori görög művészettel, és lehetővé tette az adott nemzet számára, hogy a klasszikus ókori kultúra örökösének tüntesse fel magát”.<sup>15</sup> Franciaország a 19. század első felében e tekintetben elsősorban Angliával és Bajorországgal állt versenyben; a milói Vénusz birtoklása által a franciák nemcsak az antik görögség „igazi” örökösének állíthatták be magukat és növelhették általa nemzeti büszkeségüket, de más népekkel szembeni kultúrfőlényüket is igazolhatták.

A francia művészettörténészek és művészetkritikusok igyekeztek minél értékesebbnek beállítani a szobrot,<sup>16</sup> folyamatosan méltatták, a kecses női szépség és az antik tökély megtestesítőjeként ünnepelték azt. A görög művészet ekkoriban legtöbbször becsült, klasszikus korszakában született műtárgyként törekedtek kanonizálni a szobrot, így az i. e. 4–5. századra datálták keletkezését, és a legnevesebb ókori szobrászoknak, főként Pheidiasznak és Praxitelésznek tulajdonították a szerzőséget. Pierre Pâris, a neves 19. századi művészettörténész és archeológus 1889-ben például a következőképpen fogalmazott: „az összes régész érveinél erősebb esztétikai

13 Erről lásd Rachel Kousser, *Creating the Past. The Vénus de Milo and the Hellenistic Reception of Classical Greece*, *American Journal of Archaeology* 2005/2., 227–250.

14 A szobrot a britek és a hollandok is szerették volna megszerezni. Lásd Jockey, *l. m.*

15 *Uo.*, 225.

16 Philippe Jockey megjegyzi, hogy Salomon Reinach szerint a 19. század végére mintegy két-háromezer oldalnyi művészettörténeti írás született a milói Vénuszról, jól jelezve a téma korabeli – és azóta is töretlen – tudományos népszerűségét. *Vö. Uo.*, 220.

érezék arra késztet bennünket, hogy ezt az anonim remekművet, a milói Vénuszt Szkopasz és Praxitelész kiváltságos korszakához soroljuk.”<sup>17</sup> A Félix Ravaisson által „érzelmi archeológiának”<sup>18</sup> nevezett – vagyis a régészeti tényekkel érdemben nem számoló – hozzáállást nemcsak Pâris, hanem Salomon Reinach is osztotta. Reinach a *La Vénus de Milo* című, a *Gazette des Beaux-Arts* folyóiratban közölt 1890-es cikkében szintén klasszikus szoborként azonosította a milói Vénuszt, kifejtve, hogy a Vénusszal együtt, ugyanazon a helyen talált töredékek, hermák és feliratok nem tartoznak egybe, úgy vélte, hogy az utóbbiak jóval később készülhettek. Adolf Furtwängler régészprofesszor, az antik művészet neves német szakértője viszont éppen ellenkező álláspontra helyezkedett: 1893-ban publikált írásában amellett érvelt, hogy az összes, a helyszínen talált szobortöredék egy csoportba tartozik, mivel mindegyiket ugyanabból a márványból faragták, valamint a helyszínen talált almát tartó kéz töredékébe – amely alapján a Párizs ítéletének mitológiai jelenetében szereplő Aphroditéként azonosították a szobrot –, vésett lyukak tökéletesen illeszkedtek a milói Vénusz-szobor karjaihoz.<sup>19</sup> Furtwängler úgy tartotta, hogy a szobor rejtélyes módon eltűnt talapatát szándékosan rejtették el vagy semmisítették meg azért, hogy a szobor „klasszikusként” kialakított esztétikai rangját fenntarthatassák. A szoborról készült első vázlatok azonban megőrizték a feliratot, amely a szobrot készítő művész nevét – Alexandrosz – is magába foglalta: antióchiai Alexandroszról úgy vélték, hogy vándor szobrászként dolgozott az i. e. 1. században. Furtwängler ezek alapján hellenisztikus szobornak ítélte a milói Vénuszt és i. e. 100 körülire, a hellenisztikus kor második felére datálta keletkezését. Bár írása korántsem jelentette a milói Vénusz tanulmányozásának és a vele kapcsolatos vitáknak a lezárulását, de végül Furtwängler elmélete vált elfogadottá, mivel kutatásait és argumentumait a régészek által talált bizonyítékok támasztották alá.

Napjainkban a méloszi Aphroditét a Venus Victrix, azaz a győzedelmes Vénusz típusának ábrázolásaként azonosítják, és i. e. 150 körül keletkezett, eklektikus stílusú műalkotásnak tartják: a szobor feje a klasszikus, míg teste a hellenisztikus művészet stílusában készült.<sup>20</sup> Castiglione László szerint a szobor „azért válhatott a női szépség egyik közmondásos szimbólumává, mert a ruhátlan felsőtest bársonyos finomságát a mester az alsótestet borító drapéria élesebb árnyékokat vető barázdáltságával emelte ki, vagyis a kontraszt optikai hatáskeltésének eszközével élt.”<sup>21</sup> A meztelen felsőtest és a kelme redőinek kontrasztja mellett a centrifugális kompozíció vagy kontraposzt [a test ellentétes irányú, elforduló mozdulataiból kialakított egyensúly] teszi lenyűgöző látványnyá a szobrot. Míg a test kecsességét és szerkesztését rendszerint laikusok és szakértők egyaránt méltatják, „az arc a szobor legtöbbször kritizált része”,<sup>22</sup> amelyet enyhe ’férfiasság’, egyenetlensége és nehezen értelmezhető, „rejtélyes” arckifejezése miatt bírálnak.

