SZEGEDI TUDOMÁNYEGYETEM
BÖLCSÉSZET- ÉS TÁRSADALOMTUDOMÁNYI KAR
Irodalomtudományi Doktori Iskola

Hoványi-Nagy Fruzsina

„És ha parergon lenne a cím?”
(Parergonalitás az angol romantika irodalmában és festészetében)

doktori értekezés

Témavezető:
Dr. Fogarasi György
egyetemi docens

2020

Tartalom

I. Képjegyzék 4

II. Bevezetés 6

III. Egy fogalom határai — a parergon

1. Prolegomena 8
2. Primarium et secundarium 14
3 Parerga vagy Paralipomena 25

IV. A terror története

1. Medúza genealógiája: a szimbólum kultúrtörténeti és irodalmi aspektusai 32
2. A veszedelmes Szépség 51
3. Medúza pajzsa 72

V. A határtalan kerítése

1. William Turner költészete és festészete 100
2. Ahol a Szél (se) jár: *Thomson's Aeolian Harp* 107
3. A hiány(pótlás) alakzata 129

VI. Para-jelenségek a művészetben 137

VII. Függelék (Parergon) 142

VIII. Bibliográfia 158

Köszönetnyilvánítás

Jelen munka elkészültét sokak támogatásának köszönhetem.

Nagy hálával gondolok elsőként a szüleimre és a nővéremre, akik kiapadhatatlan erőforrást jelentenek számomra.

Köszönettel tartozom egyetemi tanáraimnak, akik az egyik legnagyobb kaput nyitották ki azzal az életemben, hogy nem kizárólag gondolatokra tanítottak meg, hanem megteremtették a szükséges feltételeket, hogy gondolkodni tanuljak meg irodalmi és képzőművészeti művekről. Hálás vagyok az Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék oktatóinak, akik először hallgatóként, majd később doktorjelöltként egyengették a szakmai fejlődésem. Ezúton szeretném megköszönni Fogarasi György munkáját, aki már az alapképzésem óta a témavezetőm, és aki lehetővé tette, hogy a doktori képzésem során órákat tarthassak a tanszék hallgatóinak, ami rengeteg tapasztalattal gazdagított. Ezúton köszönöm minden tanítványomnak, akiknek az órai munkája és kreativitása olyan olvasati lehetőségekre nyitotta fel a szemem, amelyek egyébként elkerülték volna a figyelmemet. Köszönöm belső védésem opponensének, Tóth Ákosnak, a felvetéseit, akinek előremutató javaslatai továbbgondolásra és változtatásra ösztönöztek számos ponton. Köszönettel tartozom Fried István tanár úrnak és Cserjés Katalin tanárnőnek, akik az egyetemi képzésem más-más fázisaiban világítottak rá, hogy mit is jelent, és miért is fontos komparatistának lenni. Hálás vagyok Torkos Béla tanár úrnak, akinek elmélyült tudása, szakmai alázata és támogató megjegyzései kiapadhatatlan inspirációt jelentenek számomra az angol nyelv és irodalom szépségeinek minél szélesebb körű megismeréséhez.

A disszertáció nem jöhetett volna létre azok nélkül a barátaim nélkül, akik már az egyetemi éveim kezdetétől mellettem állnak, akikkel együtt olvastunk és értelmeztünk szépirodalmi és elméleti írásokat pusztán a szöveg örömáért. Kiemelt köszönettel tartozom Bagi Anitának, a legkitartóbb és leghűségesebb olvasómnak, aki a szakmai hozzáértésével mindig mellettem állt. Köszönöm Hoványiné Medve Évának, Herczeg Sárának és Fritz Gergelynek, akik a műértelmezés egy-egy pontján a saját érdeklődési és szakmai területeik mentén egészítették ki a gondolataimat. Hálás vagyok a Yale Center For British Art biztonsági őrének, akinek bár sajnos nem tudom a nevét, de aki hagyta, hogy elfoglaljam több alkalommal is az egyetlen kanapét a William Turner kiállítóteremben, és órákig csodáljam a képeket anélkül,

hogy elzavart volna. Az egyik látogatásom alkalmával arra hívta fel a figyelmem, hogy bár – állítása szerint – ő maga kicsit sem ért a témához, de akit ennyire leköt a romantikus festészet, azt biztosan érdekelné a múzeum alagsorában található William Blake-gyűjtemény is. Köszönettel tartozom neki, hogy amikor kétségek támadtak bennem a dolgozat megírását illetően, a kedves szavaival akaratlanul is rávilágított, hogy a nehézségek ellenére is szeretem azt, amit csinálok. Köszönöm mindazon a barátaimnak és ismerőseimnek, akiket bár név szerint most nem emeltem ki, mégis az odaadásukkal és az idejükkel segítettek engem a kezdetektől.

Végül, a köszönetek sorát a férjemnek szóló hála szavaival szeretném keretek közé zárni. Köszönöm neki a türelmes és inspiratív jelenlétét, hogy azokban az időkben, amikor én még nem vagy már nem láttam magam előtt, hogy ebből a szövegegységből miként lesz disszertáció, ő akkor is kitartóan hitt benne(m), hogy be tudom fejezni.

I. Képjegyzék

1. *Héraklész és Eurütión* (kentaur), Kr. e. 6. század, (Görögország, Athén), J. Paul Getty Múzeum, Malibu
2. *Héraklész, Hészioné és a tengeri szörny*, Kr. e. 6. század (Görögország, Korinthosz), Szépművészeti Múzeum, Boston
3. *Héraklész és Antaiosz*, Kr. e. 5. század, (Görögország, Athén), Cerite Archeológiai Múzeum, Athén
4. *Akhelóosz folyamisten*, Kr. e. 5. század, (Görögország, Attika), Louvre, Párizs
5. *Héraklész, Alküóneusz és Hüpnosz*, Kr. e. 6. század, (Görögország, Athén), Toledo Képzőművészeti Múzeum, Toledo, Ohio
6. *Héraklész és Ethon*, Kr. e. 6. század, (Görögország, Athén), Nemzeti Archeológiai Múzeum, Athén
7. *Héraklész és a Kentaurok*, Kr. e 6. század, (Görögország, Attika), British Múzeum, London
8. *Héraklész, Nesszosz és Déianeira*, Kr. e. 5. század, (Görögország, Athén), Szépművészeti Múzeum, Boston
9. *Héraklész és a Kerkópszok*, Kr. e. 6. század, (Görögország, Athén), Ashmolean Múzeum, Oxford
10. Ortelius Abraham, *Teatrum Orbis Terrarum, Parergon*, Plantin, Antwerpen, 1584.
11. Babak Golkar, *Cím nélkül*, (Hagia Sophia), Third Line Gallery, 2011.
12. Kleitias, *Gorgó-fő*, Kr. e. 570 körül, (Görögország, Attika), Régészeti Múzeum, Firenze
13. *Bronz Gorgó*, Kr. e. 6. század, (Görögország), Andrés A. Mata magángyűjteményében
14. *Gorgó-fő*, terrakotta, Kr. e. 500, (Görögország), Metropolitan Múzeum, New York
15. *Medúza Rondanini*, Kr. u. 1–2. század, Glyptothek Múzeum, München
16. Pán nevű festőnek tulajdonított amfora, (Görögország, Attika), Kr. e. 470, British Múzeum, London
17. *Medúza-fő*, Kr. e. 4. század, (Görögország), Metropolitan Múzeum, New York
18. *Medúza-fő*, Mozaik, Kr. u. 2. század, (Görögország, Pireusz), Nemzeti Régészeti Múzeum, Athén
19. Római ornamens egy szekéroszlopról, Kr. u. 1–2. század, Metropolitan Múzeum, New York

20. Benvenuto Cellini, *Perszeusz a Medúza-fővel* (Perseo con la testa di Medusa), 1545–1554, (Firenze), Loggia dei Lanzi, Firenze
21. Caravaggio, *Medúza-fő* (Testa di Medusa), 1597, (Róma), Uffizi Múzeum, Firenze
22. Peter Paul Rubens és Frans Snyders, *Medúza-fő* (Medusa), (Antwerpen), 1613 – 1617/1618, Szépművészeti Múzeum, Bécs
23. Ismeretlen flamand festő, *Medúza-fő*, 1620–1630, Uffizi Galéria, Firenze
24. Anonim szerző, *Trump elpusztítja Clintont*, TrumpAndTriumph, Twitter, 2006.
25. J. M. W. Turner, *A Paddle-steamer in a Storm*, 1841 körül, Yale Center for British Art, Paul Mellon Gyűjtemény, New Haven
26. J. M. W. Turner, *Dunstanburgh Castle: Sun-rise after a squally night,* 1798, National Gallery of Victoria, Melbourne
27. J. M. W. Turner, *Thomson's Aeolian Harp*, 1809, Szépművészeti Múzeum, Manchester
28. J. M. W. Turner, *Light and Colour (Goethe's Theory) – the Morning after the Deluge – Moses Writing the Book of Genesis*, Tate, London, 1843.

II. Bevezetés

A dolgozat az összehasonlító irodalomtudomány területe és kutatási módszerei mellett kötelezte el magát. A parergonalitás jelenségének esztétika-, filozófia- és irodalomtörténeti valamint elméleti vizsgálatára vállalkozik ez a dolgozat. Célkitűzése, hogy a parergonalitás művészeti jelenségének különféle korú és irányultságú hagyományait röviden számba vegye, valamint a különböző olvasati hagyományok változatos és szerteágazó paradigmáit a kortárs befogadás számára is megközelíthetővé tegye. A dolgozat a fogalmat mindazonáltal nem csak egy elméleti kontextus részeként tárgyalja, hanem konkrét művészeti alkotások értelmezései alapozzák meg azt, hogy minél komplexebben kérdezhessünk rá a parergonalitás esztétikai mibenlétére. Jelen írás így elsősorban arra törekszik, hogy az angol romantika kiválasztott műveinek vizsgálata során minél szélesebb körűen állítsa a parergon terminusát a műértelmezések középpontjába. A dolgozat célkitűzését viszont meghaladja, hogy revelatív megállapításokat tegyen az angol romantika korszakának vagy költészetének a meghatározása kapcsán. Ehelyett inkább a korszakból kiemelt egyes szerzők alkotásainak recepcióesztétikai, motivikus, interdiszciplináris és intertextuális értelmezéseivel szeretne hozzájárulni a romantika angol irodalmát és költészetét vizsgáló hazai anglisztikai recepcióhoz. A romantika korszaka azért alkalmas kiválóan a parergonalitás vizsgálatára, mert a fenomén mindkét jelentősebb fogalomértelmező irányzatával kapcsolatot teremt: egyszerre vesz tudomást a mértéktartó, klasszikus keretekről, és képes az örvénybe rántani a tér különféle alakzatait. Ahogy Jean-Claude Lebensztejn találóan megfogalmazta:

> a klasszicista művészet a barokk és a romantika között egy időre körülzárja a képet, szigorúan eltávolítja egymástól a dolgok jelét és a természet művészetét: legalábbis, ami az individuális művészetet illeti. A romantika viszont arra fog törekedni, hogy megnyissa őket egymás előtt. Jóllehet átvesz egyes barokk eljárásokat – például az örvénybe vetést –, mások a szándékai. A romantika nem bolondja a tromple l'œil-nek (...) mert a tromple l'œil végső soron a művészet diadalát hirdeti a természet fölött (ami taszító elképzelés a romantika számára); a kettő közötti különbség fenntartásával igyekszik fölébe kerekedni. Ha van

> egyáltalán jelentése, talán ezt jelenti a romantika, a művészetek közötti (...) határokat elmosó túláradást.[1]

A romantika művészetében az alkotás autonóm határaira vonatkozó kérdésfelvetések rácsatlakoznak a látás történeti és kulturális kereteire, ahol „a mű műszerűsége éppen azzal mutatkozik meg, hogy nem változatlan *ergon*-ként áll ott, hanem *mindig másként bomlik ki*, állandóan *túllép* történeti megvalósulása egyszeriségén, miként történeti érthetőségének látszólag rögzített keretein."[2]

[1] Jean-Claude Lebensztejn, „A keretből kiindulva," in Házas Nikoletta, szerk., *Változó Művészetfogalom*, Kijárat Kiadó, Budapest, 2001, 185.

[2] Bacsó Béla, „A kép-tudomány margójára", *Studia Litteraria*, Debrecen, 52.1–2 (2013): 16.

III. Egy fogalom határai – a parergon

1. Prolegomena

„A bevezetőtől kezdve be vagyunk kerítve."

Jacques Derrida

A *parergon* legfőképpen a határ(osság) problémáját érinti. A róla szóló/való beszéd is jobbára a műről szóló diskurzus lezárulásának a pillanatában kezdődik el. A *parergon* ugyanis mindig a maradékot, a járulékost, a külsődlegest jelenti, valamit, ami nem tartozik a tárgy úgynevezett belső, teljes reprezentációjához, hanem „csak" annak pótléka vagy hozzátoldása. A mű *körül* bukkan fel. A görög *parergon* (πάρα-εργον, para-ergon) összetétel szó szerinti fordítása is úgy adható vissza, hogy 'valami, ami a *munka/mű mellett* jelenik meg; egy olyan dolog, ami elsősorban alárendelt és mellékes'.[3] A kifejezés legkorábbi ókori előfordulása is ezt támasztja alá: a többes számban *parerga*ként felbukkanó szó, a Héraklész tizenkét hőstette mellett megjelenő kisebb, mellékes munkákat foglalja magába.[4]

A *parergon ergon*ja azonban mintha nem is az ókorban gyökerezne. A fogalmat szóba hozó (nemzetközi) szakirodalom kevéssé vet számot az antik szöveghelyekkel, sokkal inkább azt sugallja, hogy a modernséggel összefüggő jelenséggel van dolgunk. Mintha Immanuel Kant harmadik kritikájának (zárójeles megjegyzése) nyomán[5] Derrida tisztázná először a fogalom jelentését dekonstrukciós olvasatával.[6] Ez paradox módon mégsem jelenti azt, hogy a parergonalitás egyes opcionális jelentésrétegéről ne értekeztek volna már – implicit értelemben – Kant előtt. Ha például a parergont mint *rámá*t definiáljuk, elfogadva Kant erre vonatkozó javaslatát,[7] akkor *Az ítélőerő kritikájá*nak megjelenéséig is beláthatatlan

---

[3] Edward Ross Wharton, szerk., *Etyma Graeca: an etymological lexicon of classical Greek*, Percival, London, 1890, 100.

[4] Euripides, *Heracles*, szerk. és ford. David Kovacs, Harvard University Press, Cambridge, London, Massachusetts, 1998, 444.

[5] Kant a *Zieraten*, azaz a díszítmények, ékítmények jelentésű szó szinonimájaként említi meg a *parergon*t. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* Philipp Reclam Verlag, Leipzig, 1790, 72.

[6] Ez a kísértés nemcsak a *parergon*nal kapcsolatos szakirodalmakat érinti, hanem sokkal inkább egy tendenciára mutat rá Derrida Kant-értelmezéseit illetően. Ezt a problematikát tematizálja a 2003-as *Kant after Derrida* című tanulmánykötet is, amelynek fókuszában az a kérdés áll, hogy Derrida után miként lehet Kantot olvasni. Lásd Philip Rothfield, *Kant after Derrida*, Clinamen Press, Manchester, 2003.

[7] Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 72.

a keretezés – klasszikus követelményeihez igazodó vagy attól eltérő – festészeti szakirodalma. A parergon fogalmát érintő szakszövegek számának erőteljes növekedése – a kanti terminológiát is figyelembe véve – azonban kétségkívül Derrida 1978-ban kiadott *La vérité en peinture* című könyve nyomán indult el.[8] A Kant és Derrida munkásságának keresztmetszetéhez kapcsolódó párbeszéd pedig olyan méretű befogadástörténetet indukált a parergonról, amekkorát keresve sem találunk az ókortól Kantig bezáróan.

A legtöbb művészet– és irodalomelméleti szöveg Derrida gondolatának újszerűségét leginkább abban véli felfedezni, hogy a parergon jelenségében nem külsődleges formát látott, ahogyan Kant tette azt korábban. Kant úgy fogalmazott ugyanis, hogy a *parergon* az, „ami a tárgy külső megjelenéséhez nem belső alkotóelemként, hanem csak külsőleg, toldalékként tartozik hozzá. […] ide soroljuk például a festmények keretét, a szobrok ruházatát vagy a palotákat övező oszlopsorokat."[9] Ezzel szemben Derridánál „a parergon egy nehezen különválasztható különválasztás,[10] […] sem mű, sem műkívület, sem bent, sem kint, sem felül sem alul, minden oppozíciót zavarba ejt."[11] Derrida a mű külsője és belsője közötti feszültséget (s ezzel együtt a parergonalitást, még mélyebb szinten a dekonstrukciót) nem pusztán az oppozíció vonzása, hanem a határok autonómiájának megkérdőjelezése felől közelítette meg. A parergon számára nem pusztán a többletet, hanem az ergonon belüli *hiány*ra való rámutatást is jelentette. „A *parergon* valami olyat ír be, ami többletként jön, a saját területhez képest *külső* […] s csak abban a mértékben lép közbe a belsőben, amennyiben a belső hiányzik. […] E nélkül a hiány nélkül az *ergon*nak nem lenne szüksége a *parergon*ra."[12] Derrida tehát a hiányról való gondolkodást helyezte a fókuszba, és többször visszatért hozzá. A mű deficitjéből kiindulva a parergonalitást kiegészítésként értelmezte. Pótlékot látott benne, és ennek alapján, metaszinten, a saját könyvét is parergonná tette, amikor a kanti *Kritikát* a mű hiányai, marginális pontjai felől egészítette ki.

---

[8] Jacques Derrida, *La vérité en peinture,* Flammarion*,* Párizs, 1978.

[9] Immanuel Kant, *Az ítélőerő kritikája*, ford. és az utószót írta Papp Zoltán, Osiris, Budapest, 2003, 136.

[10] Jacques Derrida, „Parergon", ford. Boros János, Orbán Jolán, in Házas Nikoletta, szerk., *Változó Művészetfogalom*, Kijárat Kiadó, Budapest, 2001, 169.

[11] Jacques Derrida, „Paszpartu", ford. Boros János, Orbán Jolán, *Enigma* 99.18–19 (1999): 56. A fordítás alapja: Jacques Derrida, *La vérité en peinture,* 5–18. A fogalom körül kirajzolódó diskurzus tulajdonképpen beteljesíti a derridai gondolatmenet *parergon*ra vonatkozó definícióját, hiszen mind a vizuális elméletekben, mind a filozófiában, mind pedig az irodalomtudományban helyet kap, de minden felsorolt tudományterületen pusztán peremfogalomként alkalmazzák.

[12] Derrida, „Parergon", 168–69.

> Derrida nemcsak visszafelé olvassa a szövegeket, így Kant harmadik Kritikáját, hanem a visszájukról is, ahonnan még jobban látszanak a nehézségek, az illesztések, az össze nem illések, jobban kihallatszanak a disszonáns hangok, az elvétett ritmus, a melléütés, a tervtől, a partitúrától való eltérés, a kerettől való függés és a keretből való kilógás. Nem a fogalmak, az alany és az állítmány, hanem a szokatlan vagy hétköznapi kifejezések felől, a kötőszavak, módosítószavak, indulatszavak, töltelékszavak, henye szavak, kötőjelek, írásjelek felől olvassa a szöveget.[13]

Derrida célja mindezen szempontok érvényessége mellett még nagyobb ívű volt: őt a művészetről folytatott diskurzus természete, illetve még inkább a művészet eredete érdekelte, és ehhez a parergonalitás nyújtott számára kiindulási pontot.

Az 1980-as évektől kezdve a keretezés problematikájával foglalkozó művészet– és irodalomelméleti szövegek egy jelentős része Derrida parergon-koncepciójából indult ki. Mivel Derrida parergon-meghatározása más fogalmakkal is szoros kapcsolatban állt az életműből, ezért a kommentárok egy része a kérdéskör vizsgálata során nem feltétlenül ezt a kifejezést használta, hanem egyéb szófordulatokat, amik az adott szövegkörnyezettől függően a parergon rokon értelmű szavaiként is működhetnek.[14] Azok az írások azonban, amelyek a parergonalitás kérdését explicit módon is a diskurzus részévé teszik, legtöbbször a következő állításokat fogalmazzák meg Derrida fogalomhasználatával és a téma újszerű megközelítésével kapcsolatban:

> 1. Derrida egy alapvetően a vizuális művészetekben használt fogalmat sikeresen ki tudott terjeszteni az irodalom és a filozófia területére is, több művészeti ágat egyszerre mozgatva ezzel.[15]

---

[13] Orbán Jolán, „Parerga: Derrida Kant-olvasata", *Világosság* 46.2–3 (2005): 107.

[14] Míg a *La vérité en peinture* főszereplője a *parergon*, addig a *De la grammatologie*-é (Les Éditions de Minuit, Párizs, 1967) a szupplementum, mégis átjárás van a két szó meghatározása között. Ezt támasztja alá a Niall Lucy által szerkesztett *Derrida Szótár* is, amelyben a *szupplementaritás* (*supplementarity*) szócikk alatt szerepel a *parergon*, amely önálló blokként nem kap helyet a könyvben. Lásd bővebben: Niall Lucy, *A Derrida Dictionary*, Blackwell Publishing, Oxford, 2004, 135–40.

[15] Simone Heller-Andrist, *The Friction of the Frame: Derrida's Parergon in Literature*, Francke Verlag, Tübingen, 2012, 12.; Orbán Jolán, „Konstrukció és dekonstrukció – Derrida és az építészet", *Magyar Lettre Internationale*, 29.2 (1998): www.epa.oszk.hu/00000/00012/00013/11orban.htm, 2020. 01.12.; Heinz

2. Más fogalmakkal is párhuzamba állította a parergont, vagy azok szinonimájaként értelmezte, úgymint: a szupplementum, a *passe-partout*, a lemma, az iterabilitás, az aláírás, és legfőképpen a pótlék.[16] Bár a disszertáció célját nem képezi a derridai fogalomhasználat teljes szintézise a parergonalitással kapcsolatban, mindazonáltal mindvégig szem előtt tartja, és reflektál a témában már publikált irodalomelméleti és művészetfilozófiai írásokra.

3. A parergonnak a munkától való el/leválaszthatatlanságának a felvetése – a *La vérité en peinture* megjelenése előtt – még nem képezte a jelenségről szóló diskurzus részét, csak a külsődleges forma jelentőségéről és szerepéről folytatott vitát lehet nyomon követni az idők folyamán. Derrida mondja ki először a parergonális elemekkel kapcsolatban, hogy sajátosságuk elsősorban nem a művel folytatott hierarchikus felosztottságukban keresendő. A parergon egy ergonon belüli hiányra mutat rá, amiben inkább a közvetítő szerep és az interakció válik hangsúlyossá, amit az ergonnal kölcsönösen gyakorolnak egymásra.[17]

4. Az előbbi elgondolás következményének is tekinthető, hogy Derrida már nemcsak a művön kívül nevez meg a parergonális elemeket, mint Kant, hanem a művön belül is, így minden para- és intratextuális egység a parergon kérdésköréhez is csatlakozhat.[18]

Paetzold, „Simmels Rahmen und Derridas Parergon", in Gérard Raulet szerk., *Vom Parergon zum Labyrinth*, Böhlau, Bécs, 2001, 260–261.

[16] Orbán Jolán, „Az érintés eseménye – Derrida, Mallarmé, Hantai", in Kisantal Tamás et al. (szerk.) *Thomka-symposion. Ünnepi kötet Thomka Beáta köszöntésére*, Kalligram, Pozsony, 2009, 254.; Molnár Miklós, „Derridán kívül – egyben-másban elkülönbözve", *Kalligram*, 14.1 (2005): 110–120.; Simone Heller-Andrist, *I.m.*, 14.

[17] Louis Marin, „A reprezentáció kerete és néhány alakzata", ford. Z. Varga Zoltán, in Házas Nikoletta (szerk.) *Változó művészetfogalom*, Kijárat Kiadó, Budapest, 2001, 201.; Rafael Schacter, *Ornament and Order: Graffiti, Street Art and Parergon*, Ashgate, Burlington, 2014, 36.; Ulrike Dünkelsbühler, *Kritik der Rahmen-Vernuft, Parergon-Versionen nach Kant und Derrida*, Wilhelm Verlag, München, 1991, 57–62.

[18] Simone Heller-Andrist, *I.m.*, 24–26.; Irene E. Harvey, „Derrida, Kant, and the Performance of the Parergonality", in Hugh Silverman szerk., *Derrida and Deconstruction, Continental Philosophy II.,* Routledge, New York and London, 1989, 71–76.; Jacques Dugast, „Parerga und Paratexte", in Gérard Raulet szerk., *Vom Parergon zum Labyrinth*, Böhlau, Bécs, 2001, 101–110.

A jelenkori szakirodalom a parergonalitás fogalmának (re)kanonizációját Kanthoz, de legfőképpen Derrida munkásságához köti, aki Kant szellemében, Kantot követve, majd tőle eltérve fogalmazza meg a parergonalitással kapcsolatos állításait. A Kant-szövegeket értelmező derridai szöveghelyek intézményesítették a parergonalitás történetének origóját, így a fogalomról szóló diskurzus jórészt a két szerző nézőpontját összehasonlító vagy azokból kiinduló munkákból áll. A két filozófus párhuzamos olvasásából adódik, hogy a parergonalitásról szóló kritikai, elméleti művek egy világos demarkációs vonalat húznak a (Kant és) Derrida előtti, illetve utáni korszakot illetően. Az ő munkásságukat megelőző parergon-meghatározások és (szépművészeti) ábrázolások azonban hiányként jelennek meg a kortárs diskurzusban, és perifériára kerülnek a két szerző látszólag egymásnak ellentmondó keretelméletével szemben.

A következő rész a parergonalitás művészeti jelenségének különféle korú és irányultságú hagyományait igyekszik röviden áttekinteni, hogy transzparenssé váljanak és helyet kapjanak más művek is, amelyek a jelenséggel kapcsolatban Kant előtt is tettek már fel értelmezői kérdéseket. Ezek a történeti-szemantikai változások közelebb vihetnek minket ahhoz, hogy megállapításokat tegyünk arról, hogy melyek azok a szempontok, amelyekben Kant és Derrida bizonyítottan új tényezőket csatolt a parergonalitásról szóló párbeszédhez, és melyek azok a felvetések, amelyek – más kifejtettséggel ugyan, de már – előfordultak vagy fel is kínáltak más olvasatokat, az ő értelmezéseiket megelőzően is.[19] Ezzel nem kívánom azt sugallni, hogy a fogalom Kantot megelőző esztétikatörténetének egyes eseményei *természetesen* követték volna egymást, míg Derrida és az őt követő modern olvasatok a parergonalitás korábbi értelmezéseinek pontatlan vagy határsértő megfogalmazásaira törekedtek volna, éppen ellenkezőleg.

A fejezet nem a parergon első antik lejegyzésétől napjainkig felvázolt fogalomtörténetén belüli (ön)ellentmondások feltárását és kiküszöbölését tűzi ki céljául, hanem sokkal inkább az értelmezések között fellépő különbségek felismerését és szintetizálását kísérli meg, kinyitva ezzel a parergonalitás többféle megvitatásra alkalmas

[19] A parergonalitás jelentőségének megértéséhez azért is érdemes a lehető legmesszebbre visszanyúlni, hiszen a problémával komolyan foglalkozó művek is gyakran beleesnek abba a csapdába, hogy nem vesznek tudomást a fogalom kontextusáról, és úgy kezdik el a jelenség alkalmazását az egyes alkotások értelmezésekor. Suzanne Little a disszertációjában egy érdekes problémát vet fel azzal, hogy a *parergon(alitás)* miként jelenhet meg a színházelméletekben, azonban a dolgozat elején a fogalom tisztázásakor latin eredetről ír a görög helyett, és kategorikusan Kantnak tulajdonítja a szó művészettörténeti felfedezését. Suzanne Little, *Framing Dialogues – Towards an Understandig of the Parergon in Theatre*, Queensland University of Technology, Brisbane, 2004, 22.

diskurzusrendszerét. Mindezt azzal együtt kísérli meg, hogy közben reflektál a derridai recepciótörténet egyes bizonyítható, máshol megtévesztőnek tűnő állításaira.[20]

[20] Köszönettel tartozom Tóth Ákosnak, aki a munkahelyi védésen elhangzó opponensi véleményével hozzájárult a dolgozat céljának és kulcsüzenetének minél pontosabb meghatározásához, így kitüntetetten ennek a fejezetnek a történelemszemléleti korrekciójához.

2. Primarium et secundarium

Ahogyan már röviden említésre került a bevezető részben, a Héraklész hőstetteihez kapcsolódó mellékmunkák ernyőfogalmaként jelent meg először a parergon a görög mitológia írásos emlékeiben. A hőstettek egy súlyos határátlépésnek voltak a következményei, annak, hogy Héraklész őrültségi rohamában megölte saját gyermekeit és testvérének a két fiát is.[21] Tetteinek jóvátételeként a félisten önként száműzetésbe vonult, és elsőként Delphoiba utazott, ahol Apollón (Püthián keresztül) azt tanácsolta neki, hogy menjen el Eurüsztheuszhoz, és szegődjön a király szolgálatába tizenkét évre. A jóslat kimondta, ha a király által rábízott tíz munkát ez idő alatt sikerül teljesítenie Zeusz fiának, akkor megszabadul a bűneitől, és elnyeri vele együtt a halhatatlanságot is.

A tíz munkából végül tizenkettő lett, mert Eurüsztheusz a második és az ötödik munkát nem fogadta el. A hős az elvégzett munkákkal azonban nemcsak vezekelt, de a saját életfeladatát is azokkal teljesítette be: „a tizenkét munka közül hat egészen világosan, és a többi is az útközben végbevitt »mellékfeladatok« (parerga) által arra szolgált, hogy az olymposi világrend számára biztosítsa az uralmat."[22] Héraklész mellékfeladatai közé soroljuk azokat a munkákat, amelyeket két kötelező megbízatás között ráadásként hajtott végre, illetve azokat a munkákat is, melyeket a szolgálata lejárta után a haláláig vitt még végbe. [23]

Parergon alatt a mitológiában az elvégzendő hőstettek melletti többleteseményeket, a ráadást értjük. Az erga és parerga szétválasztása a következőképpen alakult a görög mitológia forrásai szerint:

---

[21] Euripidész szerint Héraklész feleségét, Megarát is meggyilkolja, míg Apollodórosz változata szerint a nővel nem végez, hanem lemond róla, és Iolaoszhoz adja feleségül. Euripidész, „Az őrjöngő Héraklész" (997–1000), ford. Jánosy István, in *Euripidész Összes Drámái*, Európa Könyvkiadó, 1984, 420; Apollodórosz, *Mitológia*, (II. 6.1), ford. Horváth Judit, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1977, 64.

[22] Trencsényi-Waldapfel Imre, *Mitológia*, Tudományos és Ismeretterjesztő Kiadó, Budapest, 1956, 184.

[23] Ezeknek a fő- és mellékmunkáknak az elkülönítése főként a következő görög szerzők írásaiból állítható össze: Homérosz (*Iliász*), Hésziodosz (*Istenek születése*), Apollodórosz (*Mitológia*), Pindarosz (Ódák), Euripidész (*Az őrjöngő Héraklész, Héraklész gyermekei*), Arisztophanész (*A madarak*). Összefoglalóan: Mark P.O. Morford és Robert J. Lenardon szerk., *Classical Mythology*, Oxford University Press, Oxford, 2003, 519–548.

Erga	**Parerga**
1. A nemeai oroszlán	
2. ~~A kilencfejű Hüdra~~	
3. A kerüneiai szarvas	
4. Az erümanthoszi vadkan	Kentaurok (Kheirón és Pólosz)
5. ~~Augeiasz istállója~~	Olimpiai játékok megalapítása, Eurütión legyőzése[24]
6. A sztümphaloszi madarak	
7. A krétai bika	
8. Diomédész kancái	Admétosz megmentése, Abdéra megalapítása
9. Hippolüté öve	Héraklész oszlopai, Hészioné[25]
10. Gérüón marhái	Kakosz (óriás), Erüx
+	
11. A Heszperiszek almái	Antaiosz[26], Buszirisz, Ekhidna, Prométheusz
12. Kerberosz	
	+
	13. Akhelóosz folyamisten[27]
	14. Alküóneusz[28]
	15. Ethon[29]
	16. Kentaurok[30]

[24] A teljesség igénye nélkül a legkorábbi, jelenleg is megtekinthető parergon-ábrázolások közül kilenc képet választottam ki, amelyeknek a témája később is rendszeresen felbukkan az építészet- és művészettörténet kiemelkedő festményein, homlokzatain, mozaikokon és vázaképeken.

Kép 1. *Héraklész és Eurütión* (kentaur), Kr. e. 6. század, (Görögország, Athén), J. Paul Getty Múzeum, Malibu

[25] Kép 2. Héraklész, *Hészioné és a tengeri szörny*, Kr. e. 6. század (Görögország, Korinthosz), Szépművészeti Múzeum, Boston

[26] Kép 3. *Héraklész és Antaiosz*, Kr. e. 5. század, (Görögország, Athén), Cerite Archeológiai Múzeum, Athén

[27] Kép 4. *Akhelóosz folyamisten*, Kr. e. 5. század, (Görögország, Attika), Louvre, Párizs

[28] Kép 5. *Héraklész, Alküóneusz és Hüpnosz*, Kr. e. 6. század, (Görögország, Athén), Toledo Képzőművészeti Múzeum, Toledo, Ohio

[29] Kép 6. *Héraklész és Ethon*, Kr. e. 6. század, (Görögország, Athén), Nemzeti Archeológiai Múzeum, Athén

[30] Kép 7. *Héraklész és a Kentaurok*, Kr. e 6. század, (Görögország, Attika), British Múzeum, London

17. Nesszosz és Déianeira[31]
18. Kerkópszok[32]

A szépirodalmi forrásokban Héraklész hőstettei közül a fő- és mellékmunkáknak a többékevésbé világos elkülönítését figyelhetjük meg, még azoknak az elfoglaltságoknak az esetében is, amelyek két egymást követő esemény között helyezkednek el, vagy amelyeknek a teljesítése nem jöhetett volna létre a részfeladat elvégzése nélkül.[33]

Ez az állítás vonatkoztatható a képzőművészeti alkotásokra is. Bár az antikvitásban az összes hőstettet ábrázolták, beleértve a mellékfeladatokat is, a vizuális művészetekben ugyancsak megfigyelhető az ergon és a parergon kanonikus szétválasztása. Ez látható például a Kr. e. 5. századi olympiai Zeusz-templom metopéin, amelyeken nem vegyesen láthatóak a hőstettek, hanem kizárólag a tizenkét munkát jelenítik meg. Ugyan az említett templom párkányán (Héraklész munkái közül) csak az ergonok kaptak helyet, azonban az esztétikai értéküket és funkciójukat tekintve az ilyen típusú szerkezeti elemekről állapította meg Kant, hogy csupán parergonok.[34] Véleménye szerint az oszlopfők és egyéb díszítő elemek csak járulékosan tesznek hozzá az épületek szépségéhez, emiatt nem lehet őket a templom belső alkotóelemeivel egyenrangúnak tekinteni. Ezek az alkotások Kant parergon-meghatározásából kiindulva tehát egyszerre értelmezhetők másodlagosnak a templom szépségéhez mérten, hiszen csupán ornamentumként jelennek meg rajta, és elsődlegesnek a mitológiában elfoglalt helyüket tekintve. Annak ellenére, hogy Héraklész-hőstettei kapcsán a para-ergon szóösszetétel inkább *a valami mellett*ség viszonyát sejteti, és elsősorban a *sőt, mi több*re vonatkozik, vagyis a többleten keresztüli csatlakozásra mutat rá, mégis az ergon-parergon határának a permanens tematizálása óhatatlanul megteremti az elsődleges-

[31] Kép 8. *Héraklész, Nesszosz és Déianeira*, Kr. e. 5. század, (Görögország, Athén), Szépművészeti Múzeum, Boston

[32] Kép 9. *Héraklész és a Kerkópszok*, Kr. e. 6. század, (Görögország, Athén), Ashmolean Múzeum, Oxford

[33] Van olyan szakirodalom, amely parerga alá csak a tizenkét munka elvégzése közbeni járulékos feladatokat sorolja be, és minden egyéb hőstettet, ami kívül esett a megbízatáson azt elkülönítve kezeli. Ebben az esetben Héraklész életének az eseményeit három főbb csoportba sorolják. 1. A tizenkét munka (*athloi* vagy *erga*) elvégzése, amelyet a hős Eurüsztheusz megbízásából hajtott végre. 2. A kötelező feladatok melletti járulékos hőstettek (*parerga*) véghezvitele. 3. Az egyéb cselekedetek (*praxeis*) és hadjáratok, amelyeket más harcosokkal együtt hajtott végre Héraklész, mint például az argonauták expedíciója. A parergát és az egyéb cselekedeteket ebben a felosztásban elsősorban az a tényező választja el egymástól, hogy ez utóbbiakban a hős nem kizárólag önerőből hajtotta végre a feladatokat. Martin P. Nilsson, *The Myenaean Origin of Greek Mythology*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1972, 195.

[34] Immanuel Kant, *Az ítélőerő kritikája*, 2003, 136.

másodlagos/fölé-alárendelt oppozícióban való gondolkodást a fogalommal kapcsolatban, ahogyan arra Kant is reflektált.[35] Ezt a poliszémiát erősítik meg azok az antik szöveghelyek is, amelyek a parergon szóval hol a *szupplementum* jelentést fejezték ki, hol pedig *másodlagos*, *alárendelt*, *lényegtelen* értelemben használták. Ez a második jelentésréteg megmutatkozik már a Héraklész történetét feldolgozó írásokban is. Euripidész, *Az őrjöngő Héraklész* című tragédiájában a gyermekek megölését kronológiailag nem a munkák elé helyezi, hanem azok után, így ebben a drámában a mellékfeladatokról szó sem esik. Héraklész, a gyilkos őrületből felocsúdva, a vezekléskénti Thészeusztól felajánlott száműzetésre reagált úgy, mint ami a tettéhez képest csupán parergonális jelentőséggel bír.

> **Thészeusz**: Hagyd el Thébát, ha így kívánja a szokás, és jöjj a Pallasz városába énvelem. Vérbűntől ottan tisztulást nyerhet kezed. (...)
>
> **Héraklész**: Jaj! Nyomoromhoz képest mindez *semmiség* (*πάρεργον*)! (...) bármi kín a részem is,/ gyávának vélnek, ha öngyilkos leszek.[36]

Héraklész elgondolásában minden cselekedet alárendelt a belső bűnbánat és gyötrelem érzésével szemben, és semmilyen külső eszköz nem válhat egyenrangúvá tettei következményével. Ez az összehasonlítás azt sejteti, hogy parergon alatt már akkor sem kizárólag csak *csatolmány*okat értettek, hanem másodlagos, külső komponenseket, azaz *pótlék*okat is, amelyeknek az volt a feladatuk, hogy a belső hiányt újra teljessé tegyék.

A két jelentés logikai kapcsolóeleme, hogy a külső és belső, az alá- és fölérendelt elemek szétválasztása egy olyan gondolati határvonal eredménye, amelyet aztán megfigyelhetünk a képek rámáinál, az irodalom paratextusaiban, a zenemű befejezését kiegészítő záradékban: a kódában vagy az építészeti alkotások ornamentikájában. A befogadási figyelem kijelöli a műalkotás autonómiáját és létrehozza az alkotást keretező határ alakzatát. Parergon alatt ezekben az esetekben valamilyen leválasztható, az alkotástól

---

[35] Derrida éles szemmel világított rá, hogy a parergon-ergonnal való értékközpontú oppozícióba állítása nem csak Kant gondolkodásának a specifikuma, hanem mindannyiunk művészetről való gondolkodásának a sajátja, amelynek csak egy konceptuális példája a parergon. Jacques Derrida, „Parergon", 146.

[36] Euripidész, „*I.m.,*" (1286–88; 1340), 431–432. „οἴμοι: *πάρεργα* μὲν τάδ᾽ ἔστ᾽ ἐμῶν κακῶν,/ἐγὼ δὲ τοὺς θεοὺς οὔτε λέκτρ/ ἐγὼ δὲ τοὺς θεοὺς οὔτε λέκτρ᾽ ἃ μὴ θέμις." Euripides, *Euripidis Fabulae*, vol. 2., szerk, Gilbert Murray, Clarendon Press, Oxford, 1913. Az angol fordítás ekként adja vissza ezt a részt: „Alas! this is quite *beside the question* of my troubles"/Jaj! Nyomoromhoz képest mindez csekélység." Euripides, „Heracles", ford. E. P. Coleridge, in *The Complete Greek Drama*, Vol. 1., ed. by Whitney J. Oates és Eugene O'Neill, Jr., Random House, New York, 1938, 1050.

mindig függő és annak az autoritását nem sértő alakzatot érthetünk, amely a *kívülség* terét foglalja magába.

Ebből a kiindulásból gyökeresedik meg az a gyakorlat, hogy többnyire a munka végén található függeléket nevezték el *Parergon*nak, legyen az egy irodalmi, jogi vagy zenei mű. Ennek a paradigmatikus álláspontnak a *látszólagos* alkalmazását figyelhetjük meg Abraham Ortelius *Theatrum Orbis Terrarum* (1570) című műve kapcsán, ami a kartográfia kezdeteinek egyik kiemelkedő alkotása.[37] A mű két nagyobb egységből tevődik össze: a világtérképekből, a *Theatrum*ból, illetve, a *Parergon* címet viselő lapokból, amely különböző antik és bibliai témák atlaszának a gyűjteménye volt.[38] Mivel a térképész a haláláig (az első kiadástól számított 28 éven keresztül még folyamatosan) dolgozott mindkét részén az atlasznak, ezért már életében is több, mint száz kiadást élt meg. A *Parergon* a világatlasszal ellentétben nem a valóság pontos lemásolását célzó lapokat tartalmazott, hanem speciális térképek sorozata volt, fiktív, fantáziadús ábrázolásokkal, amelyek például Odüsszeusz, Ábrahám vagy Pál apostol utazásait jelenítették meg. Mivel nevéből adódóan elsősorban függelékként azonosították és kezelték a *Parergon*t, így előfordult, hogy a kiadók elválasztották a *Theatrum* korhű térképeitől, és ki sem adták vele együtt, hiszen a tudományos munkaként elfogadott világatlasz mellett csak másodlagos, dekorációs részként tekintettek rá. Erre a világos kettéválasztásra leginkább az adott okot, hogy Ortelius csodálatos lényekkel, mitológiai személyekkel, káprázatos növény– és állatvilággal népesítette be a térképeit, és hiába alkalmazta rajtuk azokat a felismerhető és megkülönböztethető jeleket is, amelyeket a világatlaszok domborzati jelöléseihez fejlesztett ki, a kartográfia számára ezek csupán mellékes ügyként, kultúrtörténeti érdekességekként adódtak hozzá.[39] A szétválasztás kritériumai, amelyek az elsődlegest a másodlagostól, a külsőt a belsőtől elkülönítik, szükségszerűen létre is hozzák a külsőnek bélyegzett rész működésének feltételeit. E kanonizáló döntés világos határvonalat húzott a térképek között, és Ortelius *Parergon*ja esetében a másodlagosnak bélyegzett egység végül az esztétikai diskurzusban önálló műalkotássá nőtte ki magát. Ahogy bővült, a korban modernnek számító kartográfiai formát hordozó, de klasszikus témákat ábrázoló művészeti albummá vált, és a *Theatrum*ot elhagyva, önálló munkaként is több, mint fél százszor adták ki. A műalkotásként

[37] Abraham Ortelius, *Theatrum Orbis Terrarum*, Gilles Coppens de Diest, Antwerpen, 1570.

[38] Kép 10. Ortelius Abraham, *Teatrum Orbis Terrarum, Parergon*, Plantin, Antwerpen, 1579.

[39] Ortelius ugyan a világatlaszokkal vívta ki magának az elismertséget, azonban a *Parergon*nal egy addig nem ismert műfaj, a történelmi térképészet megalapítójává vált. Tamás Sándor, „Erdély »hibás« miniatűr térképe Abraham Ortelius atlaszában”, *Acta Siculica*, (2012/2013): 478.

értelmezett *Parergon* hagyományos besorolhatóságát az intermediális szempontok újrastrukturálták, és rámutatnak annak az oszcillációs folyamatnak a fennállására, amiben a parergonalitás nem engedi megszilárdítani a kialakult vonalakat egy történeti keretrendszerben, hanem állandóan megkérdőjelezi a határok létjogosultságát, akár saját magára vonatkozóan is. A két rész szétválasztása, és az önálló kiadások megjelenése ellenére sem revideálta Ortelius a *Parergon* nevet, és a térképsorozat elé a „*historiae oculus geographia*", azaz „*a földrajz a történelem szeme*" mottót jegyezte fel, amelyet később kiterjesztett a teljes atlasz egészére, tehát a *Theatrum*ra is. A földrajz és történelem összevethetőségére irányuló teljes metafora akár Ortelius kartográfiai szemléletének ars poétikájaként is értelmezhető: a szerkezet forrástartományában szereplő földrajz a *Theatrum* világatlaszával helyettesíthető be, míg a céltartományba illesztett történelem a *Parergon* historizáló darabjait foglalja magában. A behelyettesíthetőségre mutat rá az érzékszervek közül kiemelt látószerv, a szem is, amely utal a *Theatrum* szó eredeti jelentésére, a görög „theatron"-ra, amely a „szemlélés helyét" jelöli ki. A fenti paratextus egy kulcsfontosságú rész-egész viszonyban bontakozik ki, amelyben a történelem, vagyis a *Parergon* képviseli a test egészét: az ergont, míg a *Theatrum* ennek a nagyobb egésznek a láthatóságáért felel. Ortelius mottója ugyanakkor egy alapvető történettudományi dilemmát is feszeget, miszerint a történelem kérdése nem szűkíthető kizárólag a múltra, vagyis az ókori témát feldolgozó *Parergon* nem kell, hogy csupán történeti nézőpontokat képviseljen, mert a témája a klasszikus antik és biblikus hagyományból merít, míg a modernnek tekintett *Theatrum* sem nélkülözi feltétlenül a történetiség kérdését. A parergonalitás értelmezéstörténete hasonló belátásokra kényszeríti a befogadót: a jelenség maga sem egy tisztán egyirányú, kronológiai folyamattal leírható keretrendszer, hanem a határ kérdésére és meghúzására irányuló értelmezések önreflexív folyamata, amelyek olykor ismétlődő, máskor eltérő olvasatokat eredményeznek.[40]

Az a felfogás, amely a parergon alatt elsősorban (egy lezárt alkotáshoz kapcsolódó) külső képződményt látott, a klasszicizmus korának művészeti írásaiban már reflektáltan is felfedezhető. A klasszicizmus, amely kedvelte a lezárt szerkezeteket, az egyszerű, tiszta kontúrokat, valamint az antik művészet iránti nagyfokú érdeklődés jellemezte, a

[40] A disszertációnak minden tervezett körültekintése ellenére, mivel a parergonalitás kérdését egy kronológia keretrendszer mentén tárgyalja, így ugyanazokkal kérdésekkel kell szembesülnie, mint az említett műveknek, hogy ne ragadjon bele maga sem a történeti modellképzés csapdájába. Derrida parergonalitásról (vagy még pontosabban a dekonstrukció természetéről) szóló fejezete ennek okán meg sem kísérli a jelenségről való gondolkodás időbeli szintézisét: „(...) tudniillik a művészetfilozófiának mindig az a legnagyobb baja, hogy uralja a művészet történetét, paradox módon ez azért van, mert túlságosan könnyedén gondolja a művészetet történelminek." Jacques Derrida, „Parergon", 146.

parergonalitás meghatározásához a Héraklészi-hőstettek elválasztásának világos szabályrendszeréhez fordult. Winckelmann, aki méltánytalanul vált elfeledetté a parergonalitásról gondolkodó művészettörténészek között, már egy ízlésítéleti szempontrendszerbe ágyazottan vizsgálta a jelenséget:[41]

> 15. § Harmadszor tegyünk – mint ahogy azt a régi művészek megtették – különbséget a rajzon található lényeges (*das Wesentliche*) és mellékes dolgok (*Nebendingen*) között, egyrészt azért, hogy ítéletünk ne legyen helytelen azt hibáztatni, ami nem méltó a vizsgálódásunkra, másrészt azért, hogy figyelmünk egyedül a rajz valódi végcéljára irányuljon. Hogy a régi művészek mily kevés figyelmet fordítottak azokra a dolgokra, amelyek úgyszólván kívül estek a tudásukon, megmutatkozik például a festett edényeken, amelyeken egy ülő alak székét csupán egy vízszintesen fekvő pálcával jelezték, nem törődve azzal, hogyan képzeljük el az alak ülő pozícióját, de magában az alakban a mester teljes egészében felismerhető. Ezzel nem kívánom mindazt elleplezni, ami az ókoriak műveiben középszerű (*mittelmäßig*) vagy rossz (*schlecht*): de ha egy- és ugyanazon művön a főalak szembetűnően szép(en van kidolgozva), viszont a kiegészítések (*Zusatz*) vagy mellékelt jegyek és ismertetőjelek messze alatta maradnak ennek, akkor úgy vélem, ebből arra lehet következtetni, hogy akkor a művészek ezeket a formájukat és kidolgozásukat tekintve rossz részeket mellékesnek vagy – ahogy ők nevezték – parergonnak tekintették. Mert ezekre a parergonokra nem tekinthetünk úgy mint epizódokra, amelyekben itt a firkász, ott pedig a költő mutatta meg teljes művészetét.[42]

Winckelmann elgondolásában a parergon nem kizárólag a képen vagy az irodalmi szövegben felbukkanó járulékos elemek ernyőfogalmaként jelenik meg, hanem értéktelen elemekként kerülnek azonosításra, amelyek kidolgozásukat tekintve silány, rossz minőséget képviselnek

---

[41] Az általam ismert parergonról szóló szakirodalmak közül csak két tanulmány idézi Winckelmann álláspontját: Martin Gabbon, aki Winckelmann és Kant parergon-meghatározását hasonlította össze; és Paul Duro, aki a művészettörténész konvencionálisan klasszicista gondolkodásmódjára mutat rá a parergon-ergon hierarchikus kettéválasztása kapcsán. Martin Gammon, „Parerga and Pulchrido adhaerens: A Reading of the Third Moment of »The Analytic of the Beautiful«", *Kant-Studien: Philosophische Zeitschrift der Kant-Gesellschaft*, szerk., Manfred Baum, Thomas M. Seebohm, Walter de Gruyter, Berlin, 1999, 149–150. Paul Duro, „What is a Parergon? ", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 77:1 (2019): 24.

[42] Winckelmann, „Geschichte der Kunst des Alterthums II.", in *Werke*, vol. IV, szerk., H. Meyer & Schultze, Drezda, 1811, 234–235. A részlet fordítása Hoványiné Medve Éva munkája.

a műalkotásban. A filozófus ezzel egy láthatatlan vonalat húzott a műalkotás belsője és annak a marginálisnak értelmezett pontjai közé, ahol a befogadói normatívaalkotásban a kirekesztés elsődleges feltétele a részek kidolgozottságának a mértékén fordul meg. A formavilág megmunkáltságának hiánya az, ami peremre szorít és kimetsz az ergonból egyébként nem okvetlenül a szegélyen vagy szegélyként megjelenített elemeket. A lehatárolás Winckelmann-nál elsősorban egy ízlésítéleti keret: a parergonalitás logikája választja el a szépről alkotott esztétikai ítéletünket azoktól a formáktól, amelyek egyenes a *szép ellen* történnek. Winckelmann teleológiai meghatározása a befogadói aktivitást a megfelelően kidolgozott részek látványa felé irányítja, és arra a következtetésre jut, hogy a kép/írás „elhanyagoltabb" szegmenseire éppoly kevés figyelmet érdemes szentelnünk, mint ahogyan azt maga a művészi intenció is tette. A vizuális és verbális alkotás végcéljáról alkotott felfogásával magyarázható, hogy a filozófus miért mentette fel a művészeket olyan egyértelműen a rosszul megformált részek kapcsán. A határmezsgye, amely elválasztja a költőt a firkásztól, a festőt a közönséges mázolótól az, hogy végső soron képes-e az alkotó a szép klasszikus ideáját megragadni az alkotásban.

Kant elképzelése korrelált Winckelmann szövegével, és tovább is gondolta azt. Winckelmannhoz hasonlóan Kant is elhatárolta a „tiszta ízlésítélet tulajdonképpeni tárgyait" azoktól a kiegészítésektől, amelyek nem tartoznak „belsődlegesen a tárgy egész képzetéhez".[43] Mindkettőjük koncepciójában az esztétikai ítéletnek a belső szépségre kell koncentrálnia és nem a szélekre: a parergon nem a mű terének *belsejében* játszik szerepet, hanem különválik attól. Kant a parerga szót elsőként Alexander Gottlieb Baumgarten *Metaphysica* (1743) című latin nyelvű könyvének 530. paragrafusa mellé jegyezte le.[44] Baumgarten ebben a paragrafusban az elsődleges és a járulékos/kiegészítő megismerésről írt, amik véleménye szerint együtt alkotják az esztétikai észlelés egészét.[45] Baumgarten szöveghelyéről Kant az alkotások határaira asszociált, és arra a megállapításra jutott, hogy a filozófus ebben a részletben egyként azonosított két különböző kategóriát: az *adhaerens* és a *secundaria* fogalmát. Kant szerint nemcsak az elsődleges és az elsődlegeshez szorosan kapcsolódó járulékos elemek alkotják az esztétikai megismerés komplexitását, hiszen azok

[43] Immanuel Kant, *Az ítélőerő kritikája*, 2003, 136.

[44] Martin Gammon, *I.m.*, 151.

[45] „Perceptio praeter notas, quas maxime in eius notis attendo, alias etiam minus claras continens est complexa. *Cogitationis complexae* notarum ille complexus, quem in notis maxime attendo, *perceptio primaria*, complexus notarum minus clararum *perceptio (secundaria) adhaerens*." Alexander Gottlieb Baumgarten, *Metyphysica*, C. H. Hemmerde, Frankfurt, Leipzig, 1779, 184.

azonos természetűek, hanem inkább az elsődleges és a másodlagos érzékek tárgyainak együttese, amelyeket két különböző megismerési módként azonosít.[46] Kant szétválasztotta az *accessorium* vagyis a járulék, és a *secundarium*, azaz a parerga tárgykörét, kiemelve, hogy míg az előbbi a csatlakozásra, a hozzátapadásra utal, addig a parerga mint arabeszk és aranyozott keret a mű autonómiájához képest külső, attól elválasztható, másodlagos, alárendelt formát képvisel. Habár Derrida nem hivatkozott a kanti Baumgarten-kommentárra, mégis ehhez a diskurzushoz kapcsolódott, amikor a parergont mint nehezen különválasztható különválasztást értelmezte, és Kant fogalmi/logikai elválasztására reagálva, ennek az oppozíciónak az eltörlése mellett érvelt. Kant a *Metafizika* mellé írt lapjegyzeteit építette be a parergonról szóló fejtegetéseibe, amire később Derrida is hivatkozott:

> Még amit *ékítménynek/díszítő elemnek* [*Zierathen*] (parerga) nevezünk – vagyis az, ami a tárgy teljes megjelenítéséhez nem belső alkotóelemként, hanem csak külsőlegesen, mint toldalék/adalék [*Zutat*] tartozik hozzá –, az ízlés tetszését még ez is csupán formája által képes fokozni; ide soroljuk például a festmények keretét, a szobrok ruházatát vagy a palotákat övező oszlopsorokat. Ha pedig maga az ékítmény/díszítőelem maga nem szép forma, akkor, mint például az aranyozott keret, pusztán arra alkalmas, hogy a vonzó inger által mintegy a tetszésnek ajánlja a festményt; az ilyen ékítményt *dísznek* [*Schmuck*] nevezzük, és ez kárára van a valódi szépségnek.[47]

Winckelmann elgondolásától részben eltérően Kant meghatározásában a parerga nem kizárólag a pontatlan vagy az egyenesen rosszul kidolgozott formák gyűjtőneve, hanem olyan szupplementumoké is, amelyek hozzá tudnak járulni az alkotás szépségéhez. Kant szerint a parergonok önmagukban nem feltétlenül kellemes formák, csak „kiegészítést kínálnak a forma gyönyöréhez; (...) határozottabban és tökéletesebben teszik szemléletessé

[46] „Nicht principale und accessorium (wo einerley Art des objects ist), sondern primarium et secundarium (adhaerens), wo sie verschiedener Art sind. — Parerga. e.g. Goldener Rahme, Arabesqve." Immanuel Kant, „Reflexionen zur Anthropologie" (15.1, 11) in *Kants gesammelte Schriften*, szerk. Königlich Prußische Akademie der Wissenschaften, Reimer, Berlin, 1908.

[47] A fenti szövegrészletben Papp Zoltán Kant-fordítását idéztem, azonban perjel után feltüntettem a fontosabbnak ítélt kifejezések Hermann István által javasolt fordítási megoldásait is. Immanuel Kant, *Az ítélőerő kritikája*, ford. és az utószót írta Papp Zoltán, Osiris, Budapest, 2003, 136.; Immanuel Kant, *Az ítélőerő kritikája*, ford. Hermann István, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1979, 191–192.

[a tárgy formáját].”[48] A parergon növelheti az ízlés tetszését, de csak akkor, ha *szép formája* van, ellenkező esetben a műalkotás kárára jött létre. A parergon Kantnál bár szintén külsődleges, másodlagos elem (akárcsak Winckelmann-nál), azonban mégis képes strukturális kapcsolatot teremteni az ergonnal, hiszen emelheti vagy csökkentheti annak az esztétikai minőségét. A parergon egyszerre lehet tehát értékes, értéktelen vagy egyenesen káros a műalkotás szépsége felől közelítve. Amennyiben olyan ékítmény, amely a tárgyához *illő*, tehát annak az alakjával valamint a rendeltetésével összhangban áll, úgy *normális, hétköznapi* parergonról beszélünk. Ebben az esetben az ékítmények a „képzetet vonzóerejük révén élénkítik, amennyiben magára a tárgyra hívják fel és állandósítják a figyelmet.”[49] Azokat az ornamentumokat, amelyek elvonják a figyelmet a tárgy szépségéről *dísz*nek [*Schmuck*] nevezi Kant. Ezek olyan rossz minőségű parergonok, amelyek feltűnő, felesleges vagy ízléstelen cicomák az alkotás mellett, és akadályt jelentenek a vonzerő fokozásában, vagyis összességében nem járulnak hozzá a tárgyról alkotott pozitív ízlésítéletünkhöz.[50]

Kant oppozícióinak sokfélesége, amelyben a külső és belső, a forma és tartalom, a jelölő és jelölt kettévált egymástól a parergon-definíciójában, kétségkívül egy olyan határesemény a fogalom történetében, amely szintetizálta a parergonról és a művészetről való általános gondolkodással kapcsolatos évezredes irodalom értelemajánlatait. Ez mégsem jelenti azt, hogy Kant parergon-meghatározása egy fejlődési elv záróköve lett volna, amelyet aztán később Derrida (vagy akár Boehm, Deleuze, Mitchell) felnyitott annak érdekében, hogy a fogalmi rögzítettségéből felszabadítsa azt, ahogyan a műben és a művön kívüli létezőkre tekintünk. Kant parergon-fogalma nem egy 18. századi ízléskritikai elképzelés konvencionális példájaként áll statikusan, amelytől aztán általánosságban véve majd a kortárs esztétikaelmélet beszédmódja távolságot vesz. Georg Simmel, a 20. században

---

[48] Immanuel Kant, *Az ítélőerő kritikája,* 1979*,* 191.

[49] Immanuel Kant, *Az ítélőerő kritikája,* 1979, 191.