17 Pierre Pâris, *La Sculpture antique*, Alcide Picard et Kaan, Paris, 1889, 289.

18 Ravaisson idézi Jockey, *l. m.*, 227.

19 Adolf Furtwängler, *Die Venus von Milo* = Uő., *Meisterwerke der griechischen Plastik. Kunstgeschichtliche Untersuchungen*, Giesecke & Devrient, Leipzig–Berlin, 1893.

20 Christine Mitchell Havelock, *The Aphrodite of Knidos and Her Successors. A Historical Review of the Female Nude in Greek Art*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 2008, 94.

21 Castiglione László, *Hellénisztikus művészet*, Corvina, Budapest, 1996, 82.

22 Gregory Curtis, *Disarmed. The Story of the Venus de Milo*, Alfred A. Knopf, New York, 2003, 203.

A szobor 19. századi népszerűségét és hírnevét nemcsak a politikai és művészeti kritikai propaganda, illetve a romantika töredék- és romkultusza magyarázza, hanem a szobrászati sokszorosítás gyakorlata is. Bár a szobrok – teljes méretben vagy miniatúrában – történő reprodukálása a korábbi évszázadokban sem volt ismeretlen (elég csak a görög szobrok római másolataira gondolnunk), de az 1830-as évek végén feltalált Collas-módszer technológiája tette lehetővé, hogy a szobrok tömeggyártású másolatait megfizethető áron elérhetővé tegyék a nagyközönség számára. A milói Vénusz olcsó, kommersz kispasztikai kétségkívül hozzájárultak az istennő-szobor ismertségéhez, popularizálódásához és kultuszához – amint a szobrot műzsaként, a görögség, az ideális nő vagy a modern líra szimbólumaként, mindenekelőtt pedig értékes, csodálatra méltó műalkotásként megszólító és megőrkítő 19. századi francia ekphrasztikus költészet is közreműködött ezekben.

### *A parnasszisták és a milói Vénusz*

Talán egyetlen más költészeti irányzat sem öntötte versbe annyira gyakran a szobrokat, mint a parnasszisták csoportja, akik a romantikával szemben fellépve, a „tiszta költészet”, a formai tökéletesség, valamint a személytelenség [*impersonnalité*] és a szentvelenség [*impassibilité*] esztétikai programját vallották magukénak. Mint az közismert, a parnasszisták először a *Le Parnasse contemporain* [Kortárs Parnasszus] című nagy hatású antológiában jelentkeztek 1866-ban. Ebben a válogatásban összesen harminchét költő, az ekkor már jól ismert és elismert alkotók (például Leconte de Lisle – az irányzat vezéralakja –, Théophile Gautier, Théodore de Banville, Charles Baudelaire) mellett néhány fiatal, később jelentős karriert befutó szerző (Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine) is szerepelt.<sup>23</sup> Ahogyan Maria Rubins fogalmaz, „bár a *Le Parnasse contemporain*ben megjelent versek nagyon változatosak, de egytől-egyig a formakultuszról és egyféle romantika-ellenességről tanúskodnak. Az alkotások többsége szenttelen, személytelen, tartalmi szempontból szintisztán esztétikai, az ábrázolásmódot illetően pedig leíró jellegű, és határozottan a vizuális művészetek (főként a szobrászat) felé irányul.”<sup>24</sup> Barbara Johnson az *A New History of French Literature* kézikönyv *The Dream of Stone* című fejezetében több tényezővel példázza és magyarázza a parnasszisták szobrok iránti „szenvedélyét”.<sup>25</sup> Először is, Johnson szerint a szobrászat a „tiszta forma” látható, időtálló és szenttelen megjelenése, és ilyenként a parnasszista költészet formai eszményét testesíti meg; mi több, a parnasszista költészet által ugyancsak preferált szonettforma tömörszerű szerkezete és versszakjainak asszimmetriája a verseket is „szoborszerűvé”<sup>26</sup> [*sculptural*] teszi. Emellett a parnasszisták előszeretettel alkalmaztak szobrászati metaforákat és hasonlatokat

23 Az elsőt két további, egy 1869-re datált (ez a francia-porosz háború miatt valójában 1871-ben jelent meg) és egy 1876-os gyűjtemény követte.

24 Maria Rubins, *Crossroad of Arts, Crossroad of Cultures. Ecphrasis in Russian and French Poetry*, Palgrave Macmillan, New York, 2000, 33.

25 Barbara Johnson, *The Dream of Stone = A New History of French Literature*, szerk. Denis Hollier, Harvard University Press, Cambridge, 1989, 743–748.