[50] A Kant által felvetett *illőség* kérdése az ékítmény szerepének meghatározásában, nemcsak a képzőművészetnek, hanem a retorikának is az alapfogalmai közé tartozik. Quintilianus szerint a szónoklás stílusának megválasztása alapján más szavakat, *díszítő alakzatok*at kell alkalmaznia a rétornak, hogy ne váljon nevetségessé, gőgössé vagy dagályossá. Emiatt időt és energiát kell fordítania arra, hogy megtalálja a témához kapcsolódó megfelelő sajátosságokat. Abban azonban mindenképpen eltér a két szerző az illőség fogalmának meghatározását illetően, hogy míg Quintilianusnál ez a fogalom (decorum) egy erkölcsi kategóriát is magában foglal, tehát az igazi szónok csak akkor tud illő előadást tartani, ha a hiteles ember eszményét testesíti meg, addig Kant elkerüli ezt a típusú ítéletalkotást, és csak az esztétikai normákra koncentrál. Az erkölcs és az illőség kapcsolata a szónoki művészetben visszavezethető Arisztotelész *Rétorikáj*ájáig, aki az illőség (prepon) kérdését a jellemesség mellett az *arány*ok megfelelő alkalmazásában látja. Arisztotelész, *Rétorika*, ford. Adamik Tamás, Gondolat Kiadó, Budapest, 1982, 188–190.; Marcus Fabius Quintilianus, Szónoklattan, ford. Adamik Tamás et al., Kalligram, Pozsony, 2009, 714–720.

született német filozófus, művészetelméleti írásaiban a keret szerepével és funkciójával kapcsolatban Kant véleményével egybecsengő következtetésekre jutott:

> A keret csak egy zárt egységgel rendelkező képződményhez illik, (...) rangtévesztéssel állunk szemben, amikor esztétikai önértékkel akarják felruházni a keretet. (...) Mint a bútornak, a keretnek sem lehet individualitása, csupán stílusa. (...) Az önmagában is jelentéssel bíró keret látszólag magasabb rendű szellemisége csupán a kisebb fokú szellemiségről tanúskodik annak az egésznek a felfogásában, amelyhez a keret tartozik. A műalkotás helyzete tulajdonképpen ellentmondásos, hiszen a környezetével egységes egészt kell alkotnia, miközben önmagában is egész.[51]

A parergon ontológiai jellegének meghatározása ebben a hagyományban legtöbbször egy zárt rendszer kijelölése felől indul el, ahol a különböző terek világos elkülönítésének hangsúlyos szerepe van. Emiatt a parergon maga is mindig konstans, változatlan helyet foglal el: a kép fizikai kereteként vagy egy irodalmi alkotás borítójaként, tartalomjegyzékeként, függelékeként jelenik meg, és a feladata az, hogy a befogadó segítségére legyen a mű törvényszerűségeinek a felismerésében.

[51] Georg Simmel, „A képkeret" (1922), in *Velence, Firenze, Róma. Művészetelméleti írások*, ford. Berényi Gábor, Atlantisz Kiadó, Budapest, 1990, 94–95.

3. Parerga vagy Paralipomena

A fogalom értelmezéstörténetének másik hagyománya abból a felvetésből indul ki, hogy a parergon olyan fenomén, amely a mű részét képezi, vagy ha nem is tekinthető szorosan az alkotás részének, akkor sem kívül áll rajta, hanem közvetítő szerepet tölt be az alkotás és a befogadó között. Ebben az elgondolásban a parergon nem a mű autonómiájának kijelölésében segíti a befogadót, hanem az ergont segíti abban, hogy az műalkotásként be tudja jelenteni önmagát.

Sztrabón kappadókiai földrajzi író *Geógraphika* című művében Protogenes (i. e. 4. századi görög festő) két különböző alkotását méltatja mint amiket érdemes megtekinteni Rodus városának gyöngyszemeiként. Az első az *Ialysus*, amely a város hősét ábrázolta, és amely – Sztrabón művéhez hasonlóan – a legtöbb antik forrásban említésre kerül a festő leghíresebb képeinek felsorolása között, illetve, a *Pihenő Szatír*t ábrázoló alkotás, amelyben a parergonalitás kérdése megjelenik. Sajnos sem a mitológiai tárgyú kép, sem a portré nem maradt fenn az utókor számára, de a létezésük több történeti forrás alapján biztonsággal rekonstruálható.[52]

> Prótogenés festményei következnek, mégpedig: Ialysos; az oszlophoz támaszkodó szatír, az oszlopon meg egy fogolymadár állott és ezt, mihelyt a képet kiállították, az emberek olyan áhítattal szemlélték, hogy csak azt csodálták – s ezt meg is illette –, a szatír fölött pedig elnéztek, bár az is nagyszerűen volt kidolgozva. De még nagyobb csodálatra indította ez a fogolymadár a nevelőket; ezek odahozták a szelíd madarakat és szembeállították azzal: a fogolymadarak rácserregtek a festettre, s ezzel sok népet csődítettek össze. Amikor Prótogenés látta, hogy a mellékalak (πάρεργον) lett főalakká (ἔργον), a szentély elöljáróit megkérte, hogy oda mehessen és letörölhesse a madarat; s ezt meg is tette.[53]

[52] A Protogenes művészetéről szóló antik források részletes listájához lásd: *Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology*, 3. kötet, szerk. William Smith, LL. D., Charles C. Little és James Brown, Boston, 1849, 554–556.

[53] Strabón, *Geógraphika*, 14.2.5, (i.e. 7.) ford. Földy József, Gondolat Kiadó, Budapest, 1977, 684.

Protogenes festményének ergonja tehát a szatír alakja volt, akiről más írások azt is tudni vélték, hogy az egyik kezében furulyát tartott, és úgy támaszkodott rá az oszlopfőre.[54] A kép ornamentuma az oszlop és a tetejére rajzolt fogolymadár volt, amit viszont olyan hitelesen jelenített meg Protogenes, hogy elvonta a figyelmet a – szerzői szándék által kijelölt – kép főalakjától. Winckelmann fentebb idézett elgondolásával ellentétben bár a görög festő tett hierarchikus megkülönböztetést a kép alakjai között, de azok különbségét nem a megformálás hiányával akarta jelezni. Sztrabón ügyelt is arra, hogy ezt a szempontot kiemelje, hiszen a szatír alakjáról megállapította, hogy nagyszerűen volt kidolgozva, akárcsak a madáré. A képen szereplő fogolymadár minden bizonnyal a tromple l'œil festészetet megidéző valósághűséggel bírt. Eltörölte azt a határt, ahol első látásra megfogalmazódik, hogy egy műalkotással állunk szemben és nem egy valódi élőlénnyel. Protogenes azonban nem tartott arra igényt, hogy elkendőzze vagy eltüntesse a realitás és a műalkotás közötti határt, és nem akarta, hogy úgy tekintsenek a nézők a madárra mint az anyagi valóság egy darabjára. Ebben a rövid részletben a parergonalitás (valamint tágabb értelemben az alkotó és a befogadó szerepének) interpretációi ütköznek egymással. Protogenesé, aki a produktum alkotójaként annyira ragaszkodott a mű zártságához, hogy nem tudta elfogadni, hogy a főalak és a mellékalak funkciót cseréljen egymással, valamint a befogadóké, akik bizonyos opciók mentén a szerző szándékával szemben állva egy alternatív értelmezési lehetőséget adtak a mű kompozíciójával kapcsolatban. Mielőtt azonban a képen szereplő parergon végleg felboríthatta volna műalkotást formáló szabályokat, Protogenes letörli a képről, hogy nyoma se maradjon. A kisegítő szerepe, ahogy Derrida is rámutatott: fenyeget, és a használata mindig kockázattal jár, hiszen rámutathat az ergon hiányaira. Protogenes rajzán a mellékalak rendbontóvá válik, és nemcsak, hogy a részévé akar válni a képnek, de azzal fenyeget, hogy másodlagos, járulékos szerepéből a kép főalakjává válik.

Az irodalomban ez a jelentéstartalom *kitérés*ként manifesztálódik, a fő téma mellett megjelenő kisebb szövegegységek megnevezésére. Platón szerint például, ha letérünk a megkezdett gondolatmenetről (ergon) egy mellékes szál (parergon) kedvéért, még a végén kiderülhet, hogy fontosabb dolgokat osztunk meg annál, mint ami kapcsán szóba hoztuk.[55]

---

[54] Pliny the Elder, (XXXV.102), *Chapters on the History of Art*, ford. Katherine Jex-Blake, Macmillan and Co., New York, 1896, 61.

[55] „τὰ δ᾽ ἄλλα οἷ δὴ καὶ δι᾽ ἃς αἰτίας ἱδρύσατο, εἴ τις ἐπεξίοι πάσας, ὁ λόγος *πάρεργος* ὢν πλέον ἂν *ἔργον* ὧν ἕνεκα λέγεται παράσχοι.” Plato, „Timaeus” 38d-e, in John Burnet, szerk., *Platonis Opera*, Oxford University Press, Oxford, 1903. A magyar fordításban az *ergon-parergon* szójáték Kövendi Dénes átültetésében a következőképp olvasható: „ennek a megbeszélése – *mellékes* létére – több dolgot adna annál, *aminek a kedvéért* szóba jött.” Platón, „Timaiosz”, 38d-e, ford. Kövendi Dénes, in *Platón összes művei,* 2. kötet, Magyar Filozófiai Társaság, Európa, Budapest, 1943.

A lábjegyzet funkciója ma sok esetben átveszi a kitérés szerepét. Nem véletlen tehát, hogy Derrida miért definiálta a lábjegyzetet és a zárójelet is parergonként.[56] Ebből a gondolatból egyrészt kiderül, hogy a parergon ergon ellenében való középpontba helyezése egyáltalán nem új keletű gondolat, másrészről a parergonalitásnak nemcsak a statikus voltáról tudunk meg többet, hanem a dinamikusról is. A parergon szót ugyanis egy térbeli elmozdulás leíró fogalmaként is használták: az útról való *letérést/kerülőutat* jelentette. Euripidész a következő kontextusban használja a parergont: „Haj, hasztalan! De mégsem álltam meg: jövet */ letértem* (*προσπεσὼν*) az útról sírját látogatni meg."[57]

Mindebből következik, hogy amikor bevezetésként vagy függelékként szerepel a *Parergon* a műalkotást keretezve, akkor mindig rögzített helyet foglal el. Ha azonban kitérésként[58] vagy az ergon mellőli ellépésként definiáljuk, akkor egy helyhez nem kötött, változ(tathat)ó mozgás jellemzi. Konkretizálva tehát a megkezdett felvetést: a térpoétikai és a retorikai jelentés közös pontja az az elgondolás, hogy a parergon az út/téma mellől elkanyarodó (fizikai) elmozdulás.[59] Mindig a fő csapásból indul ki, és nincs állandó, konkrét helye, csak irányultsága van. Lényege abban a térbeli rész-egész viszonyban keresendő, amit az ergonnal közösen alkotnak. A parergon olyan állapotot jelez, amely a kilépés utáni, de a megérkezés előtti köztes átmenet, amelyet azonban gyakran a kilépés eredményével tesznek

---

[56] A Platón-művekhez írt lapszéli jegyzeteket például Derrida értelmezése alapján lehetne ugyan *parergon*nak nevezni, azonban Platón korában a szövegek margójára írott megjegyzéseknek volt saját megnevezése (*szkholion*). A *parergon* és a *szkholion* megkülönböztetése azért is fontos, mert a *szkholion*ok gyakran a függelékekbe szorultak (tehát a mű *Parergon*ába), majd később, a modern kiadásokban onnan is eltűntek. Lásd bővebben: Steiger Kornél, *A lappangó örökség*, Jószöveg Műhely Kiadó, Budapest, 1999, 18.

[57] Euripidész, „Élektra", ford. Devecseri Gábor, in *Euripidész Összes Drámái*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1984, 566.
„ἦλθον γὰρ αὐτοῦ πρὸς τἀφον *πάρεργ'* ὁδοῦ καί προσπεσὼν ἔκλαυο' ἐρημίας τυχών" – „For as a *detour* on my journey I went to his tomb, and finding myself alone I fell down and wept for him." Míg a magyar nyelvű kiadásban Devecseri Gábor igével oldja meg a szó fordítását, addig Euripidész *Élektrá*jának kétnyelvű kiadásában a görög szót *detour*-nak, vagyis kerülő útnak fordítja David Kovacs. A *parergon* szó egyéb angol nyelvű fordításai között szerepel még a *diversion* és a *by the way* szókapcsolat is, amely jelentheti az „útról való letérés"-t, de azt is, hogy „mellékesen", vagy „közbevetőleg", egyszerre utalva a térbeli és a retorikai jelentésárnyalatokra. Euripides, „Electra", (509-510), in Euripides, *Suppliant Women, Electra, Heracles*. szerk. és ford. David Kovacs Harvard University Press, Cambridge, London, Massachusetts, 1998, 204. Lásd a további fordítási lehetőségeket még: *Greek-English Lexicon,* összeállította Henry George Liddell és Robert Scott, 2. kötet, Clarendon Press, Oxford, 1953.

[58] A kanti argumentációban a kitérésnek mint nyelvi alakzatnak szintén fontos szerepe van: a nyelvi kimunkáltságnak, a díszítésnek a hangsúlyos területe.

[59] A kitérés kapcsán a *parergon*nal szorosan összekapcsolódó *parekbasis* (*parabasis*) fogalmát szokták leginkább kiemelni, amely szónak a történeti, poétikai változása szintén érdekes utat jár be napjainkig. A parergon szemantikája a parabázistól eltérően azonban nem határsértésre koncentrál, hiszen legtöbbször ő maga a határ. A parabázis fogalomtörténetéhez lásd bővebben: Hoványi Márton, „Egy fogalom határátlépései: a parabasis", in Bengi László, Hoványi Márton, Józan Ildikó, szerk., „*Visszhangot ver az időben." Hetven írás Szegedy-Maszák Mihály születésnapjára*, Kalligram Pozsony, 2013, 502–509.

egyenlővé: az eltévelyedéssel vagy ellenkezőleg, valaminek, például a lényegnek vagy egy újabb ergonnak a megtalálásával.

Ennek az el- vagy kimozdulásnak a szükségességét lehet a megteendő útvonal elégtelen voltából, illetve az ergon hiányosságaiból magyarázni, ahogyan azt Derrida is tette. Az egyes alkotások hiányainak kiegészítésére utaló (derridai) reflexiót azért is fontos többször kiemelni, mert nemcsak egy adott művészeti ágon belüli alkotásra vonatkozik a felvetés, hanem egy tágabb kontextusba ágyazódik, egy olyan párbeszédbe, amely a művészetek hierarchiájában gyökerezik. Ahogy W. J. T. Mitchell fogalmaz az egyik szó és kép viszonyát tárgyaló írásában: „ahol előtérbe került a két művészet közti különbség ott feltámadt az egység kérdése is a kölcsönös kiegészítés elgondolásában, mely szerint a két művészet összepárosítása a totális valóság teljesebb imitációját biztosítja."[60] Amennyiben tehát a társművészetek egymáshoz való kapcsolódását a kiigazíthatóság vagy kiegészíthetőség felől is vizsgáljuk, úgy a parergon az a pótlék, amely „befoltozhatja" azokat az üres helyeket, amelyek egyik s másik alkotásban felfedezhetők.[61]

A paragone-vita egyik leghíresebb képviselője Leonardo da Vinci volt, aki a verbális és vizuális alkotások összevetésekor a festészet elsődlegességét fogalmazta meg a költészettel szemben.[62] A kép-szöveg kapcsolatok dinamikájának változásait éppen ezért egy Leonardo da Vincinek tulajdonított festmény és a festményhez szorosan kapcsolódó ekphrasztikus Percy Bysshe Shelley-költemény összevetésén keresztül próbáljuk megvilágítani. Az értekezés sorra veszi a verbalitással és vizualitással kapcsolatos legfontosabb kérdéseket: miért ezt a képet tüntette ki Shelley a pillantásával? A romantikus látásmód hogyan viszonyul a reneszánsz Medúza-képhez? A vers és a festmény együttesen hogyan fordítja vissza Medúza pillantását és változtatja mozdulatlan, kimerevített látvánnyá? Követve a festő elgondolását, csak szupplementumként interpretálhatjuk Shelley versét, vagy éppen fordítva? A disszertáció első fejezete arra a kérdésre keresi a választ,

---

[60] W. J. T. Mitchell, „Blake és a testvérművészetek hagyománya," ford. Zámbóné Kocic Larisa, in *A képek politikája*, Ikonológia és Műértelmezés 13., szerk. Szőnyi György Endre és Szauter Dóra, JatePress, Szeged, 2008, 56.

[61] Az alkotások hiányainak a keresése, és a rájuk vonatkozó kizárólagos reflexió azonban a parergonalitás problematikáján belül könnyen végtelenné tágulhat, és terméketlenségbe torkollhat – jelen írás ezért sem vállalkozik erre a feladatra. Vizsgálódása egyrészt a sorra kerülő irodalmi, festészeti példák*ból* kiindulva szeretne a parergonalitás működéséről többet megtudni a felsorolt szempontokat beemelve, másrészt arra szeretne rávilágítani, hogy a jelenség bevonásával az említésre kerülő alkotások interpretációs lehetőségei milyen lehetséges irányok felé nyílhatnak ki.

[62] Leonardo da Vinci, *A festészetről*, ford. Gulyás Dénes, Lectum Kiadó, Szeged, 2005, 7–23.

hogy hol húzhatjuk meg a határt aközött, ami szorosan összeköti, illetve különválasztja a két alkotást egymástól. A vizsgálat a festményt és a verset a sokszor észrevétlen részletei, szupplementumai alapján értelmezi újra, és próbálja meg átkeretezni a Medúza pillantásával kapcsolatos eddigi szakirodalom meglátásait.

Leonardo da Vinci elképzelésének ellenpontjaként (a számos felvetés közül) egy markánsat emelnék ki, Louis Richeome, francia jezsuita szerzetes gondolatát, aki a festmények „fogyatékosságait, hiányait, tévedéseit" a hozzájuk írt szövegek segítségével kívánta helyrehozni.[63] A derridai parergon-definícióban nem a többlet volta teszi a parergont parergonná, hanem „az a belső strukturális kapcsolat, mely az ergon belsejében a hiányhoz köti (és) ez a hiány konstitutív magának az ergonnak az egységét illetően."[64] A parergon tehát nemcsak védi és óvja a művet, hanem le is leplezi, rámutat a mű hiányaira. Interakcióra lép a művel, és éppen azáltal és akként ismerjük fel a benne deficitet, hogy mellé/mögé/köré egy parergont helyezünk el.

Ortelius Abraham *Parergon* című térképészeti műve mellett egy másik jól ismert alkotás is megjeleníti a címében a fogalmat. Arthur Schopenhauer *Parerga és Paralipomena* című több kötetes műve 1850-ben látott napvilágot. A szövegben nem kerül szóba egyik fogalom sem, mindkét kifejezés csak a címben található meg. Az előszó azonban világossá teszi, hogy Schopenhauer szándéka egy olyan mű megírása volt, amely azokat a témákat és írásokat gyűjtötte össze, amelyek *A világ mint akarat és képzet* című filozófiai munkájába nem kerültek bele. A két fogalmat két különböző szövegtípus megjelenítésére használta a filozófus. Míg a *Parerga*, olyan írásokat tartalmaz a könyvben, amelyek többletként, kiegészítésként csatlakoznak *A világ mint akarat és képzet* című műhöz, addig a *Paralipomenába*, olyan szövegek kerültek bele, melyeket az említett mű hiányaiként definiált Schopenhauer, és ebben a gyűjteményes kötetben pótlásra kerültek.[65] A német filozófus a görög *paralipomena* szó használatával egy nagyon fontos problémára mutat rá, arra, hogy alkalmaztak már az ókortól kezdve egy terminust, amely különbözik a parergontól, és a művek hiányainak a kiegészítésére használták. A görög *paralipomena* szó a *παραλείπω* (paraleípō) szó ragozott alakja, a mellőzött, hiányosságként hátramaradt gondolatok pótlékaként vagy kiegészítéseként megjelenő munkák és betoldások gyűjtőneve.

---

[63] Louis Richeome, *Tableaux sacrez des figures mystiques du tresauguste sacrifice et Sacrement de l'Eucharistе*, Sonnius, Párizs, 1601, 4.

[64] Jacques Derrida, „Parergon", 169.

[65] Köszönettel tartozom Fried István professzor úrnak, aki a belső védésem alkalmával hívta fel a figyelmem Schopenhauer kötetének a témán belüli relevanciájára.

A szó legismertebb előfordulása a Septuagintában található, ahol a kihagyott dolgok könyvének, *Paraleipomenon*-nak nevezték, *A krónikák első és második könyvé*t, míg a Vulgatában *Libri Paralipomenon*-ként szerepel ugyanez. Ehhez képest Derrida a mű deficitjéből kiinduló kiegészítések megnevezésére szintúgy a parergon kifejezést használta, s ez az a gondolat, amelyet általában a parergonalitásról szóló diskurzusban Derrida egyik nóvumaként említenek meg. Természetesen, a művek külső-belső határaira vonatkozó kérdésfelvetései, hogy mi tekinthető pontosan egy mű részének, és mik azok az elemek, amik a művön belül is alárendelt egységként azonosíthatók, sőt a hiány problémájának újszerű megközelítését sem lehet elvitatni a francia filozófustól. Ami szempontként felvethető ebben az esetben, hogy szükséges-e, és ha igen, miért, a parergonalitás fogalmának ez a típusú kiterjesztése, ha a problémacsoport, amit megnevezett, rendelkezik már önálló terminussal. A disszertáció Turnerhez kapcsolódó értelmezői fejezete erre a kérdésre (is) keresi a választ, és a hiány kapcsán, nem a művek deficitjéből indul ki elsősorban, hanem olyan művekből, amelyek a hiány ábrázolását teszik a témájukká.

A parergon ebben az értelmezési hagyományban nem különválik, hanem a része a műnek, egy belső strukturális kapocs. A lényege a művel való együttműködése még annak a kereteként is. A keretnek mediációs szerepe van az alkotás és a befogadó között. Akár textuális, akár fizikai keretként jelenik meg, nemcsak körbeveszi a művet, de interakcióba is lép vele. Louis Marin a keretet úgy határozta meg „mint szükséges parergon, (...mert) a keret helyezi a reprezentációt a kizárólagos jelenlét állapotába, határozza meg a vizuális befogadás, illetve a reprezentáció mint olyan, szemlélésének feltételeit."[66] Marin a keretek, szegélyek alakzatait, a parergonalitás keretezőeljárásait a már idézett tanulmányban részletesen kifejtette festészeti alkotásokkal szemléltetve, amit összegezve és szintekre bontva a következőképpen lehetne csoportosítani:

1. klasszikus ráma
2. kereten ábrázolt motívumok, ornamensek
3. a képen belüli bármely mellékszereplő, aki a főszereplőre irányítja, vagy a kép szemlélésének módjára hívja fel a figyelmet
4. a képen szereplő keret (kép a képben)
5. kereteket ábrázoló képek, keretekből álló képek

[66] Louis Marin, „A reprezentáció kerete és néhány alakzata", ford. Z. Varga Zoltán, in Házas Nikoletta (szerk.) *Változó művészetfogalom*, Kijárat Kiadó, Budapest, 2001, 201.

Louis Marin csoportosítását a keretezés strukturális működésére vonatkozóan Jean-Claude Lebensztejn még egy kategóriával egészítette ki:

6. olyan kereteket ábrázoló képekkel, amelyeknek nincs keretük.[67]

A nagyszabású, klasszikus keretezés végső destruálását Lebensztejn az által példaként hozott kategóriában vélte felfedezni, hiszen ott már nincs a keret, ami elzárná a művet a külvilágtól, azonban mégis otthagyja a lenyomatát azzal, hogy az alkotás semmi másból nem áll, csak határokat és szegélyeket ábrázoló formákból. A két szerzőnek a keretezés szemiotikájával kapcsolatos elgondolását egy hetedik javaslattal egészíteném ki, ami szintén az ábrázolás és a háttér összehangjának a markáns megbolygatására törekszik:

7. olyan alkotások, amik kizárólag keretekből állnak.

Babak Golkar 2012-ben *Parergon* címmel kiállítást nyitott, ahol a kiállítótérben elhelyezett képek semmi másból nem állnak, mint különböző nyitott keretekből, olyan keretekből, amelyek különállóan vagy egymás keresztezésével különböző formákat jelenítenek meg. Nincs más a fókuszban csak a keretek. (Abban különböznek a Lebensztejn által megnevezett képektől, hogy ezek nem festett alkotások.) Felmerül a kérdés, hogy a fal, amelyekre függesztik őket és amelyek a keretek közötti nyitott térbe pótlékként beékelődnek, a részét képezik ezeknek a képeknek, vagy sem? Az üres keretek műalkotásként töltik be a falakat, és ha közel megyünk ezekhez a furcsa szegélyű alkotásokhoz, rájöhetünk, hogy híres műemlékek sziluettjeit rejtette el az alkotó bennük.[68] Keretek, amelyek közelebbről kulturális, vallási és politikai jelentőségű épületek metaforáiként adnak vizuális keretet ezeknek a témáknak az átgondolásához.

Derrida elgondolását követve a keret a falhoz viszonyítva a festmény részét alkotja, azonban, ha a képekkel való viszonyban vizsgáljuk akkor már a falét. A disszertáció következő fejezetei az egyes műalkotások képátviteli, szövegátviteli eljárásainak vizsgálatával próbál válaszokat adni arra vonatkozóan, hogy a kép és a nyelv köztes tereiben hogyan jelenik meg a parergon szervező elemként.

---

[67] Jean-Claude Lebensztejn, „A keretből kiindulva," in Házas Nikoletta, szerk., *Változó Művészetfogalom*, Kijárat Kiadó, Budapest, 2001, 191.

[68] Kép 11. Babak Golkar, *Cím nélkül*, (Hagia Sophia), Third Line Gallery, 2011.

IV. A terror története

1. Medúza genealógiája

„Győztél már Perszeusz.
Távoztasd e szörnyű csodádat,
vidd a Medusa arcát mely kővé
teszi testünk, vidd kérlek.”

Ovidius

A parergonalitás etimológiai, irodalmi, retorikai előzménye – a legkézenfekvőbben, a már korábban említett – héraklészi próbatételek egymáshoz való kapcsolódásának (ergon-parergon) a szövegemlékére vezethető vissza. Egy másik mítosz, a tekintetével kővé dermesztő Medúzáé, első pillantásra nem hozható ennyire közvetlen és bizonyítható kapcsolatba a parergon literális értelmével, azonban a mitológiai alak felismerése és változása a szupplementumokként jegyzett ikonográfiai és textuális elemek asszimilálódásának a történeteként is olvasható, az archaikus ábrázolásoktól egészen a 21. századig. A romantika korában alkotó művészek a határok kijelölésének és eltörlésének kérdését előszeretettel tematizálták és emiatt kiemelt és intenzív figyelmet szenteltek a Gorgó-főnek is. Kortársai közül kiemelkedően igaz ez Percy Bysshe Shelley művészetére, akinek a Leonardo da Vinci „*Medúzá*járól” írt verse áll az alábbi fejezet középpontjában. Mivel Medúza alakja az antikvitástól kezdve kiterjedt művészettörténeti, antropológiai, irodalmi, filozófiai, pszichológiai, sőt politikai értelmezésekkel gazdagodott, ezért a vers értelmezése előtt először, a teljesség igénye nélkül, ezeknek az olvasatoknak a legfontosabb eredményeit vázolom fel, mindvégig szorosan a parergonalitás mentén haladva, hogy a Medúza-recepció sokrétűségének és részletgazdagságának a felmutatásával magának a szimbólumnak az irodalom- és művészettörténeti jelentősége is érzékelhetővé válhasson.

Medúza mitológiája a töredékes test története. A megcsonkított testről leválasztott fej a különböző leírások és képek fő motívuma, míg a hátramaradt végtagok vagy meg sem jelennek, vagy ornamentikus elemként keretet adnak a fejről és a pillantásról szóló párbeszédnek. A Gorgó-fő ideáját a görögök egyiptomi közvetítésen keresztül mentették át

a Kr. e. 8. században a Közel-Keletről.[69] Megjelenésének első nyomait a művészetekben az antik Korinthosz, Lakónia és Attika világáig lehet visszavezetni.[70] Az archaikus Gorgó-fő nem azonos a ma ismert kígyóhajú szépséggel, mivel kizárólag démonikus üzeneteket testesített meg. A korai szöveges és tárgyi emlékek jelentős része a kővé dermesztő pillantást még a csúfsággal kötötte össze.[71] Az ábrázolások két legfontosabb ismertetőjegye: a bestiális és a humanoid testrészek keveredéséből megalkotott szörnyszerű arc, valamint a frontális tekintet és a tágra nyílt szemek, amelyek egyenesen a befogadóra néznek.[72] A Gorgó más szörnyekhez hasonlóan olyan rémületet keltő figura, ami bizarr külsejével és erőszakos természetével a rettenetet kiváltó, természetfeletti erők megtestesítőjévé vált. Belső tulajdonságainak külső, fiziognómiai megjelenítése a határok, az oppozíciók eltörlésére tesz kísérletet. Eredetileg nem nőként ábrázolták, hanem androgünként, tehát női és férfi jegyeket egyaránt magán viselő istenségként. Ez a fontos történeti tény később teljesen perifériára került a recepcióban, sőt mondhatni nemkívánatos elemmé vált, amely ellentmond a reneszánsz óta születő értelmezéseknek. Nemcsak a gyakran kritika alá vont női genitáliaként, illetve kasztrációs szimbólumként definiált freudi analitikus értelmezés hagyja figyelmen kívül ezt a szempontot, de az ezzel ellentétbe helyezkedő feminista kritika is hasonló módon feledkezik meg a Medúza-fő vizsgálatakor arról a kontextusról, amelyben a

---

[69] Az antik Gorgó és Medúza alakja nem volt mindig ekvivalens, a klasszikus korban kezdtek összeolvadni. Medúza kezdetben ugyanis Athénével és nem a Gorgó-fővel állt kapcsolatban, hiszen egyes források szerint ugyanannak az istennőnek számítottak még a prehellenikus korban. Athénének a gyökerei Líbiáig vezethetőek vissza, ahol Medúzának és Métisznek is nevezték. Az Istennő harcias, sötétebb oldalát képviselte Medúza, ami jól összecsengett a gorgói szemek félelmetes, az ellenséget megfutamító és leigázó pillantásával. A Gorgó-fő az önálló, centrális pozícióját az idők folyamán egyre inkább elvesztette és Medúzaként olvadt be az Athénéről szóló mítoszokba. Euripidészt követően már nem találni a mitológiai alakkal külön foglalkozó antik szövegeket, csak a Pallasz Athéné történeteibe vagy a Perszeusz-monda részébe ágyazottakat olvashatjuk. Adrienne Stefania Defendi, *Spectacles of Medusa: Exploring a Medusean Poetics in the Works of d'Annunzio, Graf, and Marinetti,* [dissertation], Yale University, 1997, 14.

[70] Jean-Pierre Vernant, *Mortals and Immortals: Collected Essays*, szerk. Froma I. Zeitlin, Princeton University Press, Princeton, 1991, 114.

[71] Az ábrázolások evolúciójával kapcsolatban Adolf Furtwänger három stációt különböztet meg. 1. Az *archaikus*: a szörny. 2. A *köztes*: amikor a szörnyszerű alak vonásai lágyulni és nőiesedni kezdenek, de még mindig a groteszk jegyek a hangsúlyosak. 3. A *gyönyörű*: a női femme fatele megtestesítője. Lásd bővebben: „Gorgones und Gorgo" in Wilhelm H. Roscher, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie,* vol. 1. B. G. Teubner Verlag, Leipzig, 1695, 1727. Kép 12. Kleitias, *Gorgó-fő*, Kr. e. 570 körül (Görögország, Attika), Régészeti Múzeum, Firenze

[72] Jean-Pierre Vernant, *Mortals and Immortals*, 112. Vernant ugyanitt arról is értekezik, hogy az ilyen típusú frontális ábrázolás az archaikus művészetben a Gorgó-főn kívül leginkább Dionüszosz kiváltsága volt. Ha a testét mégis ábrázolták, akkor a lábait profilból, míg a torzóját és az arcát frontálisan festették meg. Az archaikus Gorgó lábait úgy jelenítették meg mint a szélforgó lapjait, amelyek az óramutató járásával megegyező irányban haladtak; ez az ikonográfiai megjelenítés a sebesség kifejezésére szolgált. Kép 13. *Bronz Gorgó*, Kr. e. 6. század, (Görögország), Andrés A. Mata magángyűjteményében

rettenetet kiváltó hatás szempontjából nem a nemi szerep volt a domináns. Medúzát az archaikus és preklasszikus korban nő- és férfineműként egyaránt ábrázolták, illetve semleges neműként, ha csak a fejét nevezték meg.[73] A női és férfi tekintet számára egyaránt félelmet kiváltó jelenségként tárult fel az arc, amelyen a halál, az ismeretlen, a világon túli erők vonásait magán hordozó kifejezés ült.

A legelső tárgyi emlékek arra utalnak, hogy eleinte az arcot maszkként jelenítették meg, a Gorgoneion néven ismert mágikus tárgyként. Rituális szerepéből adódóan kezdetben egy speciális apotropikus amulett volt,[74] amelyet Artemis ünnepségén tánc közben viseltek. Tulajdonnevet is azért kaphatott, mert egyedi tárgyi alkotásként helyettesíthetetlen volt. Az archaikus Gorgoneion egy frontálisan ábrázolt szakállas, férfi arcú maszk volt, nőies, göndör hajkoronával. Egyszerre jelenített meg állatias (pl. vaddisznó agyar, agancsok, pikkelyek, szárnyak) és emberi (pl. ráncos bőr, szakáll, arcvonások) tulajdonságokat.[75] A kinyújtott nyelv és a kivillanó fogak, amelyeknek anatómiailag a szájüregben lett volna a helyük, az arc felszínén helyezkedtek el; kívülre kerülésük azonban ebben az esetben sem (csak) a szupplementáris olvasatot erősíti, hiszen a befogadó szeme ezeknek a részleteknek köszönhetően tudta azonosítani a Gorgó-főt, megkülönböztetve őt más, hasonló hibrid lényektől, mint amilyen a Szfinx, a Szirén vagy például Szkülla. Ezek az azonnal felismerhető jellegzetességek teszik a Gorgoneiont ennyire eredeti, a radikális alteritást felidéző erővé.

> A Medúza-fej nem több, mint egy maszk. Nem figyelmen kívül hagyható tény ugyanakkor, hogy az ördög szemeit látták benne, a kétéltűek szemének

[73] Vernant, aki több tanulmányában foglalkozik a Gorgó-mítosz történeti kontextusával, megemlíti, hogy nem "laikus ötlet" ugyanakkor az archaikus Medúza-fő genitáliához való hasonlítása, hiszen a görögök a nemi szerveket megjelenítették arcként, azonban a korai ábrázolások a kinyújtott nyelvvel inkább a férfi nemi szervvel mutatnak párhuzamot, azonban ennek az értelmezésnek az alátámasztására sincs még jelenleg elég bizonyíték. Mind az analitikus, mind pedig a feminista Medúza-interpretációra a fejtegetés egy későbbi pontján térek ki bővebben, itt csak azt jelzem, hogy a modern diskurzusok legtöbbször nem vetnek számot a Gorgó-fő eredetével.

[74] Az apotropaikus (gr. ἀποτρόπαιον) erő, olyan varázslatot jelentett az ókorban, ami elhárította a bajt és a különböző rontásokat. Amulettként hordva, úgy tartották, hogy a Gorgó szemei visszafordítják az ártó erőket, és megvédik a viselőjét a különböző démonok ártó befolyásától.

[75] Kiki Karoglou, *Dangerous Beauty, Medusa in Classical Art*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 2018, 5. A tanulmány szerzője a Metropolitan Museum kurátoraként, a görög és római kiállítás vezetője. 2018 nyarától nyitotta meg a Múzeumban a Medúzáról szóló speciális kiállítását, amelyben több olyan műalkotás és rituális tárgy is megtekinthető Görögországból, Olaszországból és Törökországból kölcsönözve, amelyek a publikum számára kevéssé ismertek, és a fenti jegyeket hordozzák magukon: a kígyóhaj nélküli és vadállatias jegyekkel ábrázolt Gorgó-főket. Medúza alakja az archaikus korban még triomorfikus, azaz egyszerre kombinál állati, emberi és (bizarr) fantasztikus elemeket.

> hipnotizáló erejét, amely nyilvánvalóan a primitív társadalmakban viselt maszkhoz kapcsolódik, ahol az ünnepi álarc látványa a kívülállónak halállal végződött vagy legalábbis részleges bénulással, de legrosszabb esetben el is fogyaszthatták a szerencsétlen személyt.[76]

A maszkon ábrázolt hatalmas szemek és vadállatias vonások arra utalnak, hogy az arc funkciója elsődlegesen a félelem kiváltása, a kimondhatatlan és ábrázolhatatlan rettegés kimerevített portréjának a megjelenítése volt.[77]

> A Gorgó arca […] azáltal kelti maszk hatását, hogy a szemünkbe néz. […] a Túlvilág egyszerű visszatükröződése és ugyanakkor annak a valósága, olyan képmás, amely […] a maga grimaszában annak a radikális másságnak az iszonytató szörnyűségét teszi láthatóvá, amellyel azonossá fogunk válni, amikor kővé dermedünk. A Gorgó maszkja reprezentálja és őrzi a holtak világának radikális másságát, a holtak világáét, amelyet egyetlen élőnek sem szabad megközelítenie. Ahhoz, hogy valaki az alvilág küszöbét átlépje, ki kell állnia a szembenézést ezzel a rettentő arccal, és neki magának is – miként a Gorgó képének – azzá kell válnia, amik a holtak: olyan fejjé, amelyből már elillant az erő és a tűz.[78]

A Gorgó-fő a halál arcát reprezentálta a rítusokban, de nem a békés, szép elmúlását, a végelgyengülésben, a csatamezőn vagy a legdicsőségesebb percekben bekövetkezett eszményi halálét, amelyet Thanatos képviselt a görögök számára, hanem a szörnyű végzetét, amelyet mindenki igyekezett elkerülni. A Medúza-maszk az erőszakos és idő előtti halál pillanatát merevíti meg. Medúzának a halállal való kapcsolódása meghökkenést okoz a nézőben, nemcsak a kővé dermesztő pillantás miatt, hanem amiatt is, ahogyan a halállal

---

[76] Robert Caillois, *The Mask of Medusa*, Clarkson, N. Potter, Inc. New York, 1964, 99.

[77] Tobin Siebers a Medúza-kultuszt összefüggésbe hozza Rudolf Otto numinózus tapasztalatként leírt fogalmával, amelynek szintén sajátos lélektani tapasztalata az istenitől való megrettenés, a félelem, és az ezzel egy időben átélélt lelkesültség és lenyűgözöttség érzése is. A Gorgó-fő közvetítőként, határpontként tesz kísérletet a leírhatatlan, láthatatlan és ábrázolhatatlan megjelenítésére. Tobin Siebers, *The Mirror of Medusa,* Berkeley, University of California Press, 1983, 8–9.

[78] Jean-Pierre Vernant, *Mortals and Immortals*, 138, 121. Simon Attila az egyik tanulmányát Lukianos *Egy teremről* című szövegében található Medúza-fő értelmezésének szenteli, és hasonlóan hozzám, ő is többször idézi a témában klasszikusnak számító Vernant legfontosabb állításait. A fenti sorokat így az ő szöveghű fordításában közlöm. Simon Attila, „Kővé dermesztő képek, Látvány, kép és erőszak Lukianos *De domó*jában", *Ókor*, 10/4 (2011): 46.

szembe kell nézni; a maszk folyamatosan rámutat minden élőlény közös tapasztalatára, az elmúlásra.[79] Mint ahogy „minden maszk [úgy a Gorgó-fő is] a halotti maszkot jelenti be. […] A medúza effektus lényege, hogy a maszk a szemet egy kimetszett arcban mutatja fel, és senki nem tekinthet erre az arcra anélkül, hogy ne úgy pillantaná meg benne önmagát, mint egy kővé dermedt tárgyat, mint olyasvalakit, ki van szolgáltatva a halálnak vagy a vakságnak."[80]

Hazel E. Barnes felhívja egy a látással összefüggő másik problémára is a figyelmet. A medúzai pillantás archaikus megjelenítésében azt az általános, közös emberi tapasztalatot véli felfedezni, amikor egy másik ember szemében megpillantjuk önmagunkat. Amikor belenézünk, és azt tapasztaljuk, hogy a Másik szubjektum szemében pusztán objektumként jelenünk meg, csak egy „dologként" a dolgok világában. Ez a tapasztalat Barnes szerint szintén leírható úgy, mint ami a szubjektumként való létezésünket megbénítja, képletesen szólva, mint ami kővé dermeszti az önazonosságunk alapját.[81]

> A maszkban a mi saját pillantásunk rögzül. A Gorgó arca a Másik, önmagunk megkettőzött másolata, az Idegen, aki/amely − a tükörben látható képmás mintájára – reciprok viszonyban van a saját arcunkkal […]; persze olyan képmás ez, amely egyszerre több és kevesebb is, mint mi magunk.[82]

A Medúza-maszkban kimerevített tekintet ambiguitása (én és másik / ismerős és idegen) az, amit Karl Jaspers a szubjektum-objektum hasadásaként nevez meg. Szerinte mi mint szubjektumok mindig valami objektum felé irányulunk, amely más, mint ami mi vagyunk. „Ennek a másságnak és az általa létrejövő, kikerülhetetlen hasadásnak döntő jelentősége van a filozófia legelső kérdése szempontjából, hogy tehát „mi a lét?" […] A lét mindig több, mint ami objektum és ami szubjektum, de ez a „több" az objektum és a szubjektum

---

[79] Érdemes megjegyezni ugyanakkor, hogy bár egy maszkról beszélünk, a görögök mégsem használták közvetlenül a *proszópon* (πρόσωπον) szót – amely egyszerre jelent arcot és maszkot – a Gorgoneion helyettesítésére vagy megnevezésére, hanem olyan *kefálé*nak (κεφαλή), vagyis fejnek/főnek nevezték, amely csak az arcot reprezentálja. Vernant, *Mortals and Immortals*, 144.

[80] Jacques Derrida, *Memoirs of the Blind: The Self-Portrait and Other Ruins*, ford. Pascale-Anne Brault és Michael Naas, The University Press of Chicago, Chicago and London, 1993, 73.

[81] Hazel E. Barnes, „The Look of the Gorgon," in *The Meddling Gods: Four Essays on Classical Themes*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1974, 22.

[82] Jean-Pierre Vernant, *Mortals and Immortals,* 138; Simon Attila, *Kővé dermesztő képek*, 46.

hasadásában, repedésében mutatkozik meg."[83] A Gorgó maszkjával betöltött szubjektum-objektum rés az, amelybe Jacques Derrida ontológiai kérdésként írja be a parergon filozófiai fogalmát. Olyan performatív aktusként nevezi meg, amely többletként jön létre a külső (objektum) és a belső (szubjektum) nehezen elkülöníthető oppozíciója között.[84] A parergon, az apotropaikus Gorgó-maszkhoz hasonlóan működik, amikor azt az illúziót kelti a befogadóban, mintha könnyen leválasztható lenne a viselőjéről, a műről; titokban azonban akkor sem választhatók el egymástól, ha különállóként érzékelhetőek. A parergon a maszkhoz hasonlóan olyan "rituális eszköz", amely a pillantást megmerevítő álarcként érint és együttműködik, külsőként, de a művelet belsejéből irányít, és transzcendens külsődlegessége magán a határon játszódik. Nem egyszerűen kívül és nem egyszerűen belül. Nem azért, mert a maszk könnyen elválik a viselőjétől, hanem éppen ellenkezőleg, azért, mert nehezen válnak külön. S bár két különböző diskurzusnak tűnik, de célkitűzéseik, és különböző voltuk ellenére, a két diskurzus közös eleme, hogy megmutassa azt „ami belülről, mint kívülről jön, ami formálja, bezárja, és határolja őket."[85] A Gorgoneion az élők és a holtak közötti közvetítő felület és határvonal, egy olyan álarc, amelynek a korpuszát csak később formálták meg.

> Habár később sok magyarázat épült köré, az alap a Gorgó-fő, amely egy kultikus tárgy, egy rituális maszk, amit aztán az idők folyamán félreértenek, és máshogy olvasnak. A rituális tárgy az első, ezután jön a szörny leírása, amely magyarázatokkal szolgál a tárgyra, majd a hős, aki magyarázatot ad a szörny elpusztítására.[86]

A rituális tárgy az idők folyamán átalakul és funkcionális jelentőséget szerez. Bár elvesztette elkülönített, az ünnephez kapcsolódó egyedi ereklye-jellegét, de ez a szekularizáció nem

---

[83] Király István, *Határ-Hallgatás-Titok: A zártság útjai a filozófiában és a létben*, KOMP-Press, Kolozsvár, 1996, 29–30.

[84] „Ez az állandó kérés – a belső értelem és annak a dolognak a körülményei közötti megkülönböztetés, amiről szó van – szervezi a művészetről szóló diskurzusok mindenikét, a művészet értelmét és az értelmet röviden, Platóntól Hegelig, Husserlig és Heideggerig." Jacques Derrida, „Parergon", ford. Boros János, Orbán Jolán, in Házas Nikoletta, szerk., *Változó Művészetfogalom*, Budapest, Kijárat Kiadó, 2001, 164.

[85] Jack Derrida, "Parergon", 148.
Különösen az olasz irodalmi hagyományban őrződött meg az az elképzelés, hogy Medúza mitológiai alakja a belső látást szimbolizálja, aminek a külső reprezentációját a műalkotás adja. Vö.: Adrienne Stefania Defendi, *Spectacles of Medusa*, 12.

[86] Jane Ellen Harrison, *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, Cambridge University Press, Cambridge, 1922, 187.

egyik pillanatról a másikra történt. Még évszázadokon keresztül megőrzi a Gorgó-fő a rontáselhárító szerepét, és olyan talizmánként működött, amelyet szent helyekre tettek (templomokra, sírokra, pajzsokra), hogy távol tartsa a gonoszt.[87] Mire az archaikus kor végére a Medúzához köthető vallási befogadás ereje a totális szakralizációhoz ért volna, a különböző reprodukciók megszületésével egy időben elkezdődött az esztétizálás folyamata is: az irodalmi és a képzőművészeti műalkotások létrejötte.[88]

A Kr. e 6. századtól kezdve az esztétizálás fokozatosan átvette a vallási emelkedettség helyét és a szépség emelkedettségével reciprok folyamatként reszakralizálták Medúza alakját. Azzal, hogy hozzáillesztették a korpuszát és teljes alakot kapott, valójában egy lenyakazásra ítélt testet kölcsönöztek neki a maga átmenetiségében. A fej erőszakos leválasztása a testről az élet radikális megszakítására utal, azonban azzal, hogy a halálban sem szűnik meg a pillantás ereje, bizonyos kérdések felmerülnek az élet-halál közötti határátlépessel kapcsolatban. A Medúza-fő igazán hatásos eszközzé akkor vált, amikor a pillantását fegyverként használó személy mozgását már nem akadályozta a test. Mondhatjuk úgy is, hogy amíg élt, addig a fej, a korpusz részeként bár kitüntetett volt, de csak parergonális szerep jutott neki, mert korlátok közé zárta a test, amely birtokolta. A halállal azonban ez a reláció megfordult, és semmi sem lett fontosabb a fejnél, amelyet az enyészet sem tudott a birtokába venni. A jelen lévő test megalkotására irányuló törekvés tehát mindig alárendelt maradt a töredékes Medúza-fej mondanivalójához képest, s ez a töredékesség válik a teljességre való utalássá majd a romantika művészetében. Amikor Medúza alakja megjelent a szépművészetekben, műalkotásként a lefejezése által vált halhatatlanná és elpusztíthatatlanná; fő tevékenysége a halál kiterjesztése lett.

A Kr. e. 6. századi terrakottákon jól nyomon követhető, hogyan kezdett el fokozatosan feminizálódni a Medúza-ábrázolások sora, és egyre több helyen jelent meg az

---

[87] A korai reprezentációk még nagyon divergensek abból a szempontból, hogy az attribútumok közül mennyit és pontosan mit ábrázoltak. A Kr. e. 5. századtól kezd fokozatosan megszilárdulni a mitológiai alak egységes művészi ábrázolásmódja. A korai tárgyi emlékekről szóló átfogó elemzéshez érdemes elolvasni Susan M. Serfontein disszertációját, amely a korai és klasszikus görög ábrázolásokat tekinti át. Susan M. Serfontein, *Medusa: From Beast to Beauty in Archaic and Classical Illustrations from Greece and South Italy*, [dissertation], Hunter College of the City University of New York, 1991. Kép 14. *Gorgó-fő*, terrakotta, Kr. e. 500, (Görögország), Metropolitan Múzeum, New York

[88] Ha a legkorábbi szöveges emléket vizsgáljuk, az *Iliász*t (Kr. e. 8. század), akkor észrevehetjük, hogy még nem szerepel benne a Medúza név, csak a Gorgó, illetve még szó sincs Perszeuszról vagy a lefejezésről, csupán említést tesz az itt még Zeusz pajzsán található fejről, amelynek a legékesebb darabja ez, s úgy jellemzi mint egy csodaszörnyet, amelyet Rémület és Riadás vesz körül. Homeros, *Ilias*, V. 733–742; VIII. 349; XI. 36–37. A dolgozat során a következő magyar nyelvű fordításból származik minden Homérosz munkásságára vonatkozó hivatkozás. Homérosz, „*Iliász*”, ford. Devecseri Gábor, in *Íliász, Odüsszeia, Homéroszi költemények*, Magyar Helikon, Budapest, 1967. 96, 139; 183.

egzotikus és furcsa, démonizált női alak. Ekkorra vált mellékes szerepéből központivá a mára ikonikusnak tekinthető kígyófürtökből álló hajkorona is, amely az archaikus és előklasszikus korban még egyáltalán nem szerepelt a Gorgó-fő attribútumai között, csak dekoratív elemként a maszkhoz csatolva. Bár ma már magától értetődően elvárjuk a leírásokkal és műtárgyakkal kapcsolatban, hogy megjelenítsék a kígyóhajat, ennek a részletnek az asszimilációja Lillian M. Wilson szerint nem volt azonnali, de még csak gyors sem. A Pallasz Athéné pajzsára került korai Medúza-fők sem kígyóhajjal jelentek meg eleinte, hanem váltakozva láthatjuk az antik műalkotásokon a még csak kígyószerűen tekergő hajfürtöket és a valódi hüllőábrázolást a hajkorona helyett. „A művészek hozzátapasztották a kígyókat a mitológiai alak karakterjegyeihez és a folyamat közben egy olyan részletet alkottak meg, amelyet a mítosz végül mint fő alkotóelemet magába olvasztott."[89]

A Kr. e 5. század vége felé kezdett el kirajzolódni az az irányvonal, amiben lágyítani kezdték Gorgó arcát, és egy hosszú, változásokkal teli utat bejárva alakult ki a ma ismert medúzai szépségeszmény. A legkorábban visszakövethető példa a szép, nőies arcú Medúzára egy olyan maszk, amelynek számos másolata létezik. A másolatok között a legismertebb, az úgynevezett *Rondanini maszk,* ami egy vonzó, szimmetrikus arcú lányt ábrázol, akinek az állát két kígyó fogja át és két, kis szárny található a feje tetején.[90] A vizuális megjelenítésekkel ellentétben a narratívaképzésben kissé lassabban és egyenetlenebbül, de kifejtettebben zajlik Medúza megszépítésének a folyamata; a látványához az ellenállhatatlan vonzás, az erő és az erőszak mozzanata társul. Pindarosz, Hérodotosz és Euripidész írásaiban már a Gorgó-fő maszk funkciója is eltűnt, és fokozatosan átvette a helyét az átváltoz(tat)ás és a lefejezés pillanatának részletezőbb kifejtése. Euripidész, Kr. e . 413-ban, így ír erről:

Nevelő:

Phlegrában vívtak harcot ők s az istenek.

Kreúsza:

Ott szülte fényre a förtelmes Gorgót a Föld.

Nevelő:

---

[89] Lillian M. Wilson, „Contributions of Greek Art to the Medusa Myth", *American Journal of Archaeology*, 24.3 (1920): 237.

[90] Kép 15. *Medúza Rondanini*, Kr. u. 1–2. század, Római másolat az eredeti Kr. e. 5. századi Phidias – görög szobrász – alkotása nyomán, Glyptothek Múzeum, München

Az istenek ellen, hogy segítse sarjait?

Kreúsza:

De Zeusz lánya Pallasz végzett is vele.

Nevelő:

Ezt az ősi mondát ismerem.

Kreúsza:

Athéna e szörnynek bőrét hordja most.

Nevelő:

S aigisznak, Pallasz vértjének hívják mezét?[91]

Az antik dráma szövegéből az derül ki, hogy maga Athéné végez Gorgóval, és teszi pajzsára, az égiszre a fejét. A legyőzés pillanatától kezdve tárgyiasul, a fegyverzet egyik ékítménye lesz, olyan díszítő elem vagy parergon, amely egyszerre kapcsolódik szorosan a tárgyhoz, amelynek a részét képezi, és magához Pallasz Athénéhez is. Ovidiusnál később azt olvashatjuk, hogy az istennő maga változtatta a gyönyörű lányból szörnyeteggé Medúzát, és templomának megszentségtelenítése miatt torzította el őt.[92]

El is fordult Pallas, betakarta
pajzzsal szűzi szemét; s hogy a Gorgo mégse maradjon
büntetlen, hajait sok csúf kígyóra cseréli.
S mellén még ma is, ellenségei rémületére,
hordja a kígyókat, miket ő bűvölt ki a fényre.[93]

Athéné teremti meg tehát Medúza rettegett pillantását, és ő lesz ugyanezen erőnek a lány halála után a haszonélvezője és a birtokosa is. A különböző szépirodalmi szövegekben az átváltozást és a lefejezést leíró alternatívák között viszonylag hosszú ideig tartja még magát az a közös elképzelés, amiben a gorgó Medúza vérének a pillantásához hasonló mágikus, performatív erőt tulajdonítottak. A lefejezés után a nyak baloldali vénájából származó vér

[91] Euripides, *Ion*, 988–994. Az idézett rész fordítását az alábbi magyar nyelvű kiadásból közlöm: Euripides, „Ión", ford. Devecseri Gábor, in *Euripides összes drámái*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1984, 475.

[92] Ovidius, *Metamorphoses,* (Kr.u 8. század), IV. 794–803, A következő magyar nyelvű kiadásból dolgoztam: Publius Ovidius Naso, *Átváltozások*, ford. Devecseri Gábor, Magyar Helikon, 1975, 124.

[93] Ovidius, *Átváltozások*, 125.

méreg volt, míg a jobboldali vénából származó gyógymódként szolgált a halottak felélesztésére.[94]

Nevelő:

S a szörnyetegnek, mondd, miféle alakja volt?

Kreúsza:

Kígyók-övezte nagy pajzshoz hasonlított.

Nevelő:

Lányom, mit árthat ellenségeidnek ez?

Kreúsza:

...két vércseppet mit a Gorgó-teste hullatott.

Nevelő:

Milyen hatású és milyen hatalma van?

Kreúsza:

...elűz minden kórt és táplálja az életet.

Nevelő:

S a másik csepp, mit említettél, mire jó?

Kreúsza:

Az öl, mivelhogy a kígyók mérgéből való.

Nevelő:

És egybekeverve hordod a kettőt, vagy külön?

Kreúsza:

Külön: mi árt, haszonhozóval nem vegyül.[95]

Gorgó vérére az antikvitásban *pharmakon*ként (φάρμακον) tekintettek, amely egyszerre gyógyszer és/vagy méreg, ezért látni annyi ivókupán, borospoháron és cserépedényen Medúza arcát.[96] Az ellenséges szándékkal érkező vendégektől a görögök meg akarták óvni

---

[94] Apollodorus, *Bibliotheca*, III. 10.3.
„[Aszklépiosz] orvos lett és tudományát olyan fokig tökéletesítette, hogy bizonyos esetekben nemcsak a halál beálltát tudta megakadályozni, hanem a holtakat is életre keltette. Athéna ugyanis nekiajándékozta a Gorgó ereiből kifolyt vért, s a bal oldali erekből származó vért emberölésre használta, a jobb oldaliakból származóval pedig életeket mentett és halottakat támasztott." Apollodórosz, *Mitológia*, ford. Horváth Judit, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1977, 100–101.

[95] Euripides, *Ión*, 476.

[96] Robert Graves, *The Greek Myths,* Penguin, London, 1955, 1:177.

magukat, míg barátaikat megóvni szerették volna a betegségektől. Medúza vérének pharmakonként való kettős megjelenése jól szimbolizálja a medúzai jelenség többértelműségét: olyan karakter, aki egyszerre jótékony és ártalmas, aki egyszerre a gyógyítás és a gyilkolás mestere.[97] Ez kettősség jelenik meg az égiszre helyezett Medúza-fő esetében is. Miután Athéné pajzsára felkerült a fej, azonnal hordozhatóvá és felmutathatóvá vált, egyszerre nyújtott Athéné számára fegyvert és védekező eszközt a tekintet petrifikáló hatása. Ahogy Medúza alakja fokozatosan beleíródik az antik Perszeusz-mondába, a látás, a látvány és a láthatóság problémája már nemcsak a kővé dermesztő pillantásra korlátozódik, hanem az egész Perszeusz mondakört körbeszövi.

A Gorgó-fej köré épített mítosz a teljességében egy írónál sem található meg, a történet töredékekből állítható össze a képi ábrázolások bevonásával. Apollodórosz – a Kr.u. 2. században – adja a fennmaradt szövegemlékek közül a legrészletesebb áttekintést, főleg azokat a textusokat figyelembe véve, amelyek foglalkoznak a Perszeusz és Medúza találkozását megelőző előtörténettel is.[98] A *Mitológiá*ban leírtak szerint Akrisziosz, Argosz királya, egy fiúgyermek születése felől kért jóslatot, és azt a választ kapta, hogy leánya egy olyan gyermeket (Perszeusz) fog szülni, aki később megöli őt. Akrisziosz a jóslatot meghallgatva megijedt, és biztonságképpen egy megközelíthetetlen bronztoronyba zárta lányát, hogy attól a naptól kezdve ne láthassa többé senki Danaét, és Danaé se láthasson senkit, aki megtetszene a lánynak. A királylány láthatatlansága, a férfi szemektől való elzártság azonban csak a halandó tekintetek számára jelentett akadályt, hiszen Zeusz aranyesőként, azaz ragyogó fényforrás formájában el tudta csábítani a láthatóságtól ideiglenesen megfosztott lányt, hogy aztán egyesüljön vele. Amikor Akrisziosz megtudta, hogy Danaé világra hozta Perszeuszt, nem volt elég bátorsága ahhoz, hogy a csecsemőt saját kezével megölje, inkább úgy döntött, hogy a tengerre bízza a sorsukat, így lányát a

[97] A *pharmakon* fogalmának kettős természetéről és ambiguitásáról Jacques Derrida értekezett hosszabban. Jacques Derrida, „Platón patikája", ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán, in *A disszemináció*, Jelenkor, Pécs, 1998, 61–169. Derrida véleménye szerint az írás csak úgy tudja színlelni a jelenlétet, ha az élőbeszédet a kihűlt jellel helyettesíti, azaz egy pótlékhoz folyamodik, és ezt a pótlékot (parergont) tekintette a francia filozófus pharmakonnak. Az archaikus maszkot kiváltó és helyettesítő irodalmi, művészeti alkotások ilyen „veszedelmes pótlékként" léptek a rituális tárgy helyére, felszámolva az eredeti autoritását. Bár Derrida a *Platón patikájá*ban nem használja a parergon fogalmát explicit módon, de ebben az esetben a veszedelmes pótlék – vagyis a pharmakon – a parergonnal behelyettesíthető, illetve kiegészítik egymás jelentését. „A differencia mozgásának becenevei – nyom, elkülönbözés, tartalék, *pótlék*, disszemináció, oltvány, *pharmakon*, *parergon* stb. – olyan láncolatot alkotnak, amelyben egyik helyettesíthető a másikkal, de nem egészen („egyetlen fogalom sem fed egyetlen másikat sem"). Derrida szavai állandóan mozgásban vannak, nem kövesednek mesterszókká, vezérfogalmakká; a definiálást a szövegek működésére bízza." Molnár Miklós, „Derridán kívül – egyben-másban elkülönbözve", *Kalligram*, 14.1 (2005): 110–120.