26 Johnson, *l. m.*, 745. Johnson a márványszobrok iránti költészeti érdeklődést azok fehérségével is indokolja: a fehér [bőr]szín a női test szépségével, illetve a fajtság eszméjével fonódik össze. Vö. Johnson, *l. m.*, 746.

költészetük metapoétikai meghatározása során; Gautier például *A művészet* című versében a kőfaragással állítja párhuzamba a versírást: „Sculpte, lime, cisèle; / Que ton rêve flottant / Se scelle / Dans le bloc résistant”<sup>27</sup>

Johnson szerint azonban a parnasszisták szobrászat [kiváltképpen az antik szobrászat] iránti rajongását mindenekelőtt a 19. században az ókori görög kultúra – különösen annak a „tisztaság, a harmónia és a derű”<sup>28</sup> világaként idealizált képe – iránt megnövekedett érdeklődés indokolja. Közismert, hogy a parnasszisták szövegei a mindennapok világától elforduló, földrajzi és temporális értelemben is „másutt” létező világokat idéztek meg, témáikat gyakran mitikus és mitológiai hagyományokból merítették: Leconte de Lisle 1852-ben megjelent verseskötetének címe, a *Poèmes antiques* [Antik költemények] önmagában véve kiválóan illusztrálja ezt a tendenciát. A parnasszista költemények gyakran a szó szoros értelmében vett tárgyakat tesznek meg a versek tárgyaiul; ezek a tárgyak azonban a hétköznapoktól távoli, átesztétizált tárgyak vagy eleve az esztétikai kontempláció tárgyai: kifinomult, ritka, értékes tárgyak, műalkotások.<sup>29</sup> Az egyik ilyen többször versbe foglalt „ritkaság” a milói Vénusz.

A milói Vénuszra reflektáló parnasszista költemények talán legismertebbje Leconte de Lisle *Vénus de Milo* című költeménye, amely először 1846-ban jelent meg.<sup>30</sup> A *Vénus de Milo* a szobor megszólításával kezdődik, és voltaképpen a vers maga is olyan aposztrophék sorozata, amelyek egyrészt különféle metaforákkal (például „blanche mère des Dieux” [Istenek fehér anyja]<sup>31</sup>), másrészt negatív meghatározásokkal (például „Tu n’es pas Aphrodite” [te nem Aphrodité vagy] vagy „Tu n’es pas Kythérée” [te nem Küthéré vagy]) nevezik meg a megszólítottat. A költemény szoborként, annak anyagát is megemlítve szólítja meg címzettjét („Marbre sacré” [szent márvány]), kiemeli mesterséges, ember-gyártotta mivoltát, a hetedik versszakban azonban – bár a második sor ismét a márványba vésettségre utal<sup>32</sup> – úgy tűnik, mintha életre kelne a mozdulatlan nőszobor („Tu marches, fière et nue” [büszkén és meztelenül jársz]). A hetedik strófa a mozgó/élő és a mozdulatlan/szobor, valamint a sétáló [isten]nőalak és a műtárgy közti kontraszt által kétértelművé teszi a megszólítottat, azt sugallva, hogy a szobor animációja a néző szemlélésének és imaginációjának eredményeként jön létre. Másrészt viszont a megelevenedésre tett utalás azt is jelzi, hogy a verset megelőzően létező valóság hűséges és pontos mimetikus reprezentációja helyett a *Vénus de Milo* beszélője tudatosan konstruálja, létrehozza azt a tárgyat, amelyről a vers látszólag szól. Ezzel kapcsolatban árulkodó, hogy a „megelevenedést” megelőző hatodik versszak egyenesen költői, méghozzá a ‘szenvtelen/közönyös’ [impassible] jelző által modern, parnasszista szimbólummá alakítja az antik műalkotást:

27 Tóth Árpád fordításában: „Mintázz, csiszolj, faragj hát, / Hogy álmod lebbenő / Alakját / Lengje a lomha kő!” [https://www.magyarulbabelben.net/works/fr/Gautier%2C\\_Th%C3%A9ophile-1811/L\\_ART/hu/3670-A\\_M%C5%B1v%C3%A9szet](https://www.magyarulbabelben.net/works/fr/Gautier%2C_Th%C3%A9ophile-1811/L_ART/hu/3670-A_M%C5%B1v%C3%A9szet)

28 Johnson, *l. m.*, 746.

29 Klaus W. Hempfer a „ritkaságok” tematizálását [Rareifizierung] a parnasszista költészet meghatározó jellemvonásaként tartja számon. Klaus W. Hempfer, *Konstituenten Parnassischer Lyrik = Romanische Lyrik. Dichtung und Poetik*, szerk. Titus Heydenreich – Eberhard Leube – Ludwig Schrader, Stauffenburg, Tübingen, 1993, 69–91, 83–86.

30 Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, Librairie de Marc Ducloux, Paris, 1852, 120–124.

31 Az idegen nyelvű részeket nyersfordításait szögletes zárójelben közlöm; ezek mindegyikét magam fordítottam.

32 „Un flot marmoréen inonde tes pieds blancs” [márvány hullám mossa fehér lábaid].

„du bonheur impassible ô symbole adorable” [a közönyös/szenvtelen boldogság imádnivaló szimbóluma]. Vagyis a *Vénus de Milo* az aposztrophék változatossága, az élő/élettelen ambiguitás, illetve a költői, parnasszista szimbólummá alakítás által nemcsak, hogy titokzatossá teszi a szobrot, de figyelmezteti is az olvasót arra, hogy a szobor ekphrasztikus létezése a nyelvi kreativitás és a költői tevékenység átformáló és megelevenítő készségének függvénye.