[98] Apollodórosz, *Mitológia,* 44–45.

csecsemővel együtt egy faládában a vízbe vetette. A láda Szeriphosz partjára sodródott, ahol Diktüsz, a sziget királyának a bátyja, oltalmába vette és felnevelte a fiút. Az uralkodó, Polüdektész, azonban szemet vetett a szép Danaéra, és az időközben férfivá cseperedett Perszeuszra úgy kezdett tekinteni, mint egy olyan akadályra, ami az útját akarta állni a jövendőbeli házassági törekvésének. Amikor Perszeusz nagylelkűen kijelentette, hogy ő még a Gorgó-fő megszerzésétől sem riadna vissza, a király kihasználta a helyzetet, és megparancsolta, hogy hozza el számára Medúza fejét, abban reménykedve, hogy Perszeusznak ez lesz az utolsó kalandja. A feladat teljesítése valóban nem bizonyult egyszerűnek, már Medúza megtalálása sem volt könnyű, hiszen két nővérével együtt az Éj Birodalmában, az Ókeánosz túlpartján lakott, egy olyan helyen, ahol teljes sötétség honolt, a látogatóktól elzártan. Aki pedig mégis elmerészkedett hozzájuk, és megpillantotta őket, az többé semmi mást nem láthatott. A betolakodók a mitológia szerint tehát nemcsak a látástól való megfosztottságot tapasztalták meg, hanem ebben az esetben az összes érzékük elvesztését is: a tekintetek találkozása metonimikus értelemben a halál pillanatával egyezett meg. Perszeusz, éppen ezért, hogy felvértezze magát, olyan eszközöket kellett, hogy válasszon, amelyek hatástalanítani tudták a rá váró félelmetes látványt.[99]

> A gorgók feje körül pikkelyes kígyók tekergőztek, fogaik mint a disznóagyarak, kezük bronzból, szárnyuk aranyból volt, de azért repülni is tudtak. Aki rájuk nézett, menten kővé változtatták. Perszeusz ekkor odaállt az alvó Gorgó elé, Athéna pedig kézen fogta őt; akkor elfordult, belepillantott a bronzpajzsba, s a Medúsza tükörképét figyelve levágta a Medúsza fejét.[100]

---

[99] Bár legtöbbször csak egyetlen fegyver, a Medúza megölésekor használt pajzs szokott a diskurzusok középpontjában lenni, amelynek visszatükröződő felülete semlegesítette a gorgói pillantást, ez nem lett volna elegendő a feladat végrehajtásához. Az is kellett, hogy maga a hős is láthatatlan legyen, és ne tudják a nővérek nyomon követni az éppen zajló eseményeket. Perszeusz, így mielőtt megérkezett volna az Éj Birodalmába, nemcsak a pajzsot vitte magával, hanem Athéné segítségével megszerezte még Hádész láthatatlanná tévő sisakját, valamint a nimfák szárnyas saruját és kibiszét. A sisak szerepe egyértelmű, ha felvette, akkor a hős mindent látott és észlelt maga körül, míg őt senki sem láthatta. A speciális hordozóra, a kibiszre, pedig azért volt szüksége, hogy a levágott Medúza-főt biztonságos módon szállíthassa és tárolhassa, azokat részesítve a gyilkos pillantás erejében, akiknek ő vagy Athéné, ezt a sorsot szánta.

[100] Apollodórosz, *Mitológia*, 45.
Apollodórosz minden bizonnyal egy olyan történeti hagyományból merített forrást, amiben a gorgók három lánytestvérként szerepeltek, és pillantásuk még a csúfságukkal és nem a szépségükkel állt kapcsolatban. A három lány Phorkúsz és Kétó tengeristenek gyermekei voltak: Eurüalé (*messze üvöltő*), Sztheinó (*erőteljes*) és Medúza (*uralkodó*). A három lány közül azonban csak ez utóbbi volt halandó, ezért kellett Perszeusznak az ő fejét hazavinnie. Kép 16. *Pán nevű festőnek tulajdonított amfora*, Kr. e. 470, (Görögország, Attika), British Múzeum, London

A pajzs tükörként való invenciózus felhasználása Perszeusz egyik legnagyobb hőstette. Az önvédelmi eszközt egy egyszerű mozdulattal átalakította, és olyan támadó fegyvert készített belőle, amely azonnal hatástalanította ellenfelét. A néző és a nézett tárgy között a tükörképen keresztül jött létre az az érintkezés, amiben a közös sorsuk artikulálódott. Bár a tükör elsődleges funkciója, hogy a tárggyal megegyező képet hozzon létre, és megismételje azt, amit mások is lát(hat)nak, ez a tükörkép, a megszokottal ellentétben, éppen azt mutatta meg Perszeusz számára, ami Medúzától különböző. A tükörkép nincs közvetítő kapcsolatban a tárgyával, nem viseli magán objektumának valóságos hatását. A tükrözött világ nem felel meg az eredetinek, mindkettő rögzített, nem felcserélhető, egymáshoz képest ellentétes jelentéssel bírnak. A pajzson megjelenő objektum csak egy, a még halálában is elválaszthatatlan tulajdonságától megfosztott arcot mutat: egy oximoront; egy olyan képet, amely sokkal inkább egy szobor vagy rajz; egy olyan reprezentáció, amiből eltűnt az arisztotelészi értelemben vett *energeia,* a mindent megelevenítő hatáselem. Medúza kiszolgáltatottsága a történetben a puszta test megsokszorozásával csak még nyomatékosabbá vált. Medúza a pajzsba tekintve képpé vált tárgyként dermedt meg, akárcsak áldozatai.[101]

A Perszeusz-mitológia különböző változatainak alakulása maga után vonta, hogy Kr.e. 1. és 2. századtól kezdve már úgyis megjelenítették a lány arcát a művészetekben, mintha éppen azt a pillanatot ragadták volna meg, amikor Perszeusz pajzsára néz. A különböző freskókon és mozaikokon a lefejezés pillanatában megjelenő meghökkenést és fájdalmat láthatjuk a szemeiben, és egyre inkább Athéné és Perszeusz áldozataként, semmint gyilkos tekintetű démonként ábrázolták a mitológiai alakot.[102] Ferenczi Sándor a szánalmat

---

[101] Louis Marin amellett érvel, hogy Medúza arckifejezése a tükörképben, nem egy *átváltozás*t (metamorfózist) örökít meg, hanem inkább az *önmagává válás* (automorfózis) pillanatát rögzíti. Medúza mozdulatlanná változtatja, megbénítja önmagát a tükörbe pillantva az erőszak tetőpontján, és ez különbözik az átváltozás azon tapasztalatától, amelyben egyik formából a másikba lép át valaki, és a folyamat közben elveszti az elsődleges identitását. Az önmagává válás Marin szerint az átváltozáshoz hasonlóan egy elmozdulás, de csak az egyik ideiglenességből a másikba, és ezt a mozdulatot rögzíti a tükörkép és a festmények. Bár ez az elmozdulás, „mellé lépés" behelyettesíthető lenne a parergonalitás logikájába, mégis Marin véleményével ellentétben úgy vélem, hogy átváltozásokról van szó a mitológiában, amelyeknek a végeredménye kerül rögzítésre a képeken. Az első a nyilvánvalóbb, amikor Athéné fiatal, gyönyörű lányból szörnyeteggé változtatja Medúzát. Másodszor pedig, amikor Medúza a tükörképbe nézve nem önmagát pillantja meg, hanem egy, a legfőbb identifikáló attribútumától megfosztott torzó néz vissza rá, és a (tükör)képen a jellegzetes tulajdonságok lényegi, gyökeres átalakulása, átváltozása látszik. Louis Marin, „The Medusa Head as Historical Painting", in *To Destroy Painting*, ford. Mette Hjort, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1995, 136.

[102] Perszeusz Medúza legyőzése után kapta meg állandósult jelzőjét és kezdték el úgy hívni mint *mēstōr phoboio*, azaz a *rettenet ura.* Áttételesen minden olyan festő és író, aki Medúzát keretbe foglalja, Perszeusz helyére lép, és a rettenet urává válik. Kép 17. *Medúza-fő*, Kr. e. 4. század, (Görögország), Metropolitan Múzeum, New York

kiváltó, fájdalmas tekintetű Medúzát úgy interpretálja, mint egy olyan lányt, aki „attól félve, hogy levágják a fejét, rémisztő arckifejezést ölt, és a bestiális támadónak tart tükröt, mintha azt mondaná: így nézel ki. A támadóval szemben nem áll rendelkezésére semmiféle hatalmi eszköz, és nincs semmi lehetősége őt belátásra bírni, vagy más módon észhez téríteni. Ez a támadó elijesztése úgy, hogy azonosul vele, tükröt tart neki (ez vagy te).”[103]

Ezzel az ikonográfiai és textuális változással közel egy időben jelent meg a frontális tekintetet felváltó, rejtőzködő és titokzatos arckifejezés is. A szépirodalmi és képzőművészeti ábrázolások, hasonlóan Perszeusz pajzsához, kissé elhajlítják a Medúza szemeibe való közvetlen rátekintést, idegenkednek a szemek közvetlen leírásától vagy ábrázolásától, csak a pillantás hatását érzékeltetik. A szövegek körbeírják a szem körül található részeket (a kígyóhajat, a szárnyakat, a fogakat), de kínosan ügyelnek rá, hogy ne kerüljenek közvetlen konfrontációba a szemek leírásával. Hipotetikusan beszélnek arról, hogy mi lenne, ha a szemébe néznének, hogyan próbálnák meg legyőzni őt, vagy leírják a találkozás lehetséges utóhatását, de elkerülik a szembenézés aktuális pillanatát. Ez a hiányzó költői pillanat a látvány kimondhatatlanságát, a lefordíthatatlanságát közvetíti, és a hiánnyal csak tovább növeli a tekintet titokzatos erejét. Ettől kezdve csak bizonyos *keretek* között, közvetett módon, *pótlékok* segítségül hívásával működik a tekintetről szóló beszéd. Ha összehasonlítjuk a Kr. e. 2. századot megelőző és az azt követő jelentősebb képzőművészeti és szobrászati alkotásokat, azt tapasztalhatjuk, hogy leginkább csukott szemmel ábrázolják Medúzát, vagy ha a szeme nyitva van, akkor kissé ferdén felfelé vagy lefelé néz, hogy ne legyen közvetlen kapcsolata a befogadó szemével, ezzel szakadékot képezve, egy plusz teret betoldva a műalkotás és annak befogadója közé. Az apotropaikus erejét elveszített Gorgó-fő úgy tudta megtartani mégis a titokzatosságát, hogy a közvetlen kontaktust elkerülve, “biztonságos” távolságból láttatta a tekintetét.[104]

A későókortól kezdve a Medúza-fő egyre többször jelenik meg díszítő elemként a különböző társművészeti alkotásokban. Dekoratív részletként számos váza, ékszer, pénzérme ékesítésére szolgál az iparművészetekben, míg az irodalmi művekben hasonlatként illetve kitéréses alakzatokban olvashatunk a gorgói pillantásról, a fő gondolatmenethez csatlakozó illusztratív funkcióban.[105] Ezen művészeti ágak

---

[103] Ferenczi Sándor, *Klinikai napló: 1932*, sajtó alá rend., jegyz. Judith Dupont; bev. Bálint Mihály, Akadémai Kiadó, Budapest, 1996, 184.

[104] Kép 18. *Medúza-fő*, Mozaik, Kr. u. 2. század (Görögország, Pireusz), Nemzeti Régészeti Múzeum, Athén

[105] Kép 19. *Római ornamens egy szekéroszlopról*, Kr. u. 1–2. század, Metropolitan Múzeum, New York

határterületéről egy olyan prózai művet emelnék ki példaként, amelyben egy festészeti alkotás szépirodalmi ekphrasziszként, retorikus díszítményként áll a szöveg testében. Akhilleusz Tátiosznak a *Leukippé és Kleitophón története* című művének Medúzáról szóló részletében a szerző egy peluszioni Zeusz-templomról ír, amelynek a hátsó részében egy Euanthész nevű festő képe áll, amelynek egy szegmensében a Gorgó-fő is felbukkan. A festmény fő témája Andromeda és Prométheusz története, akiket azért ábrázoltak egy képen, mert történetük szerint mindketten bilincsbe verve szenvedtek, de „testvér a két alak más sorsfordulataik miatt is: mindkettőjüknek szikla a börtöne, mindkettőjükre állatok fenekednek, az egyikre a levegőből, a másikra a tenger felől, segítőjük pedig két rokon argosi, emennek Héraklés, amannak Perseus."[106] A festmény egy kifejezetten részletes és költői képekben gazdag ekphrasziszként bontakozik ki az olvasó szeme előtt: Andromeda menyasszonyi ruhában várja a tengeri cethal, Cetus, általi halált, amikor megjelenik a levegőben Perszeusz, jobb kezében egy kardot fog, baljában pedig a Gorgó fejét pajzsként tartja maga elé. A festmény azt a pillanatot ragadja meg, amikor a tengeri szörny tekintete Perszeusz felé fordul és a pajzsára néz.[107] Mindeközben a leláncolt lány arckifejezése nem a közelgő megszabadítás feletti örömöt tükrözi, sokkal inkább azt a benyomást kelti, mintha a fenségesként definiált esztétikai tapasztalat alkotójegyei mutatkoznának rajta, amikor megpillantja Perszeuszt, aki a levegőben a tengeri szörny és közé ékelődve a Medúza fejét tartja a kezében. Andromeda „arcán a szépség keveredik a félelemmel, vonásain a félelem lakozik, szemeiben virul a szépség, [...] így ékesítette őt a művész, ezzel a széppé gyúrt félelemmel."[108] A fiatal lány arcán megjelenő érzelmek minden bizonnyal a Medúza-fő

---

[106] Achilleus Tatios, *Leukippé és Kleitophón története*, Kr. u. 2. század, ford. Szepessy Tibor, ELTE Eötvös József Collegium, Budapest, 2014, 46.

[107] Háromszorosan is olvashatjuk a parergonalitás felől a szövegben megjelenő képleírást. 1. A festmény másik oldalán Héraklésznek, Perszeusz dédunokájának, a *mellékes munkái* közül az egyik, Prométheusz kiszabadítása került fel a vászonra. 2. A Héraklész-mitológia egyik érdekessége, hogy a hős Athénétől a kalandok teljesítéséhez egy olyan pajzsot kapott segítségül, amelyen a dédapa és a Gorgó-fő is szerepel (lásd Hésziodosz, *Héraklész pajzsa*, 220–237). Így a leírt festmény akár mindkét oldalán megjelenhetne a Medúza-fő, de a mitológiák intertextuális kapcsolata miatt, lényegében – közvetett módon – fel is kerül a vászon másik oldalára. 3. Az idézett rész, a képet leíró műfajnak, az ekphrasziszsnak, a problematikájával és hatósugarával kapcsolatos kérdésekre is rámutat. Tudniillik, hogy az ekphraszisz díszítő elemként mint idegen test, „hogyan fordítja ki az irodalom magától értetődő, az időt a térhez, a cselekményt a leíráshoz képest előnyben részesítő preferenciáit." W. J. T. Mitchell, *A képek politikája*, 220. Az ekphraszisz működésével kapcsolatos műfaji problematikával, és a Mitchell által kidolgozott ekphrasztikus fázisokkal részletesebben a fejezet egy másik pontján foglalkozom, Shelley-versének értelmezésekor.

[108] Achilleus Tatios, *Leukippé és Kleitophón története,* 47.
Ebben az időszakban a különböző társművészeti alkotások már egyre inkább kiemelt szerepet tulajdonítottak a medúzai arc szépségének is, és hasonlóan jellemezték, mint Tátiosz szövege Andromédát. Perszeusz Medúzát megpillantva már nem elborzad, hanem csodálattal adózik a nő külsejét illetően, aki ekkor már nemcsak életében, hanem még a halálában is megőrizte a bájos vonásait. Erre példaként lásd bővebben a magyarul is

látványától feltámadó érzésekről árulkodnak, hiszen Euanthész alkotásán a fej „még festetten is félelmetes, a szemek tágra nyitva, a haj a halántékon fölborzolva, a kígyók éberek, így aztán képen is fenyegető hatású" az arc megjelenítése.[109] Tátiosz a megfestett Gorgó-fő élethűségének, érzelmeket kiváltó erejének a hangsúlyozásával – az ekphraszisz atyjaként is jegyezhető – Homéroszt idézi meg, akinek művében, az Iliászban, szintén egy rövid képleírás formájában jelenik meg Medúza, aki maga a „Rémség, [...a] rettentő s iszonyú, pajzstartó Zeusz csodaszörnye."[110] A két pajzs ekphrasztikus leírása között a meglévő hasonlóságok ellenére is, radikális különbség feszül. Az Athéné pajzsán található Medúza-fő olyan textusként szerepel Homérosznál, ahol az „ekphraszisz képét olyan halálos, szörnyűséges, bénító látványként fogjuk fel, amit Gombrich »apotropaikus képnek« nevez, [aminek a] megfelelő helye nem egy vázán vagy korsón, hanem a pajzson van, amit védekezésképpen az ellenségre lehet fordítani."[111] A Tátiosz művében szereplő Medúza-fő bár a festett kép világán belül apotropaikus funkcióval bír, de az olvasó számára tisztázottá válik a szöveg világán belül, hogy a pajzs funkciója az ókori szerző szerint különbözik a fikcióban szereplő nézők (Andromeda és Perszeusz) értelmezésétől. Tátiosz szövegében Medúza nem olyan szörnyként jelenik meg, aki meg tudja bénítani a nézőket az isteni műalkotás jellegével, mint Homérosznál, hanem „csak" egy emberi kéz által festett munka elismeréseként kerül bemutatásra, ami – Gombrich szavaira utalva – akár egy vázán vagy korsón is szerepelhetne. Tátiosz már festészeti bravúrként írja le azt a Medúza-főt, ami a leginkább képes a vizualizáció érzetét felkelteni a nézőben a képen szereplő többi elemhez viszonyítva, s amely nyilvánvalóan nem választható el azoktól a nyelvi képektől sem, amelyekkel metaszinten ő maga operál, amikor hasonló hatást kíván elérni az olvasójában. Amikor tehát arról olvasunk a szövegben, hogy Medúza ábrázolása „még festett formában is félelmetes", és hogy még „a képen is fenyegető hatású" a tekintete, akkor a szerző egy

---

elérhető Lukianosz *Egy teremről* vagy Pauszaniasz *Görögország leírása* című művek Medúzáról szóló részleteit. Lukianosz, „Egy teremről", ford. Bollók János, in *Lukianosz Összes művei II*, Magyar Helikon, Budapest, 1974. Pauszaniasz, *Görögország leírása* I–II, ford., Muraközy Gyula, Pallas Stúdió–Attraktor Kft., Budapest, 2000.

[109] Achilleus Tatios, *Leukippé és Kleitophón története*, 47.

[110] Homérosz, *Iliász,* 96.
„Az ekphraszisz szakirodalmának nagy többsége a Homérosz előtti főhajtással, annak a ténynek a tömör konstatálásával indul, hogy a nyugati irodalom történetében Akhilleusz pajzsa az első ekphraszisz, és többnyire jelzésszerűen utalnak arra, hogy már az antik retorikai taxonómiák is akként nevezik meg." Milián Orsolya, „Az ekphraszisz eredetei", *Fosszília* 7.1 (2006): 103.

[111] W. J. T. Mitchell, „Az Ekphraszisz és a Másik", ford. Milián Orsolya, in W. J. T. Mitchell, *A képek politikája*, szerk. Szőnyi György Endre, Szauter Dóra, JatePress, Szeged, 2008, 217.

esztétikai tapasztalatról, a művészi reprezentációnak a keretéről ír, az olvasó észlelési és interpretációs szabadságáról, amelynek segítségével a narratíván belül és kívül is mozogni képes. A vizuális tapasztalat verbális reprezentációvá való fordítása, vagyis Medúzának mint *festett* alkotóelemnek a nyelvi alakzatba való tömörítése és definiálása, bár felidéz(het) egy látványt a befogadóban, de már nem kecsegtet annak az ekphrasztikus reménynek a beteljesítésével, hogy a nyelv meg tudja oldani, láthatóvá tudja tenni a Medúza pillantásában rejlő erőt. Érdemes mindezt egy fordításkritikai megjegyzéssel is kiegészíteni. A görög *krómászi* (χρώμασι) szó jelentését megvizsgálva, a magyar változatban Medúza *festett*ként szereplő fordítói megoldása kétségtelenül legitim, azonban csak egy lehetőség a színnel és mesterséges árnyalatokkal kapcsolatos alternatívák közül.[112] A szó szótári alakjának (χρώμα, -ατος) figurális jelentései között szerepelnek még, a jelen értekezés szempontjából fontos *ékítmény* és *díszítmény* jelentésű szinonim kifejezések is.[113] A kiemelt részlet ennek alapján úgyis fordítható, hogy „a Medúza-fő még ornamentumként is félelmetes" jelenségként tárulkozik fel Euanthész képén.[114] A gorgói tekintet ornamensként való meghatározása tematikailag elveti a képen a Medúza-fő centrális pozícióját, a funkciója a kép fő mondanivalójának a kiegészítése: Andromeda és Perszeusz megismerkedésének a középpontba állítása. Másfelől azonban az idézett mondat tétje pont az ellenkezőjét sugallja, tudniillik, hogy ornamens léte ellenére is, a Medúza-fő az egész kép legmeghatározóbb elemeként leginkább önmagára hívja fel a figyelmet, ahelyett, hogy a fő részeket emelné ki. Ezért ez az ornamens formailag – egy winckelmanni/kanti olvasat szerint – nem a

---

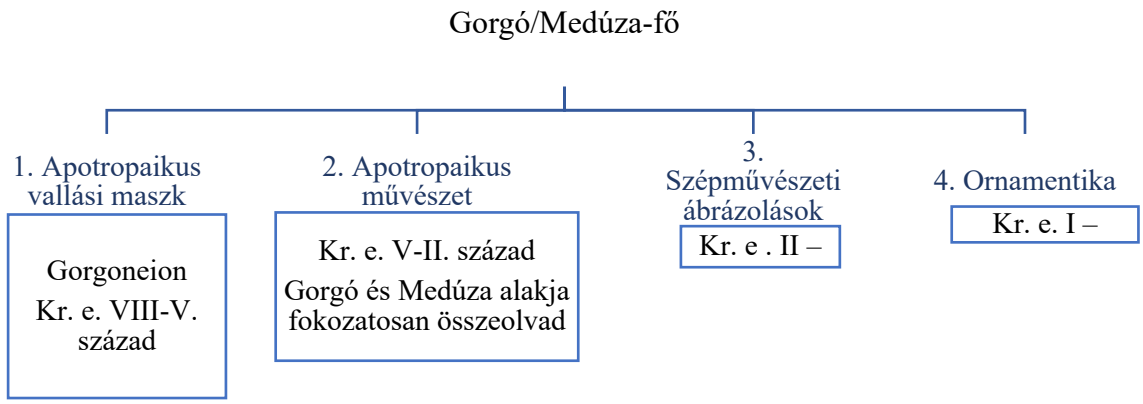
[112] τῇ λαιᾷ τὴν τῆς Γοργοῦς κεφαλὴν κρατεῖ καὶ προβέβληται δίκην ἀσπίδος. Ἡ δέ ἐστι φοβερὰ κἀν τοῖς *χρώμασι*: τοὺς ὀφθαλμοὺς ἐξεπέτασεν, ἔφριξε τὰς τρίχας τῶν κροτάφων, ἤγειρε τοὺς δράκοντας: οὕτως ἀπειλεῖ κἀν τῇ γραφῇ. Achilles Tatius, *Leucippe and Clitophon*, III, 7–8., ford. Stephen Gaselee, Loeb Classical Library 45., Cambridge, Harvard University Press, 1969, 150.

[113] Lásd Henry George Liddell, Robert Scott, *A Greek-English Lexicon*, Clarendon Press, Oxford, 1940., vagy Anatole Bailly, *Le Grand Bailly: Dictionnaire grec-français*, Hachette, Paris, 1935.

[114] Az eredeti szöveg kontextusát nézve mind a *festett*ként, mind pedig az *ékítmény*ként fordított Medúza-fő szorosabb átültetésnek tűnik, mint a jelenlegi angol nyelvű kiadások, amelyek az idézett mondat kontextuális értelmezéséhez állnak közelebb. Stephen Gaselee *művészeti alkotás*ként, míg John Winkler *festményként* fordítja le a kifejezést. John Winkler a fordításának az utolsó tagmondatába, amelyben a Medúza-főt a megfélemlítés festői ábrázolásaként adja vissza, építi be a krómászi (χρώμασι) szó jelentésárnyalatát.
„In his left hand he bore the Gorgon's head and held it before him like a shield; it was frigthful, even in the *artist's representation*, with its staring, protruding eyes, its bristling hair about the temples, its waving snakes; even as painted it seems to threaten evil. Achilles Tatius, *Leucippe and Clitophon*, III. 7–8., ford. Stephen Gaselee, The Loeb Classical Library 45., Harvard University Press, Cambridge, 1969, 151.
„In his left hand he held the Gorgon's head, wielding it like a shield. Even as a *painting* it was frightening object, with eyes starting out of their sockets and serpentine hair about the temples all writhing and erect: a graphic delineation of intimidation. Achilles Tatius, „Leucippe and Clitophon", III. 7–8., ford. John Winker, in *Collected Ancient Greek novels*, szerk. B.P. Reardon, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London, 1989, 212.

funkciójának megfelelően tölti be partikuláris szerepkörét, hanem előtérbe kerül, megváltoztatja szolgáló helyzetét a kép főalakjaihoz képest.

Bár a Gorgó-fő apotropaikus értéke erodálódott, de a gondosan kimunkált, új környezetben sajátos jelentéssel felruházott Medúza, még díszítő elemként is fontos képzőművészeti értékkel bír. Medúza befogadástörténete arra az átalakulásra hívja fel a figyelmünket, ami a fej apotropaikus értelmezésével indult az útjára, és a díszítőművészetbe kerülésével jutott a csúcspontra. Ebben változatos képzőművészeti és irodalmi hagyományban lépésről-lépésre változott az arc ábrázolása, és ma már irreálisnak vagy meghökkentőnek tűnhetnek egyes művészeti alkotások a modern néző szemében. Az antikvitásban létrejövő képzőművészeti és irodalmi műveket a képalkotás változása szempontjából négy főbb szakaszra bonthatjuk:



1. Apotropaikus vallási maszk: elsődleges funkciója a félelem kiváltása, a túlvilág tükrözése. A maszk a halál radikális másságának grimaszában az iszonytató szörnyűséget mutatja meg.
2. Apotropaikus művészet: a vallási maszk helyére lépő esztétizált, de még apotropaikus funkcióval is bíró tárgyak, amelyeknél a fej ábrázolása a legfontosabb. Ide tartoznak a sírhelyeken, templomokon elhelyezett Gorgó-fők, amelyek amulettként működtek.
3. Szépművészeti ábrázolások: csak esztétikai funkcióval bírnak (gyönyörködtetés), nincs rontáselhárító szándék a létrejöttük mögött. A mágikus szerep erodálódásának következményeként jelentek meg a Medúza-főt körülvevő művön kívüli parergonális jelenségek: a különböző rámák és keretek, amelyek elhatárolják a reprezentáció

esztétikai terét a befogadóétól. A műalkotásokban már nem a fej, hanem a lefejezés ábrázolása dominál. Megjelent az irodalomban és az ikonográfiában a medúzai veszélyes nő/anya alakja, aki egyszerre pusztító és védelmező. A félelmet keltő erő a szépséggel már szoros összefüggésben van.

4. Ornamentika: a Medúza-fő elveszti autonóm jelentőségét, művészeti alkotások részeként, részleteként bukkan fel, szupplementáris szerepben. Esztétikai megjelenítése az 1. és 2. századtól kezdve határesetet képvisel az iparművészet és a képzőművészet bizonyos területei között.

Ezzel a kronológiai és befogadástörténeti tagolással nem kívánom azt sugallni, hogy a változások szakaszai teljesen izoláltak egymástól, és ne bukkannának fel egyes képeken és szövegekben olyan elemek is, amelyek egy másik időintervallum sajátosságait is magukon viselik. Annyi azonban megállapítható a reprezentációk változásainak a vizsgálatával, hogy a Medúza-fej antik ábrázolásának a történetében egy egyre világosabban kirajzolódó, a referencialitás felé tartó művészet- és irodalomtörténeti folyamatnak lehetünk a szemtanúi.

2. A veszedelmes Szépség

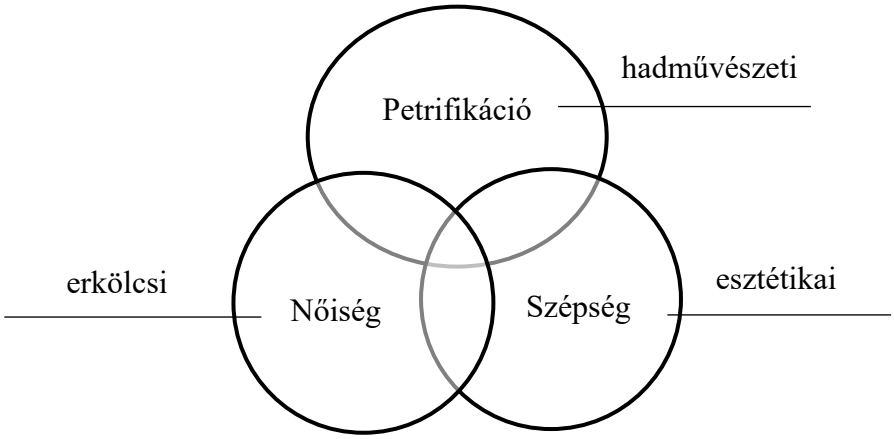
„Ajánlom, messze elkerüld;
csak rád tekint, s szíved tüstént kihült,
akire néz, kővé mered;
Medúzáról hallhattál eleget! (...)
Lelkem örül, s gyötrődve szenved!
Ez a tekintet el nem enged.”

Goethe

A Kr. u. 1. századtól kezdve a Medúza-fő ábrázolásmódjának radikális megváltozása kezdődik el az apotropaikus funkció kétségbe vonásával és az ókeresztény művészetekbe való integrálódásával. Új környezetben, kevésbé kimunkált, esetenként teljesen hétköznapi, használati tárgyak díszítő elemeként jelenik meg, amelyek funkciójukban és anyaghasználatukban világosan eltérnek a Gorgó-fő archaikus és klasszikus ábrázolásától. A szépművészeti alkotásokon megjelenő dekoratív minták és szöveges illusztrációk áttekintése egyrészről azért tűnik releváns szempontnak, mert általuk bepillantást nyerhetünk a kor történeti eseményeibe és szellemi irányzataiba, másrészről a Medúza-fő interpretációinak megváltozása közvetetten választ adhat arra is, hogy az ornamentikának mint parergonnak milyen további funkciói meghatározóak a képzőművészet és az irodalom számára a díszítésen túl.

A kora keresztény gondolkodók vallási, nyelvi és képi szemléletmódjába, és az éppen formálódó művészetfelfogásba nem illeszkedett a görög/római ízlésvilágot erősen magán viselő Medúza története és formavilága, emiatt gyakran kényszerültek rá, hogy újraértelmezzék, módosítsák és kiegészítsék a Perszeusz-mitológia jelentéstartalmát. Az ókeresztény művészet elkezdte kialakítani a saját koncepcióját a szépségről és a rútságról, és sajátos módon őrizte meg, vagy transzformálta azt az előzetes tudást, amelyet az antikvitás ráhagyományozott. Az antik tradíciót is felhasználó keresztény értelmiség egy új, önálló, teológiai, művészeti és eszmei terminológia kialakításán fáradozott, amellyel a késő antik filozófia és művészet fogalmai és motívumai akarva-akaratlanul is vegyültek. Ebben a kölcsönös érintkezésben a témák allegorikus értelmet nyertek; az absztrahált erények női alakokkal való megszemélyesítése a szövegalkotásban és a társművészetekben kedvelt eszközzé vált, olyan kanonizáló eljárássá, amely legitimálta a pogány művészet kulturális jelenségeinek a beolvasztását. Mivel az absztrakt entitások női alakokkal történő megszemélyesítése rendkívüli népszerűségre tett szert, így ezek az integrációs kísérletek

kedveztek a medúzai nőalak allegorikus, keresztény értelmezésének a kialakításában is. Perszeusz és Medúza történetének a kora keresztény művészetekben való ábrázolása még jól láthatóan magán viseli a római alkotások tipikus formajegyeit, azonban a mitológia szereplőit és eseményeit már keresztény tartalommal töltötték meg a korabeli szövegek és kommentárok. Medúza alakjának perszonifikált jegyeit három egymáshoz szorosan kapcsolódó, jól körvonalazható értelmezési tartománnyal egészítették ki.



Ez a három új kategória (hadművészeti, erkölcsi, esztétikai) hozzákapcsolódott a Gorgó-fő alapsémájához, és egy egészen bonyolult integrációs modell jött létre, amelyben a hozzáadott értékek kölcsönhatásba léptek a forrástartomány metaforáival (petrifikáció, nőiség, szépség). A párbeszéd során, az antik és a keresztény jelentésmezők, hol összeférhetetlennek bizonyultak egymással, hol pedig az allegorikus olvasat beépítette magába, és új megvilágításba helyezte az eredetit. Ezt az egybefonódást hatványozza, hogy az új olvasási módok egymást is metszik és keresztezik, például a Medúza-fő morális értelmezése egyáltalán nem zárja ki a másik két kategória textuális és vizuális dimenzióit egyazon alkotásban.

1. A *hadművészeti* és *hadtörténeti* interpretációk a Perszeusz–Medúza páros példáján keresztül mutatták be a győztes-vesztes dichotómiára vonatkozó erkölcsös és erkölcstelen háború eszközeit, a fenyegetés/fenyegetettség és az erőszaktevő/áldozat szerepköreinek a sajátosságait. Ezek a militarista jellegű Medúza-értelmezések elsősorban a historiográfiai munkákban bukkannak fel, amelyek történettudományi szempontból elég sok ponton tévedtek, elsősorban a forrásismereti kutatás hiánya miatt. A tárgyi emlékanyagok pontos feltárására vonatkozó elvárás ugyanakkor irreleváns a történetírásnak abban a szakaszában még, amikor az irodalommal és a mitológiával megbonthatatlan egységben alkottak az írók. Ezeknek a munkáknak a beszédmódja és eszmeköre sokkal inkább az érintett szerző saját

korában ható történetírói és történelemformálói szemléletéről árulkodnak; magától értetődően keveredik bennük a történeti hitelesség és a fikció. Éppen ezért ezeknek a szövegeknek az a nóvuma elsősorban, hogy látképet nyújtanak a Medúza-fő kialakulóban lévő hadi-esztétikai olvasatairól. A Medúza-toposzt körbejáró szövegkorpuszok közül a Kr. u. 1. században élt Diodórosz Szikulosz nevű mitográfusnak a *Történeti Könyvtár* (Ἱστορικὴ Βιβλιοθήκη) című művét érdemes elsőként kiemelni. Diodórosz a görögök őstörténeteinek egyikeként a Medúza-mítosz eredetét is feldolgozta a könyvében. A mű a kortárs olvasók körében nem aratott osztatlan sikert, ellentétben a késő antik keresztény írókkal, akik előszeretettel hivatkoztak rá, és tekintettek úgy erre a műre, mint az elsődleges forrásukra. A *Történeti könyvtárban* az író részletesen mesél a régi időkben, Afrikában élő, két, kizárólag csak nőkből álló társadalmi csoportról: a gorgók és az amazonok a népéről. Diodórosz mindkét törzset úgy mutatja be, mint akik elsősorban harcos életmódra rendezkedtek be. Gyakran viseltek háborút a környező népekkel és egymással is a területekért és a gazdasági javakért. Mindkét társadalmi struktúra női vezetővel működött, ők uralkodtak és vitték a csatába a harcosaikat. Stratégiailag jól szervezett, testileg kiválóan edzett katonák voltak. Volt, hogy Merina, az amazonok vezetője nyert meg egy csatát, volt, amikor Medúza, a gorgók királynője győzedelmeskedett. Medúza uralkodásának csúcspontján azonban már annyira megerősödött a gorgók serege, hogy az nemcsak a szomszédos népekre jelentett komoly fenyegetést, hanem, többek között, a görögökre is. Ennek a veszélynek az elhárítására a görögök elküldték Perszeuszt, aki megölte Medúzát, majd később elküldték Herkulest is, aki a gorgók maradékát és az amazonok teljes népét kiirtotta, hogy véget vessen annak a terrornak, amely egy ilyen feszült társadalmi berendezkedésből fakadt. A két hős azzal, hogy leigázták a gorgók és az amazonok hadseregét, végleg véget vetettek a világon élő nők uralta népek csoportjának.[115] Diódorosz argumentációjából világosan kitűnik, hogy a mitológia eredetéről teljesen leválasztotta a petrifikáló pillantást, amely a történeti források szerint kezdetektől az egyik legfontosabb jelölője volt a Gorgó-főnek. A történetíró a kővé dermesztést, a leigázásban, a legyőzésben rejlő fenyegető erőt egy hadászati képbe tömörítette, és úgy értelmezte a mitologémát, mintha az egy katonai szerveződés felszámolásának az eseményéből fejlődött volna ki. Mivel a hadszervezetek hierarchikus viszonyt kívánnak meg, ezért Diodórosz kettébontotta Medúzának és a Gorgó-főnek az egységét, és a gorgók azt a nőkből álló közösséget

[115] Diodorus Siculus, *Bibliotheca Historica,* (Kr. e. 80-20 körül), III. 52.1–7.; Diodorus of Sicily, *The Library of History*, ford. C. H. Oldfather, The Loeb Classical Library, Harvard University Press, Cambridge, 1967, 247–257.

testesítették meg a továbbiakban, amelynek a vezetője és a leghíresebb királynője Medúza lett. Diodórosz interpretációja elsősorban a medúza szó etimológiájából építkezett, ami a görög *medo* (μέδω) igéből származik, aminek a jelentése „szabályozni", „igazítani", „irányítani"; az igéből származtatott főnévi alak a Medúza (Μέδουσα) pedig uralkodót jelent.[116] Medúza Diodórosz művében a nyers erő(szak), a túlélés, a női vezetés és hadviselés megtestesítőjévé vált.

Több mint ezer évvel később Diodórosz műve után, 1609-ben, jelent meg *Az ősök bölcsessége* (De sapientia veterum) című – Magyarországon meglehetősen ismeretlennek számító – írás, Francis Bacon tollából. A könyv harmincegy rövidebb esszéből áll, amelyekben a filozófus a vizsgálat alá vont görög mítoszok minden egyes elemét allegorikusan értelmezi. Medúza alakjában Bacon a háború jelképét vélte felfedezni, és úgy vezeti fel a történetet, mint „amelyet hadművészeti utalásokkal láttak el."[117] Ezek az antik háborús utalások Bacon szerint három pontban foglalhatók össze, és útmutatóként szolgálnak minden sikeres hadjárat elindításához:

a) Nem szabad megspórolni a nagy távolságok beutazását, mert a hatalom kiterjesztéséhez, a vagyon gyarapításához és a hódítás mértékének növeléséhez nem elegendő a szomszéd területek elfoglalása. Perszeusz sem volt rest távoli expedícióra indulni keletről, hogy a legnagyobb siker érdekében a legtávolabbi partjára jusson el Nyugatnak.
b) Találni kell egy jogos és tiszteletreméltó okot a háborúra, hogy mind a katonák, mind a civilek nyugodt szívvel a vezető (Perszeusz) mögé álljanak, és ne olyan lélekkel viseltessenek a háborúval szemben, mint akiket Medúza pillantása már kővé változtatott.
c) A célkitűzésnek mindig reálisnak kell lennie, csak olyan ellenféllel szemben szabad csatát vállalni, akiről tudjuk, hogy van esély a legyőzésére. Perszeusz is felmérte előre, hogy a három nővér közül ki a halandó, emiatt választotta Medúzát, és így nem kellett vesztegetnie az idejét és az energiáját feleslegesen a másik kettőre.[118]

---

[116] Pierre Chantraine, *Dictionnaire Etymologique de la langue Grecque: Histoire des mots*, Editions Klincksieck, Paris, 1968.

[117] Francis Bacon, „Wisdom of the Ancients: Perseus, or War", ford. Sir Arthur Gorges, in *Bacon's essays and the Wisdom of the Ancients,* magyarázó jegyz. A. Spiers, The University Press, Cambridge, 1884, 344.

[118] Bacon, *Wisdom of the Ancients*, 344–345.

Bacon kommentárja elsősorban korának neuralgikus társadalomtörténeti és politikai kérdéseit érinti, és csak másodsorban reagál az esszé témájául választott Medúza-mítoszra. Bár ő maga a szövegrészlet elején úgy fogalmazott, hogy a mítoszt hadművészeti utalásokkal látták el, esszéjében mégis inkább a mítosz az, amely csak utalás szintjén jelenik meg a hadászat stratégiai és taktikai elvei mellett. Ez az írás tulajdonképpen túllép azokon az eseményeken, amelyekre a mítosz látszólag reflektál, és úgy tűnik, hogy Bacon Perszeusz és Medúza történetének allegorikus olvasatán keresztül teremtette meg a lehetőséget arra, hogy a fegyveres konfliktusok kezelésére vonatkozó tanácsait megossza a publikummal: az elfoglalandó terület megfelelő kiválasztásáról, a háború felvállalásáról, a csata megszervezéséről és az ütközet vezetéséről. Ugyanakkor, Francis Bacon releváns kérdésre mutat rá a háború tanúsításáról az irodalomban és annak az olvasásában, vagyis azzal kapcsolatban, hogy a hadviselés mint természeti, művészeti jelenség hogyan mutatkozik meg az irodalomban. Bacon Medúzája alapvetően egy politikai olvasatot kínál fel, amely közvetett módon művészeti ágakon keresztül tárja fel magát. Ebből az elképzelésből is gördül majd tovább – az értekezés szempontjából később fontossá váló – értelmezés a 18–19. században, ami Medúzát forradalmi emblémává alakította, és egy kultúrpolitikai, ideológiai koncepcióba illesztette bele.

2. A kereszténység megszületésével egyidős a görög mitológia *erkölcsi* aspektusának a kialakítása. Perszeusz egyre inkább az erények bajnokaként tűnik fel az ördögi hajlamú Medúzával szemben a késő ókori, középkori és reneszánsz szövegekben. Fulgentius *Mitológiák* (Mythologiarum libri tres) című könyvében a történet olyan allegóriaként kerül bemutatásra, amelyben Perszeusz a férfiasság, Minerva a bölcsesség, a gorgók pedig a háromféle félelemkeltés megtestesítői. Sztheinó, aki az elmét gyengíti, Eurüalé, aki a meggyengült elmét félelemmel tölti el, és végül Medúza, aki nemcsak birtokolja ezt a két képességet, de a külső megjelenésében is magán hordozza a rettenetet. Medúza a *Mitológiák*ban, akárcsak Diodórosznál, olyan királynőként jelenik meg, aki rengeteg földbirtokkal és kinccsel rendelkezik. Ez a külső gazdagság azonban csak a belső romlottságának a takargatására szolgál, amelyet a kígyókból álló hajkorona amúgy is leleplez a figyelmes befogadó számára. Perszeusz elsődleges feladata a szerző szerint, hogy azt a morális fenyegetést, amelyet a nőiség erejét is felhasználó Medúza jelent, a férfiasság és a bölcsesség együttes erejével pusztítsa el.[119] Medúzát a keresztény olvasatok egyre

[119] Fulgentius, *Mythologiarum libri tres*, (Kr. u. 600 körül), I. 21.; *Fulgentius the mythographer*, ford. és bev. Leslie George Whitbread, Ohio State University Press, 1971, 61–62.

inkább az erotikus csáberejével (vissza)élő nőként jegyzik, akinek az a célja, hogy a férfi akaratot megbénítsa és megbabonázza, a helyes, erkölcsös útról letérítse.

> És itt vannak a gorgók, a kígyóhajú *kéjnők* (*meretrices* crinitas serpentibus), akik kővé dermesztették azt, aki rájuk tekintett a hármuk által felhasznált egyetlen szemükkel. Három nővér, akik egyazon szépség birtokosai voltak, és amelyiküknek a szem éppen a rendelkezésére állt, arról gondolták, hogy kővé változtató hatalma van.[120]

A Szent Izidortól származó idézetben a Gorgók olyan erkölcstelen nők, akik a szexuális vonzerejük által teszik mozdulatlanná a férfiakat. Ez a definíció abba a keresztény hagyományba íródik bele, amely alapvetően is törekedett arra, hogy meghatározza a női szépség és vonzerő helyét a bűnbeesésben és az áteredő bűnben. Éppen ezért a pillantásával delejező Medúza – az egyház által erősen bírált – végzet asszonyának archetípusá lett, és abba a nőképbe simult bele, amely úgy jelent meg a keresztény írásokban, mint a férfiak erkölcsi fejlődését és üdvözülését gátló fenyegetés.[121]

> Te nyitottál kaput az ördögnek, te törted meg ama fának a pecsétjét, te hagytad cserben legelőször az isteni törvényt, s te beszélted rá cselesen a bűnre, akivel a támadó ördög nem boldogulhatott. Isten képmását, a férfit, ugyancsak könnyen zúztad össze. Érdemed, vagyis a halál okán kellett az Isten fiának meghalnia. És még azon jártatod eszedet, hogy csecsebecséket aggass bőrruhád fölé.[...] Nyakláncok változatos díszét adó csillogó kövecskéket, arany pereceket a karok nehezítésére, pirosító kenőcsöt az arcok színezéséhez s a szem fölött való ívekre szolgáló bizonyos fekete port is.[122]

---

[120] Isidorus Hispalensis, *Etymologiae*, XI. 3. 29.; *The Etymologies of Isidore of Seville*, szerk. és ford. Stephan A. Barney, W. J. Lewis, J. A. Beach és Oliver Berghof, Cambridge University Press, New York, 2006, 245.
A középkori ősek pontatlanul hivatkozott a művében, amikor összekeverte a Gorgókat a Graiákkal, akik a Gorgók nővérei voltak. Szintén hárman voltak, és hattyúszerű, szürke hajú öregasszonyokként ábrázolták őket. Egyetlen szemmel illetve foggal rendelkeztek, amelyeket egymás között cserélgettek.

[121] David Leeming, *Medusa: in the Mirror of Time*, Reaktion Books, London, 2013, 32.

[122] Tertullianus, „Az asszonyi cicomáról", ford. Városi István, in *Ókeresztény írók XII.*, szerk. Vanyó László, Szent István Társulat, Budapest, 1986, 249–250.
Az ehhez hasonló szélsőséges elképzelések a női szerep morális értelmezésével kapcsolatban Szent Pál leveleinek egyes versei nyomán számos egyháztanító munkájában felbukkannak, például Szent Ágoston (*De genesi ad litteram*, 9, 5–9), Alexandriai Szent Kelemen (*Paidagogos*, II, 33, 2) vagy Aquinói Szent Tamás (*Summa Theologiae*, I q. 92 a. 1) írásaiban is. Ez a végletes viszonyulás a nőkhöz ugyanakkor nem terjeszthető ki a keresztény gondolkodás egészére, és nem tükrözi a teológiai, egyházi vélekedés teljes arcát, hiszen akár

Medúza a morálteológiai és szépirodalmi szövegekben elkezdte egységesen magába olvasztani azokat a nőket, akik szépségükkel és erkölcsi romlottságukkal a férfiaknak az istenivel való közösségbe jutását gátolják. Gorgó lenyakazása egy megtisztulási folyamat végső állomását jelképezte, a bűnnel való leszámolást, a férfiak erődemonstrációját a gonoszság felett. Leone Ebreo szerint, ahogy Perszeusz legyőzi a gonoszt, az e világi bűnöket jelképező Medúzát, úgy győzedelmeskedik Isten is ellenfele, a Sátán felett. Ebreo szerint a történet teológiai-allegorikus jelentése azt a pillanatot ragadja meg, amikor az elme megérti a nemes és örökkévaló igazságát az Égnek, majd ezt követően az isteni kegyelem segítségével elpusztítja az ember önmagában a testi valóság, a materialitás vétkeit, és felemelkedik a Mennybe, ahogyan Perszeusz is tette, miután győzedelmeskedett.[123] Perszeusz és Medúza története az erkölcsi tanítások rendszerében a bűn felett győzedelmeskedő Krisztus allegóriájában nyerte el a végleges helyét. A lány szépségét morális fenyegetésként leíró interpretációk a keresztény etikai nézetek elterjedésével egy időben bontakoztak ki és szilárdultak meg. Ez természetesen azt is jelentette, hogy Medúza alakja a mitológiában foglaltakkal ellentétben nem lett száműzve az Ókeánosz partjára, ahol senkire nem jelentett fenyegetést, hanem nagyon is élő jelenségként testesített meg ebben a rendszerben minden olyan lányt, feleséget és anyát, akik potenciális szexuális kísértésként állandó óvatosságot és szembenézést igényeltek a kollektíva részéről. Ez az olvasási lehetőség, váltakozó intenzitással, de a mai napig élénk vitákat vált ki a Medúza-jelenség értelmezésekor. A kortárs feminista értelmezők (Hélène Cixous, Sylvia Plath, Colleen McElroy) már érdemben reflektáltak azokra a pontokra, amelyekben egyes vallásos szövegek leegyszerűsítették vagy megsértették a mitológia referenciapontjait azzal, hogy Medúzát, a női szépség jelképes megtestesítőjét, egy alárendelt, állatias, a szexuális ösztöneit és vágyait erkölcstelen módon megélő nő szerepében jelenítették meg. Ennél a pontnál már teljesen legitim a Medúza-fő vizsgálatakor az a megállapítás, amely az archaikus Gorgó-fő esetében még nem állja meg a helyét – sem a pszichoanalitikus, sem pedig a feminista olvasatban –, tudniillik, hogy a rettenetet kiváltó hatás szempontjából itt már ténylegesen a biológiai nemi szerep a domináns. Ha ezt a meghatározást önmagában vizsgáljuk, akkor valóban olvasható torzulásként is a Medúza-jelenségben bekövetkezett változás, és lehet olyan fenoménként értelmezni, amelyet ideológiai, politikai és társadalmi célok érdekében

ugyanezen szerzők esetében is előfordul, hogy más szövegeikben már nyitottabb, progresszívebb gondolkodásmódot képviseltek.

[123] Leone Ebreo, *Dialoghi d'amore – The Philosophy of Love* (1535), ford. F. Friedberg-Seeley és Jean H. Barnes, Soncino Press, London, 1937, 111–112.

félremagyaráztak. Ha azonban az archaikus kortól elkezdődő vallási, esztétikai folyamat egyik értelmezési alternatívájaként tekintünk a medúzai szépség erotikus terrorként való definiálására, akkor azt láthatjuk ebben a keresztény elgondolásban, hogy valójában nem is áll távol a Gorgó-fő kezdeti ideájától, még akkor sem, ha a jelenség történeti hátterére vonatkozó aránytalanságok is felfedezhetők benne. A Gorgoneion apotropaikus ereje a természetfeletti erőtől, a haláltól, az ismeretlentől való félelmet jelenítette meg egy rituális vallási maszk formájában. A kereszténység szintén egy vallásos félelmen keresztül alkotta meg Medúza új apotropaikus maszkját, a testi vágy és a lelki növekedés közötti vélt ellentmondásból, a kárhozattal való szembenézés borzongató lehetőségéből. Medúzának a végzet asszonyaként való ábrázolása egészen napjainkig töretlen, monstruozitását azonban ekkortól már egyértelműen a szépségéből és nem a csúfságából eredeztetik.

3. A *művészet allegóriájaként* olvasott Medúza-értelmezések azok, amelyek formailag és tartalmilag a leginkább képesek egyben tartani és beolvasztani más interpretációs kísérleteket is. Ezek megjelenhetnek a művészeti alkotásról szóló metaszövegekben, vagy magukban a szépművészeti alkotásokban, ahol a mű világán belül épül rá új rétegként a Medúza-főre az esztétikai értelmezés. Az előbbire és utóbbira is példa Palaephatus *A hihetetlen dolgokról* (Περὶ ἀπίστων) című műve, amiben a szerző a görög mítoszoknak a racionalizált perspektívából való újraolvasását kísérli meg, azonban a félreértések feltárása és korrigálása közben Palaephatus maga is fiktív eseményeket és adalékokat csatolt hozzá a mitológiák magyarázatához. A görög író, miután a Medúza-mítoszban kritika alá vonja a petrifikálás történeti hitelességét, a következő megjegyzéseket fűzi a levágott fej lehetséges felhasználásához:

> Ez utóbbi rész különösen képtelen ötlet, egy élő ember hogyan képes kővé dermedni egy halott fej látványától (νεκροῦ κεφαλὴν ἀπολιθωθῆναι)? Miben állhat az elhunyt testének ereje (δύναμις τοῦ νεκροῦ)? [...] Perszeusz, amikor lefejezte a lányt, a fejét a gályájára helyezte hőstette bizonyítékaként, és elnevezte a hajót Gorgónak. Utazásai közben a fejet felhasználva pénzt és kincseket követelt a szigetek lakóitól, akiket azzal fenyegetett meg, ha nem tudnak fizetni, vagy visszautasítják a követelését, kövekké változtatja őket. Amikor elérkezett Szeriphosz partjaihoz, az ott lakóktól is pénzt követelt, ők azonban arra kérték Perszeuszt, hogy adjon pár napot, amíg összegyűjtik a pénzt. De ahelyett, hogy összeszedték volna a követelést, ember formájú és nagyságú köveket (οὖν λίθους ἀνδρομήκεις) gyűjtöttek össze, amiket kitettek a piactérre,

majd elhagyták a szigetet. Így amikor Perszeusz pár nap múltán visszatért a szigetre, nem talált embereket a piactéren, csak az őket formázó ember alakú köveket. Ezek után Perszeuszt bármerre vitte az útja, ha megpróbáltak ellenállni a követelésének, csak annyit mondott: Vigyázzatok, nehogy úgy járjatok, mint a szeriphosziak, akik meglátták a Medúza-főt és menten kővé váltak.[124]

A szeriphiszosziak Palaephatus újragondolt történetében, nem várták meg, hogy igaznak bizonyul-e vagy sem a hős mondataiban rejlő fenyegetés, hanem úgy döntöttek, hogy megelőzik a bajt, és maguk helyett ember alakú szimulákrumokat helyeznek el a városban. Ehhez olyan emlékműveket kellett maguk mögött hagyniuk, amelyekről azt gondolták, hogy képesek a különböző szenvedélyek kifejezésére, és hitelesen tükrözik majd a Medúza-fővel való találkozás testi megnyilvánulásait. Ez a mimetikus hatás olyan jól sikerült, hogy Perszeusz később a visszájára tudta fordítani a csalást, és eszközként tudta felhasználni az ezt követő zsarolásaihoz. Ezek a kövek tehát nem csak amorf sziklatömbök voltak, hanem szobrok, olyan illúziókeltő alkotások, amelyek azt színlelték, hogy kővé dermedt valóságok, és azzal hitegették a nézőt, hogy a másolat, és amit megmintáztak, egy és ugyanaz.[125] Perszeusz ezzel az esztétikai tapasztalattal élt vissza, amikor „alkotóművészként" azzal fenyegetett, hogy a nézőközönségen performatív művészetet hajt végre és műalkotássá lényegíti át őket, a testüket pedig eszközszerűen közszemlére teszi egy következő publikum számára, akik már nem profán térként, hanem kiállítótérként értékelik az eredetileg piactérként funkcionáló helyet. Ez már előrevetíti azt a gondolatot, amelyben Perszeusz nem egyszerűen elkerülni akarja a gyilkos pillantást, hanem rögzíteni is. Ezáltal pedig már nem csak Medúza teste az a középpont, ami perfomálja az egyént, hanem a mögötte húzódó esztétizáló akarat, ami aztán keretek közé zárja és színre viszi a transzformált testet és a test vizuális megjelenítésében feltáruló sajátosságokat.

---

[124] Palaephatus, *Peri Apiston – On unbelievable tales*, (Kr. e 4. század körül), ford. és bev. Jacob Stern, Bolchazy-Carducci Publishers, Wauconda, 1996, 45; 62–63.

[125] Ez a történet tulajdonképpen a megtévesztési kísérletek láncolatáról szól. Palaephatus úgy nyitja meg a Medúzáról szóló értekezését, hogy kétségbe vonja a mitológia valóságtartalmát azért, hogy a történet realista alapú magyarázatára vállalkozzon. Azonban ahelyett, hogy ezt ténylegesen megkísérelné, ő maga is létrehoz egy fikciót. Ezzel a gesztussal, ugyanazt a megoldást alkalmazza a szerző, mint amit a látszatvalóságként megformázott kövek kapcsán elmesélt, csak a narratológia szintjén. A szeriphosziakról szóló részlet kicsinyítő tükörként mutat rá az olvasót megtévesztő szövegalkotási módra, önreflexív módon világít rá a szöveg és az elbeszélésmód közötti viszonyra. Ez a szövegrészlet – a mitológián keresztül – a művészet befogadásának a komplex kérdéseire keresi a választ. Az olvasóra van bízva, hogy empirikus alapon a történet expresszív jelentésére bízza magát, és ezáltal elfogadja a szeriphosziakról szóló történet igazságát, vagy megsejti az alkotásban húzódó immanens mondanivalót, és kételkedni kezd, rákérdez a műalkotás objektív szerkezetére és működésére is.

Ennek az elképzelésnek a magja aztán több mint ezer évvel később egy valóságos szoborban is formát öltött. Benvenuto Cellini, *Perszeusz a Medúza-fővel* című alkotása több szempontból is mestermunkának tekinthető.[126] A firenzei városközpontban található szobor annak az I. Cosimo de Medici nagyhercegnek a megrendelésére készült, akinek az öltözőszobájában a másik híres Medúza-kép is megtalálható volt, Leonardo da Vinci keze munkájából. A bronzból készült alkotás az ifjú Perszeuszt ábrázolja, aki bal kezével a szép arcú Medúza levágott fejét emeli a magasba.[127] A lány fejéből a hajfürtökként megalkotott vér ömlik ki, amelyek Perszeusz és Medúza hajával megegyező formát mutatnak. A kifolyó vér ábrázolása azt a másodpercet rögzíti, amikor az élet és halál küszöbén a vér körforgása megáll. Azok közé a nagyon ritka műalkotások közé tartozik Cellini szobra, amik nemcsak a levágott fejet, de Medúza halott testét is megjelenítették. A meztelen női test Perszeusz lába alatt helyezkedik el, a fiú rajta tapos, miközben a lány nyakából a fejéhez hasonlatosan a vér szivárog. Eközben a hátramaradt test a kezével átkulcsolja a lábát, érzékeltetve az emberi szervezetnek a haláltusában való gyötrődését. A megcsonkított test szenvedésének és fájdalmának megjelenítése azért is kiemelkedő, mert az ábrázolások többsége a levágott fejen keresztül monopolizálja a testet, és az arc közvetíti általában a test egészének a benyomását a néző számára. A hős kezében tartott fej viszont úgy jeleníti meg a lány arcát, mintha csak aludna, az arckifejezése békés, nem látni rajta az agónia jeleit. A szobrász lehunyt szemmel ábrázolta Medúzát, hogy még véletlenül se léphessünk vele kontaktusba, követve ezzel azt az esztétikai tradíciót, amelyben a Medúza-fő nem tekintett közvetlenül a befogadóra. Ellentétben a hőssel, Perszeusszal, aki lefelé néz, egyenesen a szemlélőre. Amikor a fiatal fiú arcvonásaira tekintünk, Medúza arcát fedezhetjük fel benne, ugyanazokat a göndör fürtöket, az ajkak vonalát, az egyenes orrot és a homlok ugyanazon ráncait. A győztes és a legyőzött arcvonásai között nincs radikális különbség, Medúza feje tükröződik az alkotáson, kölcsönösen, mindkettőjük arcára rávésődnek azok a jelentések, amik eredetileg megkülönböztették őket egymástól, ráirányítva a figyelmet arra a társadalmi, kulturális, esztétikai észlelésre, ami folyton változóként és viszonylagosként tekint hol

[126] Kép 20. Benvenuto Cellini, *Perszeusz a Medúza-fővel*, 1545–1554, Loggia dei Lanzi, Firenze

[127] Michael Cole szerint Cellini Perszeusz kinyújtott kéztartásában a saját a mozdulatát formálta meg, ahogy a forró, megolvadt fémet beleöntötte a szobrászati öntvénybe. Cellini ezzel a művészet létrehozásának a gesztusát explicit módon is megörökítette a szoborban. Michael Cole, „Cellini's Blood", *The Art Bulletin* 81.2 (1999): 226.