Sully Prudhomme *Devant la Vénus de Milo* [A milói Vénusz előtt] című költeményét<sup>33</sup> [1886] Théodore de Banville-nek ajánlotta, világosan jelezve, hogy a vers Banville *A Vénus de Milo* [A milói Vénuszhoz] című költeményével áll intertextuális viszonyban – bár vélhetően inkább versengésről, mintsem a Banville költői tehetsége előtti főhajtásról van szó. A három részre tagolt költemény eleje és vége a Lisle-vershez hasonlóan aposztrophékkal él, azonban itt a verscím konkretizálja a beszédhelyzetet: a „devant la” helymeghatározás a szobor előtt, annak jelenlétében folytatott meditációként, a szobor és szemlélője közti 'párbeszédként' teszi olvashatóvá a versszöveget. A költemény első három versszaka megszólítja és utalásszerűen leírja a szobrot, majd a szobrászati megformálás taglalása következik. A vers a második résztől elfordul a műtárgytól és a szobor antik görög kontextusát idézi meg, összehasonlítva azt a kortárs szobrászművészettel, míg a harmadik rész a kortárs állapotokról elmélkedést tovább folytatva a szépségről meditál, az utolsó két strófában kanyarodva vissza a milói Vénuszhoz.

Mint említettem, Prudhomme költeményének címe a műalkotás előtt folytatandó beszéd ígérését rejti magába, de a *Devant la Vénus de Milo* első versszaka jóval inkább a nézőre tett hatásról, mintsem magáról a szoborról számol be. A kevésszámú, a szoborra vonatkozó konkrét információ között említésre kerül a szobor materialitása [„ton marbre” [márványod]] és némasága [„tes lèvres sans voix” [néma ajkaid]]. A költemény a továbbiakban nem a kész műalkotásra, hanem elsősorban a szobor létrejöttének folyamatára reflektál, s míg Leconte de Lisle költeményében életre kelni látszott a statikus műtárgy, addig Prudhomme versében ennek fordítottja következik be, amennyiben a szobor mintájául szolgáló eleven modell kőbe véséséről és a modellt szemlélő szobrász által látott nőalakról, azaz az élőből élettelen formálás történetéről esik szó. A lírai alany mindvégig a csodálat hangján beszél a Vénusz-szoborról és az antik görög művészetről, a költemény utolsó két strófájában pedig Leconte de Lisle-hez hasonlóan [bár jóval kevésbé explicit módon] szintén a szimbólum rangjára emeli a szobrot, amennyiben a jelenkori művészeknek új ihletet adó erőként [„tu viens régénére l'aspiration lasse” [új lendületet adsz a fáradt törekvésnek]] azonosítja azt. Bár karjait elveszítve a szobor elvesztette „kétezer évvel” [deux mille ans] korábbi eredeti formáját is, de Prudhomme ezt a csonkaságot, veszteséget végső soron nyereségként mutatja fel: a milói Vénusz elveszítette ugyan a görög természetesség „kegyelmét” [grâce], viszont olyan eszményképpé vált [„l'idéal qui n'embrasse jamais” [az ideál/eszménykép, amely sohasem ölel]], amely ölelésre, azaz érzéki létre vagy érzékiségre képtelensége miatt a spirituális és intellektuális dimenziókhoz tartozik, és így nem csak a szobrászok, de a költők számára is műzsaként funkcionálhat.

33 Sully Prudhomme, *Poésies 1879–1888*, Librairie de Alphonse Lemerre, Paris, 1890, 30–36. [https://fr.wikisource.org/wiki/Le\\_Prisme\\_\(Sully\\_Prudhomme\)/Devant\\_la\\_V%C3%A9nus\\_de\\_Milo](https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Prisme_(Sully_Prudhomme)/Devant_la_V%C3%A9nus_de_Milo)

A milói Vénusz mediális másságát mindkét parnasszista vers elsősorban a műtárgy materialitásának, a szobrászati médium fogyatékoságainak (némaság, mozdulatlanság) megnevezésével képzi meg. Leconte de Lisle expressis verbis, míg Prudhomme burkoltabban a modern művészet szimbólumává alakítja a milói Vénuszt, azaz a parnasszisták esztétikai programjához „igazítják” a szobrot. Az ókori szobor ilyen lírai „modernizálása” egyfelől hozzájárult ahhoz, hogy a milói Vénusz rangos, értékes műtárgyként kanonizálódjon és kultikus viszonyulás tárgyává váljon, másfelől azt is maga után vonta, hogy a parnasszisták irodalmi utódjai számára a milói Vénusz szinte kötelező jelleggel megverselendő téma legyen.

#### A 20. század eleji mintakövetés

A milói Vénuszt nagyra tartó francia költészet esztétikai értékelése köszön vissza a 20. század elején Juhász Gyula, Alfred Moşoiu és Alfred Noyes verseiben. A fentiekben vizsgált parnasszista versekhez képest ezekben a szövegekben sokkal nyomatékossabban kerül előtérbe a nőalak femininitása; ezek a versek a műalkotás jelentősége mellett hangsúlyosan úgy tematizálják az ábrázolt (isten) nő szépségét, hogy azt a vágyakozó férfitekintetek perspektíváival fonják össze.<sup>34</sup>

Juhász Gyula *Milói Venus* című 1905-ös költeménye<sup>35</sup> a századelőn divatos műbírálati nézethez igazodik, amely szerint méloszi Aphrodité szobra a legszebb fennmaradt ókori istennő-szobor, sőt a legszebb nőszobor – szépséges nőábrázolás, következésképpen egyféle női szépségideál is.<sup>36</sup> A rövid – mindössze két versszakos – költemény már az első sorban nyíltan a „legszebb” nő ábrázolásának tartja a milói Vénuszt, emellett pedig játékba hozza a fentiekben is említett élő-élettelen toposzt, amennyiben a nyitó megnevezést („a legszebb asszony”) a szobor matériájával és az élet motívumával („bús márványban élve”) kapcsolja össze. A szobor tehát márványba dermedtsége ellenére eleven. Ezt az eleveniséget egyfelől a szobor lenyűgöző szépségével hozhatjuk összefüggésbe: a „bús márvány” azért látszhat „élőnek”, mert alkotója tökéletesen élethűen örökítette meg modelljének szépségét. Másfelől az elevenesség a nézői-leírói tevékenység eredményeként is előállhat: ennek megfelelően a szemlélő mintegy „kiszabadítja” a modellt a szoborszerűség dermedtségéből, lebontja a mediális határokat és megeleveníti azt, a szoborszemlélésről a szobor tárgya, azaz Vénusz történetének felidézésére térve át. Juhász költeményében így a szoborleírás a műalkotás tárgyának, a szépség és a szerelem görög istennőjének

34 Ez a motívum és megközelítésmód természetesen megjelenik más, a jelen tanulmányban nem vizsgált parnasszista költeményekben. Például Théodore de Banville *A Vénus de Milo* című költeményében a nőtest vonzerejének szóba hozása mellett „szoborba öntött szeretőhöz” [*amant sculpté*] hasonlítja a milói Vénuszt.

35 Az Ilia Mihály és Péter László által készített kritikai kiadás szerint a *Milói Venus* először a *Szeged és Vidéke* 1905. július 22-i számában jelent meg, amelyet több hírlapi újraközlés követett. Vö. *Juhász Gyula összes művei. Versek I., 1898–1911.*, sajtó alá rendezte Ilia Mihály – Péter László, Akadémiai, Budapest, 1963, 378. [A versszöveget lásd a kritikai kiadás 64. oldalán.] A *Milói Venus* szövege Juhász Gyula életében nem jelent meg kötetben, először Paku Imre vette fel az általa összeállított *Juhász Gyula összes versei* című kötetbe [1941].

36 „Általában Juhász Gyula a magyar irodalom legképzőművészetibb ihletésű költője. [...] Juhász Gyula verseinek vagy egynegyede irodalmi-kulturális élményből született. A magyar irodalomban más példát nem ismerek, hogy egy jelentős költő verseinek ihletője ennyire a kulturális élmény legyen;

eredetnarratívájával („A földi szépség istennő csodája / Derús habokból fönséggel kiszállva”) kapcsolódik össze. A mitológiai történet megidézése után a vers visszakanyarodik a szoborhoz, ezúttal annak kultikus státuszát és férfivágnak kitettséget hangsúlyozva: „A századok hozzá rajongva jőnek, / Felé fog szállni vágya jövendőknek”. A *Milói Venus* mindvégig a szobor iránti csodálat hangján szólal meg, a második versszak pedig a műtárgy és az általa képviselt esztétikai szépség időtálló jellegét domborítja ki, a milói Vénuszt az örökkévaló szépség („szép legyen örökre”), a művészet halhatatlanságának toposzával kapcsolva össze.