áldozatként, hol hősként, hol fenyegető erőként ugyanazokra a jelenségekre, függetlenül a biológiai nemüktől.[128]

Coluccio Salutati, firenzei humanista, egy másik médium, a nyelv kapcsán, már nemcsak közvetetten, de egyértelműen meg is fogalmazta a *Herkules feladatai* (De Laboribus Herculis) című munkájában, hogy Medúzát a művészi ékesszólás allegóriájaként értelmezi. Ez az elgondolás Fulgentiusnak a már korábban idézett művéből építkezik, amiben Medúza az elmét gyengítő és azt félelemmel eltöltő képességekkel rendelkezik, amelynek külső szimbolikus leképeződése a kígyókból álló hajkoronája. Salutati szerint az elme gyengesége és megfélemlítése alatt a gondolkodás képességének a megakasztását és az ezzel járó felejtést, valamint a gondolkodás fiziológiai síkon megjelenő formájának, a beszédnek a megbénítását érti Fulgentius, tehát összességében magáról az önkifejezés művészetéről és annak a nehézségeiről írt a római nyelvész Medúza példáján keresztül. Ez a problémakör pedig a retorika, a szónoki művészet vonzáskörzetébe tartozik, ezért Salutati így kezdi el olvasni a mítoszt:

> Ahogyan a haj a nők ékessége, úgy következik, hogy a szónoklást megtestesítő Medúzán a hajkorona a *retorikai díszítmény*t jelképezi. Márpedig, ha egy nőt megfosztanak a legfőbb ékességétől, a hajától, onnantól egy nő sem érzi magát többé *szép*nek. Így van ez a retorika esetében is: ha a szónoki beszédből kihagyjuk az érvelés mellékes részleteit vagy a mondatok ékesítését, ami feldíszíti a művet, akkor nem marad más, csak a csupasz váz: a helyes grammatika, a logikai bizonyítékok, a pontos jelentés. [...] Medúza hajfürtjei a kígyóként ábrázolt retorikai ornamentumok, amin a kígyófejek a bölcsesség [utalás Minervára] megnyilvánulásai.[129]

Ebben a részletben Medúza a művészi beszédmód kifejezője, akinek a legnagyobb fegyvere az, hogy egyszerre az emlékezet hordozója és a felejtés indexe is. Ő az, aki a grammatikával, a pontos jelentéssel és a megfelelő fogalmi eszközökkel a tartalmat láthatóvá teszi, vagy

---

[128] A szobrot ugyanakkor politikai üzenetként is szokás értelmezni. Perszeusz ábrázolásában a Mediciek hatalmának a szimbólumát fedezhetjük fel, aki éppen lefejezi a köztársaságot jelképező Medúzát. A Medúza-jelenség interpretációi úgy rétegződnek egymásra, hogy a fókusztól függően, akár a hadművészeti egységben is helyet kaphatott volna a mű bemutatása.

[129] Coluccio Salutati, *De laboribus Herculis I.*, (1406), szerk. B. L. Ullmann, Artemis-Verlag, Zürich, 1951. Az angol nyelvű fordításban a Medúzáról szóló részlet még eddig csak ebben a gyűjteményes kötetben olvasható: Coluccio Salutati, „On the Labors of Hercules", ford. Lesley Lundeen, in Marjori Garber & Nancy J. Vikers szerk., *The Medusa Reader*, Routledge, New York-London, 2003, 55.

éppen megfosztja annak a látásától az egyént. Mindemellett mégis hiányos alkotás az önbejelentését tekintve, ha szupplementuma – a hajkoronája nélkül– kell megjelennie. Önmagában teljes műalkotássá csak akkor válik, ha magába foglalja és birtokolja azokat az elemeket, amelyek felerősítik vagy finomabban fejtik ki azt, amit a befogadónak értelmeznie kell. A díszítés, ha megfelelően alkalmazzák, rámutat és keretezi a művészet igazi lényegét: a szépséget. A szépség pedig ezeken a járulékos elemeken keresztül tárja fel magát, nélkülük a szónoklat csak beszéd, a festészet csak képek gyűjteménye lenne. A humanista író a Medúza-főn keresztül az ornamentika funkciójáról beszél a műalkotás létrehozásának a folyamatában, arról értekezik, hogy az ízlésítélet részét képezik-e a parergonálisnak tekinthető formák vagy sem. Salutati konklúziójában az ornamentika gyönyörködtet azzal, hogy kiegészíti és színesíti az alkotást, a díszítésnek minőség-átlényegítő szerepe van. Medúza tulajdonképpen egy metareprezentáció ebben a műben, hiszen egyszerre az alanya és a tárgya is ennek a diskurzusnak: egyszerre jelenik meg mitológiai alakként, és beszél reprezentációként a reprezentatív szerkesztésmód szépségéről is. Ez a szöveghely nemcsak azért jelentős, mert bekapcsolódott a Medúza- értelmezések esztétikai szempontú sorába, hanem amiatt is, mert rámutatott a díszítőművészet funkciójának a megváltozására és kibővülésére is. Salutatinak a Medúza-fej ornamentikájához kapcsolódó allegorikus üzenete a szöveg paratextuális egységeinek az esztétikai befogadására hívja fel a figyelmet, amelynek révén a mű egyes részei harmóniába kerülnek egymással. A firenzei kancellárnak az ornamentika jelentőségéről leírt gondolatmenete nem áll messze a parergonalitás olyan felfogásától, amiben már nemcsak a stilizált növénymotívumok és a hétköznapi mintázatok jelentik majd a fogalom meghatározását, hanem a kép- és szövegfelület egyes belső elemei is. A részletekre való gondos odafigyelés ugyanakkor tagadhatatlanul a reneszánsz humanizmus sajátja, nemcsak az írásos, de a vizuális művészetekben is, ahol a „festészet retorikáját egészen az arckifejezések és gesztusok nyelvéig kidolgozták, elég pontosan ahhoz, hogy verbalizálhassuk mit gondolnak, éreznek *és* mondanak az ábrázolt alakok."[130] Leonardo da Vinci a festészetről írott művében több ponton visszatért ahhoz a gondolathoz, hogy egyes mellékesnek tűnő elemek pontos és aprólékos kidolgozása mennyire fontos a későbbi összhatás szempontjából. A festő ide sorolja a kompozíció és a színösszeállítás kérdését, valamint a drapériának és a tájban megjelenő növénymotívumoknak is a szerepét.

Ez a három – fentebb kibontott – allegorikus értelmezései tartomány (hadművészeti, erkölcsi, esztétikai), közelebb fog vinni minket a korban Leonardo da Vinci Medúza-

[130] W. J. T. Mitchell, *A képek politikája*, 46.

képének tulajdonított és a festményhez szorosan kapcsolódó Shelley-versnek az értelmezéséhez, vagy azért mert a műalkotások inherens lényegéhez tartoznak, vagy ellenkezőleg, azért lesznek hangsúlyosak, mert az alkotók szándékosan távolságot vettek ezektől a konvención alapuló reprezentációs eszközöktől. Leonardo da Vinci Medúzájáról nem tudjuk, hogy pontosan mikor keletkezett, sem azt, hogy hányszor festette meg ezt a témát a festő. Ami a témaválasztás szempontjából egyértelműen megállapítható, hogy Leonardo élete végéig élénk érdeklődést mutatott az eltorzult és szélsőséges létezők irányába is. Amit ma leonardói groteszknek hívunk, azok eredetileg a kéziratok mellé rajzolt margináliákként jöttek létre, és csak később váltak külön az írásos művektől, hogy önálló elemként jelenjenek meg a vizuális alkotásokban."[131] Ezekből a szélrajzokból és illusztrációkból jól látszik, hogy míg Leonardo a szépséget a részek harmóniájából eredezteti, addig a groteszk nála a részek disszonáns és túlzó összeállításából ered. Leonardót intenzíven érdekelte a művészeti anatómia, több ezer oldalnyi rajzot készített a testről, amik az emberi szervezet felépítését és működését ábrázolták. Ezek között a munkák között több olyan rajz és vázlat is fennmaradt, amelyek a fej deformitásának a pontos megjelenítésére irányultak. A domináns alkotóelemek megjelenésétől függően ezek a vázlatok vagy a komikus, vagy a démonikus formajegyeket hordozzák magukon.[132] Minden valószínűség szerint ez utóbbihoz állhatott közelebb Leonardo Medúza-feje, és ezt a feltételezést erősíti meg az 1553-as Medici-leltár is, aminek a jegyzékében a következőképpen írtak a festményről: egy pokolbéli fúriát ábrázoló kép, Leonardo da Vinci keze munkája, fatáblára festve, díszítmény nélkül.[133] Húsz évvel korábban Anonimo Gaddiano hasonlóan nyilatkozott a képről, és még azt tudni vélte, hogy hol volt akkoriban kiállítva. „[Leonardo] festett példátlan és csodálatos kígyónyalábokkal egy Medúza-fejet, amely ma az igen tisztelt, nagyméltóságú Cosimo uralkodó herceg öltözőszobájában van."[134] Vasari a *Le Vite* 1568-as, végleges kiadásában mindkét korábbi írásos forrást megerősítette, és ő maga is úgy írt a festményről, mint az akkor még mindig a Palazzo Vecchióban, az I. Cosimo öltözőszobájában megtalálható képről. A műalkotás ekphrasztikus leírásának az egyik

---

[131] Richard Turner, „Words and Pictures: the Birth and Death of Leonardo's Medusa", *Nuova Serie*, 66. 3 (1983): 105.

[132] Martin Clayton, *Leonardo da Vinci: The Divine and the Grotesque*, Royal Collection Enterprises, London, 2002, 73.

[133] André Chastel, *Leonardo da Vinci festői életműve,* ford. Havas Lujza, Corvina Kiadó, Budapest, 1989, 89.

[134] André Chastel, *I.m.*, 89.

apropója az volt, hogy Cosimo de'Medici 1559-ben Vasarit bízta meg azzal, hogy Firenze közigazgatási hivatalait egyetlen épületben egyesítse. A Medici család képzőművészeti gyűjteményének jó részét ezek után az Uffiziben helyezték el, ám a nagyon féltett darabok a Palazzo Vecchióban és a Palazzo Pittiben maradtak.[135] A születendő múzeum törzsanyagát teljes egészében a Medici-gyűjtemény alapozta meg, azonban a képek fokozatosan, néha darabonként kerültek át az Uffizibe, ezért elképzelhető, hogy ezt a festményt csak később helyezték el a múzeumban, vagy már át sem helyezték. Arra nincs konkrét bizonyítékunk, hogy Vasari biztosan látta-e az I. Cosimo öltözőszobájában lévő festményt vagy sem, de valószínűsíthető, hogy még igen. Ugyanakkor az sem kizárható, hogy Vasari már csak egy másolatot látott az eredetiről. Mindenesetre, ő maga kiemelt helyet biztosított a festménynek a Leonardo-alkotások között, ha nem is a múzeumban elhelyezve, de a könyvében, amelyben az alkotás elkészültének a körülményeit is részletesen ismerteti az olvasókkal:

> Azt mondják, hogy ser Piero da Vincit, amikor falusi birtokán tartózkodott, bizalmasan megkereste egy bérese, hogy festessen valamit arra a korongra, amelyet az illető paraszt saját kezűleg fűrészelt le egy kivágott fügefa törzséről […így hát Piero] a fakorongot bevitette Firenzébe, nem mondta meg Leonardónak, hogy kié, csak megkérte, hogy fessen rá valamit. Leonardo egyik nap kezébe vette a korongot, látta, hogy görbe, rosszul van kidolgozva és otromba, ezért a tűznél kiegyenesítette, [… ezután] gondolkozni kezdett rajta, hogy mit is festhetne rá, amitől megijed, aki ránéz, mert olyan hatást tesz, mint a Medúza feje. Leonardo, hogy csakugyan elérje ezt a hatást, az egyik szobába, ahova csak neki volt bejárása, összehordott egy csomó szürke gyíkot, zöld gyíkot, tücsköt, kígyót, lepkét, sáskát, kuvikot, [denevért] és más hasonló különleges élőlényt: e temérdek változatosan elrendezett állatból rettenetes ijesztő szörnyeteget szerkesztett, amely leheletével mérgez és tüzet fúj.[136] Az állat egy sötét, megrepedt kőből bújt ki, nyitott szájából mérget lehelt, szeme csupa tűz volt, orrából olyan furán gomolygott a füst, hogy igazán szörnyűnek és rémisztőnek tetszett; Leonardo annyit dolgozott a képen, hogy az állati

[135] *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, 2. edizione, Giovanni Treccani, Róma, 1952.

[136] A magyar fordításban az állatok felsorolásából kimaradt a denevér megemlítése, amire azért érdemes már most felhívni a figyelmet, mert később fontos referenciapontként jelenik meg Shelley versében. Ennek az emlősnek a jelentőségére abban a fejezetben térek ki. Az eredeti szöveghellyel való összevetéshez lásd: Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (1568), Di Nuovo dal Medesimo Riviste et Ampliate, Newton Compton Kiadó, Róma, 1997, 319.

> tetemek iszonyú bűzzel töltötték be a szobáját, de ő nem érezte, mert nagy szeretettel viseltetett a művészet iránt. […] Ser Piero egyik reggel odament Leonardo ajtajához, és bekopogott. Leonardo ajtót nyitott, de kérte apját, hogy várjon egy kicsit; aztán visszament a szobába, fölrakta a korongot egy állványra, ahol jól érte a világosság, úgy állította be az ablakot, hogy vakító fény jöjjön be rajta, azután beengedte az apját, hogy megnézze a képet; ser Piero mivel nem volt felkészülve a dologra, elsőre összerezzent, hisz nem gondolta, hogy egy fakorong van előtte, s a rajta látható alak festmény. Hátrahőkölt, de Leonardo megfogta, és azt mondta neki: Ez a kép azt a célt szolgálja, amit szántam neki: fogja meg hát, vigye el, mert a képekkel ilyen hatást kell elérnünk. […] A kép nemsokára Milánó hercegéhez jutott.[137]

A Vasari által leírt kép középpontját a Gorgó-fő adja, amely teljesen eltávolodik a keresztény femme fatale elképzeléstől, és az archaikus fejábrázolásokat idézi meg a félelmetes és rémisztő arckifejezéssel. A fej megrajzolása különböző hüllők és rovarok egyes testrészeinek az egybeszerkesztésével jött létre, amelyek külön-külön is jelentékeny szimbolikus hagyomány hordozói; az értelmezésük pedig, a komplexitásukból adódóan, kontextustól és a befogadó háttérismereteitől függően, összeférhetetlen is lehet. A gyík például egy lunáris szimbólum, a nyirkosság, a sötétség jelképe, de a fény állata is, ami világítótestek gyakori díszítőelemeként is megjelenik. A lepke a múlandóság, de a halhatatlan lélek megtestesítője is, a kígyó a lepkéhez hasonlóan az újjászületés és a halál szimbóluma is egyszerre. Mind a gyík, mind a kígyó farmatikus szerek előállítására alkalmas, olyan állatok, amik egyszerre gyógyítanak és mérgeznek a felhasználásuktól függően, akárcsak Medúza vére a görög mitológiában. A baglyok közül a kuvik a vakság jelképe, amely utalhat a petrifikáló pillantásra, de felidézheti Pallasz Athénét is, akinek szoros összefüggése van a mitológiában foglaltak szerint a lány szörnyeteggé való átváltoztatásával és lefejezésével.[138] Ezek az állatok anatómiailag mind a (meta)morfózissal vannak kapcsolatban, legyen ez pusztán a bőrük külső rétegének levetése (gyík, kígyó, sáska) vagy maga a teljes átalakulás (lepke). Medúza-főként megkomponálva őket szintén az átformálódás eseményére hívják fel a figyelmet: a részletek összeállnak, a különböző állatok

[137] Giorgio Vasari, *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete*, ford. Zsámboki Zoltán, Magyar Helikon, 1978, 424–425.

[138] Az egyes szimbólumok értelmezésekor ebből a forrásból indultam ki: Pál József és Újvári Edit szerk., *Szimbólumtár*, Balassi Kiadó, Budapest, 1997.

egy lénnyé olvadnak össze, hogy egységbe szervezve képezzék meg az esztétikai hatást. Ez a parergonális elemekből összeálló, állatias jegyeket magán viselő fej azonban nyilvánvalóan nem hasonlít arra a – fejezet elején szereplő – képre, amelyet Shelley 1819-ben az Uffiziben tekintett meg. A Shelley által látott festményen ugyanis a női fej mellett „szétszórtan" jelennek meg az állatok, és nem azok képzik meg a fej alakját. Ráadásul, ha a Vasari által lejegyzett festményen szereplő állatokat összevetjük a Shelley által leírt képpel, akkor felfedezhetjük, hogy sem lepke, sem kuvik nem szerepel ez utóbbi képen, ellenben látható rajta egér és béka is. Ez azonban még nem bizonyíthatja egyértelműen, hogy a Shelley által megpillantott alkotás ne Leonardo da Vinci műve lenne, csak azt bizonyítja, hogy nem egyezik azzal a képpel, amelyet Vasari látott és leírt a *Le Vite* első kiadásában. A végleges kiadásban ugyanis Vasari megemlített egy másik Medúza-képet is, amelyet szintén Leonardónak tulajdonított. Semmi mást nem írt le róla, csak annyit, hogy a fiatal Leonardo – a festménynek az apjára tett hatásán felbuzdulva – még belekezdett egy olajképbe is a Medúza-főről, azonban ennek az elkészítése már annyi időt igényelt, hogy végül, mint oly sok más Leonardo da Vinci alkotás, ez is félbemaradt.[139] Tulajdonképpen tehát nem egy, hanem két Leonardo da Vinci képről beszélhetünk: az egyik egy fakorongra festett mű, amely az alakját tekintve egy pajzsot formázhatott, és ami I. Cosimo öltözőszobájában kapott helyet az elkészítése után. A második kép pedig egy olajfestmény, amelyet már nem sikerült befejeznie a festőnek, tehát a töredékes munkái közé tartozik. Ha ez a két kép egymástól függetlenül valóban elkészült, akkor ez a második, befejezetlen olajfestmény az, ami indokolttá tette a Shelley-vers címadó sorát, míg a Medici-leltárakban feljegyzett fakorongra festett, ijesztő külsejű nőalak sokkal inkább Caravaggio népszerű Medúza-ábrázolásához hasonlíthatott, amennyiben nem keretezett, sík vászonfelületet, hanem domború pajzsot formázott meg.[140] Caravaggio saját stílusának a kialakításához Giorgone és Tiziano mellett, természetesen Leonardo művészetét is tanulmányozta, és a nyárfapajzsra feszített vászonfestményével a nagy mester munkájával akart versenyre kelni és tisztelegni előtte, amelyet 1597-ben, a létrehozás idejében, még Vasarihoz hasonlóan akár ő is láthatott. Azonban míg Caravaggio képe fennmaradt, elődjének fakorongja nyomtalanul eltűnt, noha a létezése vitathatatlan, és történelmileg bizonyított.[141] Bár több fontos eltérés is

[139] Giorgio Vasari, *Le Vite* (1568), 1997, 320.

[140] Kép 21. Caravaggio, *Medúza-fő* (Testa di Medusa), Uffizi Múzeum, Firenze, 1597.

[141] A kérdést érintő szakirodalmak közül, lásd bővebben a már idézett szerzők közül Chastel (1989: 89) és Turner (1993:64) műveit.

megfogalmazható a két műalkotás között, de csak Caravaggio képe által kerülhetünk közelebb Leonardo elvesztett műalkotásához, tekintve, hogy az írásos dokumentumok alapján arra következtethetünk, hogy az alapötletet Caravaggio minden bizonnyal átemelte azzal, hogy ő is ornamentumként jelenítette meg a Medúza-főt egy kör alakú pajzson. A két mű ikonográfiai háttere, a már ismertetett mitológiai történetben keresendő, amiben a pajzs tükörként funkcionált, és lehetővé tette, hogy Perszeusz ne nézzen közvetlen módon a Gorgó szemébe. Caravaggio képét – az alkotói szándéknak eleget téve – pajzsként állították ki a Medici fegyvergyűjtemény életnagyságú szobrának a kezében, és ceremoniális díszként funkcionált. Caravaggio azért helyezte a szobor kezébe a képet (és valószínűsíthetően Leonordó törekvése is erre irányult), mert el akarta hitetni a befogadóval, hogy ez a darab egy fegyverzetnek a része, és mint fegyver, apotropaikus hatása van. Ez az apotropaikus hatáskeltés a reneszánsz idején már esztétikai (nem rituális vagy vallási) kérdésként fogalmazódott meg, és a Medúza-fő élethű megfestésére irányult, a művészetnek a befogadóra tett hatását jelképezte. A nyárfapajzsra festett kép „konvex felülete olyan konkáv benyomást kelt, mintha a visszataszító, vérző fej saját plasztikuma folytán emelkedne ki a sötét üregből."[142] Caravaggiót és Leonardót (Vasari elbeszéléséből kiindulva) az a közös célkitűzés vezérelte, hogy az idők folyamán egyre inkább eltárgyiasított arcot újra eleven tapasztalásként testesítsék meg, és az archaikus Gorgoneion-maszkhoz hasonlóan a szemlélő meghökkentésére szolgáljanak. Vasari ezt az alkotói szándékot, valamint a mű mimetikus elevenségét tükröző reakciót a Leonardo és az apja közötti párbeszéd leírásával szemléltette, és úgy építette be az apa kezdeti ijedségét a mű ekphrasztikus leírásába, mintha ez a hatás maga is alkotás szerves részéhez tartozna hozzá. Ugyanerről az impresszióról számolt be Gaspare Murtula olasz költő is, aki madrigáljában úgy méltatta Caravaggio festményét, mint ami varázserővel bír: „Menekülj, mert ha az ámulattól megakad a szemed rajta, kővé változtat téged."[143] Caravaggio a pajzs imitációjával a kép cselekvő médiumként való értelmezési lehetőségére mutat rá, az utánzó és az utánzott közötti kapcsolatot fűzte minél szorosabbra, hogy újjáteremtse azt a varázst, amiben a Medúza-fő fenyegető ereje állt. Caravaggio művésztársait azonban kevésbé nyűgözte le ez az intenció, ők inkább úgy

[142] Rényi András, „Dionüszosz tükre: Derek Jarman erotomán hermeneutikája és a Caravaggio-kihívás", *Metropolis*, 1.6 (1997): 90.

[143] Éppúgy, mint Leonardo, Caravaggio is két verziót készített a Medúza-főről. Az első változatot 1596-ban festette meg, és *Murtulá*nak nevezték el az olasz költő után. Ezt a festményt Caravaggio halála után fedezték fel és ma egy magángyűjteményben található meg, míg a második, ismertebb verzió megtekinthető bárki számára azóta, hogy fegyverzetet eladták, és a képet 1631-ben átszállították az Uffizi gyűjteményébe.

nyilatkoztak erről a képről mint afféle szenzációhajhász festőbravúrról.[144] A kortársak fanyalgása ellenére a petrifikáló Medúza, Caravaggio (és az őt megihlető Leonardo) alkotása nyomán válik az emberi pillantást magába záró portéfestészeti szimbólummá, aki azzal, hogy képként megdermeszthető, akárcsak az áldozatai, felhívja a figyelmet a művészet keretező eljárására, és az ebben rejlő fenyegető erőre.

Míg Caravaggio képe – nem méltatlanul – valóságos diadalmenetet járt be napjainkig, addig az elvesz(t)ett leonardói fakorong festmény hiányát a félbemaradt olajfestménnyel igyekeztek pótolni az Uffiziben. Ezzel a műalkotással kapcsolatban azonban több szkeptikus vélemény is megfogalmazódott az idők során, amelyek mind Leonardo szerzőségét igyekeztek kétsége vonni. A felmerülő kételyt előbb Luigi Lanza, Leonardo da Vinci életrajzírója, majd Francesco Zacchiroli olasz esszéista igyekezett eloszlatni. Zacchiroli a firenzei képtárak gyűjteményéről készített 1783-as leltárában – Vasari utalását a félben maradt képről figyelembe véve – egyértelműen Leonardo műveként azonosította az olajfestményt, ami ezek után még inkább megszilárdította a helyét a nagy mester munkái között az Uffizi galériájában.[145] Az identifikálás körüli szkeptikus hangok ezt követően jó időre elhallgattak. Még több mint negyven évvel Shelley halála után is annyira elterjedt volt ez a tulajdonítás, hogy Walter Pater Firenzében járva, miután megnézte a festményt az Uffiziben, a reneszánszról írott esszékötetében a következőket fogalmazza meg róla:

> Azt a másik Meduza-képet azonban, az egyetlent, amit [Leonardo] Firenze városának hagyományozott, azt már nem játékból festette meg. Ezt a tárgyat

[144] A korábban Palaephatus írásában szereplő illúziókeltő szobrok, és az őket létrehozó esztétizáló művészi akarat párhuzamba állítható Caravaggio ötletével, azonban a festő tehetsége messzemenően túlmutat az illuzionista festészet határain. Friedlaender kimutatta, hogy Caravaggio a megfestett fejben önarcképi vonásokat is kölcsönzött Medúzának, így a kép egy öntükrözési, és önértelmezési lehetőségnek is teret nyitott. A korszakban merőben új és radikális módját választotta ezzel Caravaggio a festői reprezentáció önreflexiójának, ő jelképezi a képen a petrifikáló (Perszeusz) és petrifikálódott medúzai pillantást is. Később Louis Marin, francia filozófus és művészettörténész, bravúros tanulmányában Friedlaender megállapítását részletesen kibontotta és újraelemezte a képet. Azzal, hogy Louis Marin Medúza arcának változásait mindenekelőtt a médiumok történeteként olvasta, új szempontokat vetett fel nemcsak a mitológia értelmezésével, hanem a portréfestészet ábrázolási technikáival kapcsolatban is. Bár Caravaggio Medúzájának arckifejezése és fiziognómiája számos értelmezési lehetőséget kínál fel, ezeket, az értekezés gondolatmenetének egyben tartása érdekében nem fejtem ki részletesebben. A festményről bővebben lásd: Walter Friedlaender, *Caravaggio Studies*, Princeton University Press, Princeton, 1955; Luis Marin, *The Portrait in the Convex Mirror*, in *To Destroy Painting*, ford. Mette Hjort, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1995, 126–135; Ermanno Zoffili szerk., *The first Medusa: Caravaggio*, 5 Continents Editions, Milánó, 2011.

[145] François Zacchiroli, *Description de la Galerie Royale de Florence*, Pierre Allegrini, Firenze, 1783, 123.

> különféle módon dolgozták föl. Leonardo az egyetlen, aki teljesen a mélyére hatol. Ő úgy fogja föl mint halottat, akinek a hatalma még a halálon túl is kiterjed.[146]

Ennek a műalkotásnak az elismertségét, és az alkotói folyamatban felismert egyediséget, tehát összességében a képet körül lengő, már-már kultikus aurát, az elveszett fakorong festmény Vasari-féle ekphrasztikus leírása és az olajfestmény képi világa közötti hasonlóságok teremtik meg, amik évszázadokig elégnek bizonyultak ahhoz, hogy a hitelesítő funkciót elássák, még úgy is, hogy a kép festési eljárása jól láthatóan egyáltalán nem hasonlít Leonardo munkáira. Kétségtelen, hogy ebben az azonosításban a szöveg és a kép közötti párhuzamokra koncentráltak elsősorban, elég, ha az orrból kiáramló gomolygó füstre és párára gondolunk, vagy akár a háttérben megjelenő barlangra és az azt betöltő állatok egy részére. Azonban pont az állatok alaposabb szemrevételezése, a homályos vonalak és a kígyók ábrázolási módja az, ami félreérthetetlenül elárulja, hogy egy jellegzetesen flamand stílusú kompozícióval és festési módszerrel nézünk szembe, a női arc és „a levágott fej rövidülése pedig egyenesen méltatlan Leonardóhoz",[147] akinek az anatómiai jártassága és precizitása nem engedte volna meg, hogy így ábrázolja a lenyakazott Medúza-főt. A tévedést tudományosan először még sem festészettechnikai, hanem filológiai vizsgálattal bizonyították be a 19. század végén. Gaetano Milanesi rájön a Medici-leltárak összeállítása közben, hogy az 1769-es archívumban, sőt már 150 évvel korábban is katalogizálták ezt a képet, de a rögzített írásos anyagok alapján nem lehet azonos sem az 1553-ban Leonardo fakorongjaként bejegyzett első képpel, és nem egyezhet meg a Vasari által említett félig elkészült későbbi olajfestménnyel sem, amiről egyébként a leltárakban soha nem is készült bejegyzés. Az archívum ellenben erről a képről tudni vélte, hogy „S. E. I. részére Philippe de Vicq apród adta át, nagybátyja, Hippolyte Vicq végrendeleti meghagyásának megfelelően", tehát II. Ferdinánd Medici nagyherceg kaphatta meg ajándékba valamikor 1630 körül.[148] A kép jóval később készült és került is be a múzeumi törzsanyagába, mint ahogy Leonardo élt és alkotott. Annak a ténynek a világos és általánosan elfogadott elismeréséig, hogy ez a festmény valójában csak egy leonardói koncepció átültetése, egészen a 20. századig kellett várni, amikor is Bernard Berenson, amerikai reneszánszkutató és

---

[146] Walter Pater, *A renaissance*, ford. Sebestyén Károly, Révai Kiadó, Budapest, 1913, 159.

[147] Chastel, *Leonardo da Vinci festői életműve*, 89.