A román Alfred Moşoiu 1910-ben megjelent *Venus din Milo* [A milói Vénusz] című költeménye<sup>37</sup> szonettformájában és aposztrophikus beszédmódjában Leconte de Lisle költeményére emlékeztet. A kezdő aposztrophé főként a szobrász munkája feletti, Pügmalión mítoszának allúzióját is magába foglaló hitetlenkedő csodálatról – ezáltal pedig a műtárggyal kapcsolatos ámulatról – tanúskodik: „Ce braț putut-a să-ți arunce ție / Atâta viață 'n piatra nemișcată!” [Milyen kar dobhatott neked / ennyi életet a mozdulatlan kőbe]. A „mozdulatlan kő” médiumáról Prudhomme költeményéhez hasonlóan a *Venus din Milo* a szobor eredetijének, a modellnek a kérdésére tér át, a valaha élt, „derúsen és tisztán megkövült” („ai înpietrit senină și curată”) nőalak kővé dermedésével indokolva a szobor bámulatosságát. A *Venus din Milo* nem egyszerűen egy vizuális műtárgy nyelvi utánalkotása vagy a milói Vénusz és alkotója előtti főhajtás, hanem egy a néző-leíró és a szobor közti különös interakció megfogalmazása is. A harmadik strófában ugyanis a néző és a műtárgy állapota/helyzete felcserélődni látszik: „înmărmurit i-acei ce te privește / Din amândoi, tu pari mai cu viață” [az dermed márvánnyá, aki téged néz / kettőtök közül te tűnsz elevenebbnek]. A román költő itt a parnaszisták által is kedvelt élő/élettelen toposz variációját nyújtja úgy, hogy milói Vénusz szobrát mintegy a Medúza attribútumaival ruházza fel, amennyiben szépségét fenyegetőnek, hatását megbénító jellegűnek állítja be: a szépséges nő és ábrázolása paralitikus hatással bír, „márványba” dermeszti szemlélőjét. Hamar kiderül azonban, hogy ez az élő és az élettelen, az élet és a művészet, a szemlélő és a műtárgy közti felcserélődés csakis a költői nyelv által létesített diszkurzív esemény, ugyanis Sully Prudhomme és Juhász Gyula verséhez hasonlóan a *Venus din Milo* is a szobor csonkaságának említésével és így a nőalak szoborszerűségének, azaz életteleniségének hangsúlyozásával zárul. Moşoiu költeményének zárata a szobor medialitásának és mozgásképtelenségének hangsúlyozása révén végül mintegy elhárítja a női Másik által képviselt veszélyt, a biztonságosan szemlélhető (és ilyenként uralható) szobor alakjába zárva vissza a fenyegető nőiséget: a „l-ai mângâia, dar n-ai de a tale brață” [megsimogatnád őket, de nincs hozzá karod] sor az előző versszak „elevenességétől” fosztja meg a szobrot, az étellel teliséget vagy eleveniséget pusztá illúzióként leplezve le. Tehát, míg a harmadik versszakban a szemlélés eredeti tárgya, a nőszobor biztonságosan, fölrendelt hatalmi pozícióból

---

egy-egy irodalmi mű, egy-egy hangverseny, egy-egy színészi alakítás [vagy mindezekről írt leírás, ábrázolás], könyv vagy cikk, tehát végeredményben másodlagos, átvett élmény. [...] A modern magyar gondolati költészet példájául egyrészt Babitsra, másrészt József Attilára szoktunk utalni, de hozzá kell tennünk: a magyar intellektuális költészetnek egy másik válfaja éppen a juhászgyulai kulturális-élmény költészet.” Szabolcsi Miklós, *Juhász Gyula problémák*, Irodalomtörténet 1961/2., 89–105, 92.

37 Alfred Moşoiu, *Sonete*, Minerva, Bucureşti, 1910, 53–54. Hálásan köszönöm Sándor Katalinnak a forrás elérésében nyújtott baráti segítségét.

szemlélnélhető esztétikai tárgyból bénító erejű jelenlétté válik és ennyiben felülkerekedni látszik szemlélőjén és hatalmába keríti azt, a vers zárata gyökeresen megváltoztatja ezt a nemiesített alá- és fölérendeltségi viszonyt, félreérthetetlenül a védettség és az uralmi helyzet állapotába helyezve vissza a szobrot szemlélő férfit és tekintetét.

Moşoiu versének záró versszaka áterotizált szcénaként jeleníti meg a néző és a milói Vénusz találkozását, a brit Alfred Noyes *The Venus of Milo* [A milói Vénusz] című költeménye<sup>38</sup> pedig szintén a férfivágyak főként erotikus, kisebb mértékben intellektuális célpontjaként tárgyalja a milói Vénuszt. A fentiekben vizsgált költeményekkel összevetve Noyes költeménye bizonyul a valóságos szobor legrészletezőbb leírásának, hiszen a *The Venus of Milo* első versszaka a szobor kontrasztját írja le, a milói Vénusz enyhe hátradőlését a kinyíló rózsabimbó organikus hasonlatával ragadva meg [„Backward she leans, as when the rose unblown / Slides white from its warm sheath some morn in May!”], majd a szobor testén – törzsén, derekán, térdén – végighaladó tekintet az „örökkévalóságába” merült szépséges archoz [„her lovely face / Gazes as o'er her own Eternity”] tér vissza. A költemény első versszaka a lírai alany tekintetének mozgását követi végig, a nyelvi megfogalmazás által kelti életre a statikus műalkotást, az organikus, természeti hasonlat [rózsabimbó] által ezúttal is elevenszerűséggel ruházva fel a szobrot. Az, hogy ez a revitalizálás voltaképpen a szobor számára elérhetetlen tulajdonságokkal történő felruházás, amely a nézői tekintet, illetve a szavakba foglalás teljesítményeként jön létre, az első strófa utolsó három sorában válik egyértelművé: ezek a sorok Vénusz és Adonisz ókori történetének megidézésével kiegészítik a milói Vénusz torzóját, a szavak által mintegy visszaüllesztik a szobor hiányzó karjait, egyben a szépirodalmi nyelv hatásos megjelenítő erejéről, bizonyos értelemben a képzőművészeti tárggyal szembeni fölényéről is számot adnak [„Those armless radiant shoulders, long ago / Perchance held arms out wide with yearning grace / For Adon by the blue Sicilian sea”]. A második versszak meditációja visszavonja a testiség tematizálását, az erotikus vágyak és szemlélődés helyett egy szemérmesebb, intellektuális kalandként írva le a milói Vénusszal történő találkozást. Hiszen, bár a nőalakhoz „unalmas/buta” [dull] férfivágyakkal közelítenek az itt szcenírozott nézők, de ezekről a testi vágyakról aztán megfeledkeznek [„the flesh forgets its pale and wandering fires”] azért, hogy a szoborral összefüggő szellemi-esztétikai tartalmakon – például az idő és az örökkévalóság kérdésein – töprengjenek el. Más szóval, míg az első versszak vonzó, vágyott erotikus tárgyként konstruálja meg a milói Vénusz alakját, addig a második strófa a nőalak fetiszáló szemlélése helyett a kontemplatív szemlélést, az esztétikai tárgy feletti meditációt teszi meg „helyes” nézői gyakorlatnak, a milói Vénuszt olyan értékes műalkotásnak ábrázolva, amelyhez 'hűvösebben', tartózkodóbban szükséges közelíteni. A harmadik strófa szintén a testitől, az érzékitől eltávolodás, a fennköltség nyelvi regiszterével aposztrofálja a szobrot [„thy splendour beacons to a loftier goal”], folytatva az előző versszak intellektualizáló diskurzusát, de az ötödik sortól mégis a még le nem leplezett, a szemlélő számára láthatatlan testrészek felé fordul. Az „Oh naked loveliness, not yet revealed, / A moment hence that falling robe will show” sorai a nőalak csipőjét övező, az alsótestet takaró kelme lehullását vizionálják, a női másságot újra hangsúlyosan maszkulin

38 Alfred Noyes, *Collected Poems*, I., Frederick A. Stokes Company, New York, 1913, 208.

nézőpontból, az erotikus vizuális élvezet és bűvölet ingerlő tárgyaként szövegezve meg. Az eltakart „meztelenség” láthatatlansága és a férfivágy beteljesíthetetlensége elől a látható meztelenség – a „meztelen, ragyogó keblek” [*bare bright breasts*] és a „kemény/fesztes test” [*firm body*] – érzéki, voyeurisztikus szemléléséhez tér vissza a lírai alany, vagyis lemondva a kukkoló tekintet számára elérhetetlen látványról, az elérhető, a maszkulin tekintet által akadálytalanul dédelgethető női meztelenséghez fordul vissza. Az „egy pillanat múlva” [*a moment hence*] lehulló kelme férfifantáziája ugyanakkor a szobor médiumának statikus térbeliségét is kikezdi (verbálisan), amennyiben a szemlélő által vágyott állapotváltozás, a mozgásfolyamatra utaló ige („falling”) a szobor életre kelésével jár[na] együtt. Mivel itt a költői nyelv ismét olyan attribútumot társít a szobor médiumához, amellyel az nem rendelkezik, ezek a sorok nem annyira a szobor/szobrászat tökéletességére, mint inkább a költészet értékeségére és érdemességére, mediális elsőbbségére mutatnak rá.

Juhász Gyula, Alfred Moşoiu és Alfred Noyes versei tehát, bár a francia lírai hagyománytól megöröklük a milói Vénusz esztétikai nagyra becsülését, a dicséret és rangosnak tartott vizuális műalkotás kapcsán – különösen Noyes esetében – jóval inkább a tekintet általi birtoklás és a műtárgyra mint erotikus látványra irányuló férfivágyak terepeként konstruálják meg a milói Vénusszal történő találkozás eseményét. Ezek az ekphrasztikus versek a műalkotás szemlélését a női Másik szemlélésével fűzik össze, jól szemléltetve W. J. T. Mitchell egyik megállapítását, mely szerint „a női másság meghatározó tényezője a műfajnak, amely arra törekszik, hogy a vizuális élvezet és bűvölet tárgyát beleértetten maszkulin közönség számára maszkulin nézőpontból írja le. Az ekphrasztikus költészet mint a nőnemű kép megidézése tehát a pornografikus írás és a maszturbációs fantázia felhangjait hordozza”.<sup>39</sup>

### Búcsú Vénusztól

Jóllehet a *Nyugat* harmadik nemzedékéhez tartozó Rónay György jóval későbbi (1969-es) *A Milói Vénusz* című költeménye<sup>40</sup> szintén a maszkulin néző-beszélő és a feminin szótlán nézett társadalmi szituációját viszi színre, bíráló 'vitairata' mintha egy leszámolás lenne egyrészt a milói Vénusz nőalakjával és az általa megjelenített szépségideállal, másrészt a szobor maradéktalan csodálatának ekphrasztikus hagyományával.

Rónay költeménye szintén az aposztrofikus retorikát előnyben részesítve ad számot a szoborral való találkozás esztétikai eseményéről. Habár a költemény első részének jelzős szerkezetei („tökéletes szépség”, „egykedvű fölény”, „sima bőröd”, „szép közöny”<sup>41</sup>) elismerik a milói Vénusz szépségét, mestermű mivoltát, ám ez az értékítélet csak a felszínen jut érvényre, hiszen a szemlélő maga végül arra jut, hogy számára ez a szobor semmitmondó, jelentéktelen („meddő szépség”, „üres tökély”). Az ekphrasztikus hagyomány vizsgálatának szempontjából a vers legizgalmasabb aspektusa az, hogy Rónay – feltehetően

39 W. J. T. Mitchell, *Az ekphraszisz és a Másik*, ford. Milián Orsolya = *A képek politikája*. W. J. T. Mitchell válogatott írásai, szerk. Szőnyi György Endre – Szauder Dóra, JATEPress, Szeged, 2008, 193–222, 209.

40 Sík Csaba, *Mindenkori mesterek*, Magvető, Budapest, 1977, 376.

41 Ez a szó szerkezet természetesen a milói Vénuszra vonatkozó parnasszista lírai hagyományra is utal; Rónay György versének szembeforduló, kritikai jellegű beszédében pedig e költészeti tradíció elvetését is jelezheti.

katolicizmusától<sup>42</sup> nem függetlenül – az ókori szoborról nyújtott, végső soron lesújtó értékítéletét azzal alapozza meg, hogy a görög műalkotást a keresztény művészettel, elsősorban a Szűz Mária-ábrázolásokkal hasonlítja össze. Bár a milói Vénuszt leszámítva inkább ábrázolási stílusokról (bizánci és gótikus művészet) és ábrázolástípusokról (pieták), mintsem konkrét műalkotásokról esik szó *A Milói Vénuszban*, de az ellentétekre épülő összehasonlítás során a milói Vénusz rendre alulmarad, csekélyebb rangúnak minősül, mint a keresztény műalkotások, hiszen az utóbbiak „különb káprázatok”.

Az antik görög és a keresztény műalkotások összevetése Vénusz és Szűz Mária ábrázolásaira figyelve ugyanakkor a nőalakok összehasonlításával is együtt jár, amelynek során Mária anyaságával és anyai fájdalommal Vénusz „meddősége” és szenvedés-nélkülisége, a küzdelemmel és szenvedéssel elért mosollyal pedig a „kézen kapott [...] derű” állítódik kontrasztba. A vers következetesen végigvitt antitezisei – Vénusz és Mária ellentéte; a milói Vénusz és a keresztény nőábrázolások ellentéte; természetlenség és anyaság ellentéte – végül a szobrászati médium fogyatékoságának felemlítésébe futnak: „[Vénusz] te néma vagy”. A görög szobrot faggató iteratív kérdésekre („Milói Vénusz, mit mondasz nekem”; „mit mondasz nekünk?”) adott válasz szerint a keresztény istenanya és ábrázolása „mond, beszél”, azaz esztétikai kontemplációra méltó, értékesebb művészetet, nem utolsósorban értékelendőbb, kívánatosabb nőtipust reprezentál, míg a milói Vénusz – mint szobor, mint nő, mint a görögség jelképe – „néma”, azaz nem szólítja meg a szemlélőt, nem válik ihletadó műzsává, érdektelenségén pedig még a 19. század szemléletmódja szerint figyelemreméltó „csonkasága” sem változtat. Ebből a szempontból válhat hangsúlyossá, hogy a költemény nem teljesíti vagy egészíti ki a görög szobor csonkaságát, a leíró jelzős szerkezetek túlnyomórészt lekicsinylőek, az esztétikailag közömbös műtárgy pedig vágyakozás helyett legfeljebb szánakozást vált ki: „sajnállok érte, Vénusz”.

Rónay költeménye ugyan versbe önti a milói Vénuszt, de a vers témájává emelés ezúttal nem jelenti azt, hogy a szobrot mint műalkotást is nagyra tartaná, éppen ellenkezőleg. A költemény a rangosabbnak vélt műtárgyakkal állítja versenybe a milói Vénuszt, és ennek során maga is versengő viszonyba kerül a szobrászművészettel: a „némaság” és a „mondás, beszélés” ellentéte ugyanis arra is felhívja a figyelmünket, hogy a műalkotások pusztán azért vannak és lehetnek 'jelen' a költeményben, mert a beszélő-leíró szubjektum, illetve a költészet képes a hatásos megjelenítésre, képes szavakat találni a látványok megragadására.

*A milói Vénusz* bizonyos értelemben egy ekphrasztikus ellenvers, egy ikonoklaszta költemény, amely egyrészt deszakralizálja és dekanonizálja a tömegek által körülrajongott, erős kanonikus pozíciónak örvendő magasművészeti alkotást, másfelől viszont szakít azzal az ekphrasztikus hagyománnyal, amely a kultikus, idolarikus tisztelet és hódolat vagy pedig a szexualizált, férfivágy-hajtotta szemléletmód nyelvén beszélt a milói Vénuszról.

42 Erről lásd Sipos Lajos, Jelenits István és Rónay László beszélgetését Rónay Györgyről, illetve *Az egyházért és erkölcsért* című fejezetet a következő kötetben: *Az ismeretlen Rónay György*, vál. és szerk. Rónay László, Vigilia, Budapest, 2014. Pomogáts Béla is megjegyzi, hogy „Rónay György világlátását és gondolkodását tekintve a magyar katolikus költészetnek a modernizáló mesterei közé tartozott”. 76. Pomogáts Béla, *Rónay György – katolicizmus és nyugatosság*, Parnasszus 2014/1., 72–74.