[148] Chastel, *Leonardo da Vinci festői életműve*, 89.

művészettörténész, immár festészettechnikai szempontokat is figyelembe véve minden kétséget kizáróan tisztázta a képpel kapcsolatos félreértéseket, és egyértelműen kimutatta, hogy egy 16. századi flamand festő, véleménye szerint Frans Snyders keze munkája.[149] A szerzőséggel kapcsolatban a mai napig erősen megoszlanak a vélemények, és nem Berenson volt az egyetlen, aki kísérletet tett a festmény alkotójának a megnevezésére. 1970-ben Raymond Stites, művészettörténész és da Vinci-kutató, azt állította, hogy a festmény Rubens műve.[150] Ezzel szemben Sir Kenneth Clark – angol művészettörténész – Walter Paternek a reneszánszról írt könyvéhez csatlakozó bevezetőjében az szerepel, hogy egy olyan 17. századi festményt láthatunk ma az Uffiziben, amelynek az alapötletét az elveszett Leonardo kép ad(hat)ta, azonban a kivitelezése már nem Leonardót, hanem inkább Caravaggio hatását tükrözi.[151] Clark állítását viszont Catherine Maxwell igyekszik megcáfolni, aki bár nem teszi le a voksát egyetlen konkrét szerző mellett sem, viszont amellett érvel, hogy a Medúza-képnek Caravaggióval még a festési technika szintjén sincs kapcsolata.[152] A történeti feljegyzések és az ábrázolási technika alapján – a legáltalánosabban elfogadott nézet szerint – arra következtethetünk, hogy a kép témája kapcsolatban van a leltárakban lejegyzett leonardói fakoronggal, míg a kivitelezés, a kígyók és a többi hüllő megfestése, a homályos vonalak egyértelműen északi stílusú kézjegyet mutatnak, a kép ikonográfiája pedig

---

[149] Berenson a festmény méltatása során nem bánt kesztyűs kézzel Walter Pater – korábban idézett – véleményével szemben sem, amivel kapcsolatban leplezetlenül megállapította, hogy egy ilyen jeles és ízlésben kifinomult alkotótól elég nagy baklövés volt erről a képről ilyen elismerően nyilatkozni. Berenson szerint nem szabadott volna, hogy Pater másokkal együtt beleessen abba a csapdába, hogy egy olyan képet tulajdonítson Leonardónak, ami nem az övé, főleg úgy, hogy az egyetlen illusztráció és méltatás, ami megjelent a festővel kapcsolatban Pater könyvében, az csak erről az egy alkotásról szólt. Bernard Berenson, *The Study and Criticism of Italian Art*, G. Bell and Sons, London, 1916, 20. Walter Pater felmentése mellett szolgálhat indokként, hogy a Leonardo által létrehozott képek beazonosítása nemcsak akkoriban jelentett kihívást, hanem a mai napig megnehezíti a tudósok munkáját. A tudósok mára közel egy tucat olyan festményt tartanak számon, amelyeket korábban még Leonardónak tulajdonítottak, pedig ezek a képek valójában az őt követő tanítványainak és utánzóinak a művei, de közel ugyanannyi olyan műalkotásról is tudunk, amikről csak a 19. és 20. századi digitális technika segítségével sikerült kideríteni, hogy voltaképpen mégis csak a reneszánsz festő alkotásai, vagy legalábbis a keze nyomát viselik. A. Richard Turner, *Inventing Leonardo*, Alfred A. Knopf Inc., New York, 1993, 56. [Legutóbb 2011-ben mutatták ki egy a Megváltóról készült festményről (Salvator Mundi), hogy Leonardo műve, és hat évvel később rekordösszegért, 450 millió amerikai dollárért adtak tovább rajta. Mint oly sok más eredeti kép beazonosítását, úgy ezt is a nagyszámú, az eredeti nyomán készített korabeli replika elkülönítése nehezítette. Martin Kemp, „Art history: Sight and salvation", *International Journal of Science*, 479.11 (2011): 174–175.]

[150] Raymond S. Stites, *The Sublimations of Leonardo da* Vinci, Smithsonian Institution Press, Washington, 1970, 31.

[151] Walter Pater, *The Renaissance*, (1873), bev. Kenneth Clark, Meridian Books, Cleveland and New York, 1961, 108.

[152] Catherine Maxwell, *Looking and Perception in Nineteenth Century Poetry*, [dissertation], St. Hugh's College, Oxford, 1989, 20.

leginkább Rubens kifejezésmódjához áll közel.[153] Leonardo műalkotásainak felismerése és beazonosítása a festő halála óta a napjainkig tart, az eredeti nyomán létrejött másolatok nagy száma miatt, amelyek igyekeztek a legpontosabban utánozni a festő minden munkáját. Ugyan a kép eredete mára már tisztázott, legalábbis abban az értelemben, hogy nem Leonardo da Vinci alkotása a Shelley által is nagyra becsült kép, azonban 1819 októberében még az ő neve alatt szerepelt, amikor megihlette a költőt, és az egyetlen olyan festmény a Galériában, amiről képleírást adott a kiállított műalkotások közül.[154]

---

[153] Kép 22. Peter Paul Rubens és Frans Snyders, *Medúza-fő* (Medusa), (Antwerpen), 1613–1617/1618, Szépművészeti Múzeum, Bécs
Rubens híres Medúza-fője több, jelentős hasonlóságot mutat az Uffizi-képpel. A kősziklán heverő lenyakazott, vérző fejből kígyók nőnek ki, amelyek összefonódnak és egymásra csavarodnak. A fej mellett skorpiók, két pók és egy színes gyík is található, míg a nyakból kiömlő vérből újabb, kisebb csúszómászók születnek meg. A képen szereplő állatok mérgező tulajdonsággal bírnak, amelyek David Leeming és Susan Koslow szerint a női erőszak toxikus erejét fejezik ki szimbolikusan. David Leeming, *Medusa: in the Mirror of Time*, 40.; Susan Koslow, „The Science and Poetics of *The Head of Medusa* by Rubens and Snyders, in *Shop Talk: Studies in Honor of Seymour Slive*, Harvard Art Museum, Cambridge, MA, 1995, 147.
Susan Koslow ezt az állítását a fej mellett jobb oldalon látható két egymásra csavarodó kígyóra alapozza, amelyek a színük és a felépítésük alapján jól elkülöníthetőek egymástól egy hím és egy nőstény állatra. A vékonyabb, élénk színű, a karcsú testével fojtogató, és a másik kígyóba harapó állat a nőstény, ami a 16. és 17. században az olyan feleség jellegzetes szimbóluma volt, aki gyűlölettel és dühvel tekint a férjére. A festményen szereplő női arc Rubenshez, de az említett kígyókból álló hajkorona, valamint az egyéb állatok megfestése már bizonyítottan Frans Snyders flamand csendéletfestőhöz köthető, akinek Berenson a félreértett Uffizi-kép megalkotását is tulajdonította. Rubens, aki 1600 és 1608 között itáliai tanulmányúton volt, járt Firenzében is, és Caravaggio képét szinte bizonyosan látta a fegyvertárban, míg Frans Snyders 1608 és 1609 között töltött pár hónapot Milánóban és Rómában, de nem jutott el Firenzébe. Mivel az olajfestmény korábban jött létre, mint ahogyan Snyders Itáliában járt, így megcáfolható Berenson azon állítása, hogy Snyders festette volna meg az ismeretlen szerzős Medúzát is, neki erre korábban nem volt lehetősége. Emellett megfigyelhetőek szembeszökő különbségek az állatok kiválasztásában és ábrázolásában is, ami leginkább a mindkét képen központi szerepet játszó „viperákból" álló hajkorona esetében látványos, amit – a másik flamand képpel ellenétben – Snyders az Európában széleskörben elterjedt közönséges vízisiklóval (Natrix natrix) helyettesített. (Bár Snyders a vízisiklók testfelépítését vette alapul formailag, de arra törekedett, hogy a szemlélő ezeket mégis mérges kígyókként azonosítsa, amit a kép jobb alsó sarkában található kígyó elevenszülőségével erősített meg. Az elevenszülőség elsősorban a viperafélék sajátja, és semmiképpen sem a vízisiklóké, akik csak tojással szaporodnak.) Rubensnek azonban, Snyders-szel ellentétben, a de Vicq házba is bejárása volt, ahol láthatta az 1600 körül megalkotott képet, ami még jó pár évvel a II. Ferdinánd nagyhercegnek való elajándékozása előtt a család tulajdona volt. Ha Rubens látta a de Vicq házban kiállítva ezt a festményt, akkor ez az élmény inspirálhatta őt hazatérve a saját Medúza-fője megfestésekor, amibe aztán Snyders is becsatlakozhatott mint társszerző.

[154] Rengeteg leírást készített ugyanakkor szobrokról, amelyeket Rómában és Firenzében nézett meg. Ezekben a jegyzetekben nagy figyelmet fordított a részletekre, a szobrok ruháinak kidolgozottságára, az arcra, a testtartásra, és azokra a benyomásaira, amik a műalkotás szemlélése közben érték. Ezek a rövid kis ekphrasziszok, arra keresik a választ, mitől szépek az egyes műalkotások, és hogyan nyilvánul meg a szépség rajtuk. Percy Bysshe Shelley, *Notes on Scuptures in Rome and Florence Together With a Lucian Fragment and a Critism of Peacock's Rododaphne*, szerk. Harry Buxton Forman, London, 1879.

III. Medúza pajzsa

Kép 23. Ismeretlen flamand festő, *Medúza-fő*, 1620–1630, Uffizi Galéria, Firenze

On the Medusa of Leonardo da Vinci in the Florentine Gallery

1. It lieth, gazing on the midnight sky,
   Upon the cloudy mountain-peak supine;
Below, far lands are seen tremblingly;
   Its horror and its beauty are divine.
Upon its lips and eyelids seems to lie
   Loveliness like a shadow, from which shine,
Fiery and lurid, struggling underneath,
The agonies of anguish and of death.

2. Yet it is less the horror than the grace
   Which turns the gazer's spirit into stone,
Whereon the lineaments of that dead face
   Are graven, till the characters be grown
Into itself, and thought no more can trace;
   'Tis melodious hue of beauty thrown
Athwart the darkness and the glare of pain,
Which humanize and harmonize the strain.

3. And from its head as from one body grow,
   As […] grass out of a watery rock,
Hairs which are vipers, and they curl and flow
   And their long tangles in each other lock,
And with unending involutions show
   Their mailed radiance, as it were to mock
The torture and the death within, and saw
The solid air with many a ragged jaw.

4. And, from a stone beside, a poisonous eft
   Peeps idly into those Gorgonian eyes;
Whilst in the air a ghastly bat, bereft
   Of sense, has flitted with mad a surprise
Out of the cave this hideous light had cleft,
   And he comes hastening like a moth that hies
After a taper; and the midnight sky
Flares, a light more dread than obscurity.

5. 'Tis the tempestuous loveliness of terror;
   For from the serpents gleams a brazen glare
Kindled by that inextricable error,
   Which makes a thrilling vapour of the air
Become a […] and ever-shifting mirror
   Of all the beauty and the terror there–
A woman's countenance, with serpent-locks,
Gazing in death on Heaven from those wet rocks.

Additional Stanza

6. It's a woman's countenance divine
   With everlasting beauty breathing there
Which from a stormy mountain-peak, supine
   Gazes into the […] night's trembling air.
It is a trunkless head, and on its feature
   Death has met life, but there is life in death,
The blood is frozen – but unconquered Nature
   Seems struggling to the last – without a breath
The fragment of an uncreated creature.

[Text from a transcript by Mary Shelley, *Bod. MS Shelley adds. d. 7*, f. 98, pp. 97, 100.]

Leonardo da Vinci Medúzájáról a Firenzei Galériában

Hanyatt fekszik, az éji eget bámulva,
Egy hegy felhőbe burkolt csúcsán;
Lenn messzi földek gyűrűznek.
Borzalma és szépsége isteni.
Ajkán és szemhéján árnyként honol a szépség:
Kisugárzik onnan, lángolón és komoran,
A szorongás és halál agóniája az,
Ami ott lenn vergődik.

Mégsem annyira a borzalom, mint inkább a báj,
Ami érzéketlenné teszi a szemlélő lelkét,
Amelybe belevésődnek ama halott arc vonásai,
Amíg a jellegzetességek áthatják
És a gondolat eltévelyedik;
A fájdalom homálya és fénye fölé helyezett
Szépség melodikus színezete az, ami
Emberivé és harmonikussá teszi a benyomást.

Fejéből, mint egy testből,
Nedves sziklából kinövő fűhöz hasonlóan
Emelkednek ki hajszálai, a viperák,
És csavarodnak és szétterülnek és összegabalyodnak
És végtelen sok körülcsavarodásban mutatják
Fémes ragyogásukat, mintegy kinevetve
A belső kínt és halált, a sűrű levegőt
Szétvagdalt állkapcsaikkal csapkodják.

A mellette lévő mérges zöldgyík
Félve kémleli azokat a gorgói szemeket;
Míg a légben, döbbenten, förtelmes denevér
Röppen ki odujából,
Ahol a rettenetes fény utolérte
És úgy zuhan alá, mint moly
A gyertyafénybe; az éji égben
A homálynál is rettentőbb fény villan.

A borzalom gyönyörű vihara ez:
A kígyókból élénk rézszínű fény villan fel
Kibogozhatatlan csavarodásaikban,
És mint vibráló fényudvar
Úgy jön létre körös-körül a fej
Minden szépségének és borzalmának mozgó tükre:
Női arc, viperahajzattal, aki
A halálban szemléli az eget azokról a nedves sziklákról.
[Vígh Éva, 1985.]

Ott fekszik, az éjféli eget nézve
Hanyatt a felhős hegycsúcson;
Lent messzi földek reszketve láthatók,
Rémsége és szépsége isteni.
Ajkain és szempilláin mintha
A kedvesség árnyéka heverne, amiből kiragyognak,
Tüzesen és szörnyűségesen, mögöttük harcolva,
A kín és halál agóniái.

Mégis, inkább a báj, mint a borzalom az,
Ami a néző lelkét kővé dermeszti,
Amire annak a halott arcnak a vonásai
Vésődnek, míg a jellegzetességek felöltik
Alakját, és a gondolat már nem találja nyomát;
A szépség dallamos árnyalata veti
Félre a sötétséget és a fájdalom átható tekintetét,
Amik a hajszoltságot emberivé és harmonikussá teszik.

És fejéből, mint egy testből nőnek,
Mint [egy folyóban] a füvek egy nedves sziklán,
Hajszálak, amik viperák, és tekergőznek és ömlenek
És hosszú hínárjaik egymásba kapcsolódnak,
És végtelen kuszaságuk mutatja
Páncélos ragyogásukat, mintha gúnyolódnának
A benső gyötrelmen és halálon, és kapálódznak
Sok durva állkapoccsal.

És egy közeli szikláról egy tarajos gőte
Tétlenül les azokba a Gorgó-szemekbe;
Miközben a levegőben egy szörnyű denevér, érzékeitől
Fosztva, őrült meghökkenésében kirepül
A barlangból, amibe ez a förtelmes fény belehasított,
És sietve közeledik, mint a moly, ami rohan
A gyertyához, és az éjféli ég
Felloban, egy homálynál borzasztóbb fénnyel.

A rémség szilaj kedvessége ő
Mert a kígyókból egy érces pillantás villan
Amit az a megoldhatatlan hiba gerjeszt,
Ami a levegő borzongó páráját,
Az ott lévő összes szépség és borzalom
[Homályos] és folyton változó tükrévé teszi.
Egy nő arca, kígyófürtökkel,
Holtan nézve a Mennyet azokról a nedves sziklákról.
[Milián Orsolya, 2008.]

Egy isteni nőarc
Az örökkévaló szépség lélegzik benne,
A viharos hegycsúcsról, hanyatt fekve
Bámulja […] az éjszaka reszkető levegőjét.
Egy testétől megfosztott fej, aminek a vonásaiban
A halál találkozott az élettel, de van élet a halálban,
A vér megfagy – de a leigázhatatlan Természet
Még a végsőkig küzdeni látszik – lélegzetétől megfosztva,
Egy teremtetlen teremtmény fragmentuma.
[Nagy Fruzsina, 2018.]

Shelley 1819-ben sok időt töltött az Uffiziben, ahol sok más az érdeklődését lekötő műalkotás mellett ezt a képet is megtekintette a Leonardo da Vinci festményeit őrző kiállítóteremben.[155] A festményhez kapcsolódó vers a költő halála után Mary Shelley jóvoltából látott napvilágot, aki posztumusz adatta ki a kéziratban hátrahagyott írások között, melyeket saját kezűleg rendezett sajtó alá.[156]

Annak ellenére, hogy a vers legkézenfekvőbb előzményeit a cím jelöli ki, ami a befogadót a festmény irányába tereli, kronológiailag hamarabb is találhatunk már textuális és biográfiai jegyzeteket, amelyek a vizuális alkotás megpillantása előtt több évvel keletkeztek, és a vers egyes költői képeinek a kiindulópontjaiként is olvashatóak. Ezek olyan Shelley által jegyzett margináliák (parergonok), amelyek nem képviselnek önálló, irodalmi értéket, de tartalmaznak jellegzetes fordulatokat és kifejezéseket, amelyek a Medúza-metafora párhuzamaiként jelennek meg és figyelemreméltó értelmezési szempontokat kínálhatnak fel a vers olvasásakor.

1814 nyarán a Shelley házaspár vett egy zöld jegyzetfüzetet, amelyet július 28-án kezdtek el vezetni, új, közös életük kezdetekor. A gondolataikat először felváltva közölték, majd a költő halála után Mary Shelley egyedül folytatta a naplót 1844-ig. A bejegyzések között a költő kézírásában fennmaradt egy olyan írás, amely tematikailag és literálisan is kapcsolatba hozható az öt évvel később születő Medúza-verssel. Shelley ebben a részletben egy éjszakai beszélgetés eseményeit rögzítette, amit Claire Clairmont-tal – Mary mostohatestvérével – folytatott, akivel gyakran szórakoztatták egymást különböző rémhistóriákkal. Az akkor még kamaszkorú Clairmont idegeit azonban legtöbbször felkavarták és rémálmokkal gyötörték ezek a közös éjszakai beszélgetések Shelley-vel.[157] Ennek a konkrét eszmecserének a tárgya a természetfeletti jelenségek érzékelése volt, amit Shelley szórakozásból még különböző arckifejezésekkel is illusztrált. A költő verbális és

---

[155] „A 17. századi flamand festmény, amely Shelley-t inspirálta, és amelyet, másokhoz hasonlóan, tévesen Leonardo munkájának gondolt, a felfordított Medúza fejet és a belőle kinövő a kép előterében látható vonagló kígyótömeget ábrázolja." Jerome J. McGann, „The Beauty of the Medusa: A Study in Romantic Literary Iconology", *Studies in Romanticism*, 11.1 (1972): 5.

[156] *Posthumous Poems of Percy Bysshe Shelley*, szerk. Mary W. Shelley, John and Henry L. Hunt, London, 1824, 139–140.

[157] „Shelley-vel a tűz mellett üldögéltünk – borzalmas hangulatba kerültünk – ‹tizenegykor mentem el aludni› ↑szellemekről gondolkodtam↓ egész éjjel nem ment az alvás" – jegyezte fel a lány a saját naplójában. Nemcsak Claire, hanem Mary Shelley is említést tett többször arról, hogy Shelley és Clairmont gyakran engedte szabadjára a képzeletét és kavarták fel egymás érzelmeit a szélsőségekig. Claire Clairmont, *The Journals of Claire Clairmont*, szerk. Marion Kingston Stocking, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1968, 49. ; Mary Shelley, *The Journals of Mary Shelley: 1814–1844*, szerk. Paula R. Feldman és Diana Scott-Kilvert, Oxford University Press, Oxford, 1987, 37.

nonverbális kifejezőeszközei annyira megrémítették a fiatal lányt, hogy különböző víziók üldözték egészen napfelkeltéig. Mindemellett nemcsak Clairmont-ban, de Shelley-ben is nyomot hagyott az eset, és egyre fokozódó érdeklődéssel nézte a lány gyötrődését, az arcán és a testén megjelenő változásokat, és ezeket még aznap le is jegyezte a napló tanúsága szerint. Ehhez a közös élményhez nemcsak akkor, hanem – a napló szerkesztőinek kritikai megjegyzései szerint – később is többször visszatér még Shelley, hogy kiegészítse az emléket különböző szavakkal vagy akár teljes mondatokkal is.[158] A romantikus költő a következőket jegyezte le az említett estével kapcsolatban:

> Péntek, okt. 7.
>
> Az arckifejezése a legtermészetellenesebben torzult el a szörnyű rémülettől. Úgy elfehéredett, hogy szinte világított az arca.. az ajkai & az orcája halálos színt öltöttek [*her lips & cheeks were of one deadly hue*]. A leplezhetetlen rémülettől [*lineaments of terror*] az arcbőre és homloka egy merő ránc lett. ↑A [?fülei]† elálltak és felfelé meredtek[159]–↑ A szemei kitágultak & riadtak voltak: a szemhéjak kényszerű izomrángásai majd kiszippantották ↑ kirántották ↓ a szemeit a gödreikből, & a csupasz szemgolyók úgy néztek ki, mintha valaki ördögi szórakozásból egy élettelen fejbe [*lifeless head*] helyezte volna bele őket. Ez a félelmetes látvány azonban csak néhány pillanatig tartott.. vad rémület & zavarodottság [*violent terror & confusion*] váltotta fel – mindenre, csak emberre nem jellemző iszonyat. — Arra kért fogjam meg a párnáját.. A hangja rémülten csengett. [....] Azt mesélte, hogy a párnája elmozdult az ágyáról, amikor egy pillanatra levette a szemét róla, és a székre került át, ami nyilvánvalóan nem emberi kéz műve volt. Biztos volt benne, hogy eközben ura volt önmagának és

[158] A Shelley által később hozzáadott egységeket a napló kiadásában a szerkesztők (Paula R. Feldman és Diana Scott-Kilvert) nyilak ↑ ↓ közé zárták. Ezt a szimbólumot, és minden más szerkesztői jelzést is szöveghűen közlök az alábbi fordításban. Ez alól csak a szögletes zárójelben dőlt betűvel szedett, idegen nyelvű kifejezések lesznek a kivételek, amelyek a vers értelmezése szempontjából hangsúlyos, angol nyelvű szófordulatokat jelölik.

[159] Ez a mondat (↑Her [?ears]† were prominent & erect) egyike Shelley későbbi kiegészítéseinek, aminek az olvasatával kapcsolatban megoszlanak a vélemények. A Feldman és Scott-Kilvert szerkesztésű naplókiadás is csak erős kétségek mellett, zárójelben tett kísérletet a mondat alanyának meghatározására, és *fül*ként definiálta. Anne DeLong viszont amellett érvel, hogy ez egy hibás olvasat, és a mondat kezdő szava nem az „ear", hanem a „vein", azaz „ér/véna" jelentésű szó, vagyis Shelley arra akarhatott utalni, hogy a félelem hatására Claire testén a vererek kitüremkedtek és átütöttek a bőrén. Ennek mondatnak az egzakt meghatározását az nehezíti meg a kutatók számára, hogy Shelley nagyon apró és nehezen kibogozható írással illesztette bele a szót a már „kész" szövegfolyamba. Anne DeLong, *Mesmerism, Medusa and the Muse: The Romantic Discourse of Spontaneous Creativity*, Lexington Books, Lanham, Maryland, 2012, 106–107.

> teljesen higgadt maradt: a viselkedése meggyőzött, hogy nem tévedett. A kandalló mellé ültünk és időközönként az előbbihez hasonló rejtélyes természetű eseményekről folytattunk rémes beszélgetéseket. Felolvastam egy részt az Alexy-ből. Aztán az egyik versemmel folytattam. A beszélgetésünket szándékosan más témák felé tereltük, de nem tudtunk ellenállni és visszatértünk az előbbiekhez.. A gyertyáink kezdtek kialudni... attól féltünk, hogy nem tartanak ki napfelkeltéig... Amikor már kezdtek a hajnali sugarak a holdfénnyel harcra kelni, Jane megjegyezte nekem,[160] hogy az a leírhatatlan kifejezés [*unutterable expression*] az arcomon rémítette meg őt korábban. Úgy írta le, mint ami úgy hatott rá mint egy mély szomorúság és tudatos erő keveréke.. Eltakartam ezért az arcom a kezemmel és a legpéldásabb gyengédséggel beszéltem vele ezután. Mégis hatástalan maradt az igyekezetem... a félelme és az agóniája még a legrettenetesebb görcsöket is felülmúlta [*her horror & agony increased even to the most dreadful convulsions*]. Sikoltozott & a padlón vonaglott. Elfutottam Mary-ért.. pár szóban leírtam neki Jane állapotát.. aztán odavittem őt Mary-hez. A görcsei fokozatosan megszűntek és elaludt. Napközben átvizsgáltuk a lakrészét, és megtaláltuk a párnát a széken.[161]

A Claire arckifejezésén megjelenő érzelmek leírása több ponton azonosítható Medúza tekintetének ábrázolásával. Az arc, ami elfehéredik a leplezetlen rémülettől, a lány szemhéján és ajkain kirajzolódó iszonyat vonásainak aprólékos részletezése a haldokló Medúza jellegzetességeiként leírt benyomásokkal egyeznek meg: a belső agónia külső kivetüléseivel. [*Its horror and its beauty – upon its lips and eyelids seems to lie/loveliness like a shadow – fiery and lurid – the agonies of anguish and of death – melodius hue – lineaments of that dead face– loveliness of terror*] Habár a Shelley által jegyzett visszaemlékezésben a lány rémülete kerül elsősorban a fókuszba, mégis felidézi azt a Claire-nek tulajdonított visszacsatolást is, amiben a költő szokásostól eltérő mimikája jelentette a kiváltó okát a lány megdöbbenésének. A naplójegyzetben szereplő Shelley egy szavakkal leírhatatlan és kimondhatatlan arckifejezést [*unutterable expression*] tulajdonít önmagának,

[160] Claire Clairmont születési neve Jane volt, amit később a lány a romantikus hangzású Claire keresztnévre módosított. Shelley az eredeti nevén hivatkozik Clairmont-ra ebben a részben.

[161] Mary Shelley, *The Journals of Mary Shelley: 1814–1844*, szerk. Paula R. Feldman és Diana Scott-Kilvert, Oxford University Press, Oxford, 1987, 32–33. A különböző szimbólumok és speciális karakterek a naplók angol nyelvű kiadásához igazodnak.

aminek a lenyomataként csak a lány arcán megjelenő (tükör)képét olvashatjuk szavakkal kifejezve. A feljegyzés szóképeiből megkockáztatható a következtetés, hogy évekkel később, amikor Shelley meglátta a festményt az Uffiziben, felidéződhetett benne ez a korábbi élmény, és a fiatal lány naplóban rögzített arckifejezése beleíródhatott Medúza arcának az ábrázolásába. Shelleyhez hasonlóan a lány sem hagyta szó nélkül az említett este történéseit, valamint reagált a költő fentebbi, az eseményt értelmező olvasatára is, a sajátjával:

> Péntek, okt. 7.
>
> Shelley-vel a tűz mellett üldögéltünk – [...] a beszélgetésünk fonala a természetfeletti dolgok megmagyarázhatatlan & rejtelmes érzékelése felé fordult, ami gyakran téma volt közöttünk – Shelley átlátott minden elmúló furcsaságon [*Shelley looks beyond all passing strange*] – az arckifejezése megkapó mélységet és búskomor fenséget árasztott [*a look of impressive deep and melancholy awe*] – Nem tudom leírni, de nagyon jól tudom, mit éreztem – Felszaladtam az emeletre, hogy lefeküdjek aludni – a gyertyákat a komódra tettem, és ránéztem a párnára, ami az ágy közepén hevert – aztán elfordítottam a fejem az ablak felé, majd újra az ágyra pillantottam – de addigra a párna már nem volt ott – a székre került át – egy-két pillanatra ledermedtem – hogy történhetett meg ez? Lehetséges volna, hogy becsaptam magam és időközben én magam tettem át, csak elfelejtettem? Nem túl valószínű – Hiszen mindez csak egy pillanat műve volt – Lerohantam a lépcsőn – Shelley meghallotta, ahogy lejövök, és kijött a szobájából. *A legborzasztóbb leírással illette az arckifejezésemet* [*He gives me the most horrible description of my countenance*] – *Pedig nem is úgy éreztem magam, ahogy ő azt elgondolta* – Egész éjjel fennmaradtunk – Beteg lettem – Másnap átvizsgáltuk a szobát és mindent úgy találtunk, ahogy azt előző este mondtam.[162]

Claire szövegének számunkra a lényegesebb pontja a Shelley rá vonatkozó értelmezését elhárító gesztus, attól a *borzasztó leírás*tól való távolságvétel, ahogyan Clairmont fogalmaz,

[162] Claire Clairmont, *I.m.*, 48–49. Clairmont 6 naplója maradt az utókorra, ez az emlék rögtön az első kötetben található. 1814 augusztusától kezdte el írni, Shelley-ékkel egyidőben, és az év november elején zárta le. Ez a napló eredetileg Shelley-é lehetett, aki az első 5 oldalt teleírta a jegyzeteivel, így Clairmont a napló hátoldala felől kezdte el vezetni a bejegyzéseit.

amiben az eseményt és őt magát is, Shelley fikcióvá alakította át. A költő naplóbejegyzésében nem az emberi vonásokat átalakító félelem és borzadály észlelésének dokumentarista szövegértési módja a legdominánsabb szempont a terror megjelenítése kapcsán, hanem annak a látványt esztétizáló attitűdjével való keveredése; s ez az, amelyen – többek között – a fenséges romantika korabeli meghatározását értjük.[163] Úgy vélem, hogy az említett naplójegyzetek nem azért lehetnek lényegesek csupán, mert a költő a fenséges esztétikai paradigmájának bizonyos elemeit összekötötte Clairmont viselkedésével, s ezeket később aztán alkalmazta a Medúza mitologémában. A versben a fenségesről való gondolkodás nemcsak a szubjektum megformáltságában jelenik meg, hanem metaszinten is kidolgozottságra kerül, és a vers szövegalkotói eljárása magáról a lírai beszédmódról ad jelzéseket. A költeményben az esztétizálás folyamatában rejlő erőszak mozzanata lesz az, ami a szépség rémületeként megjelenik a szövegben. „Mégsem annyira a borzalom mint inkább a báj,/ Ami a néző lelkét kővé dermeszti, (...) míg a jellegzetességek felöltik alakját, (...) Amik a hajszoltságot (...) harmonikussá teszik." A vers kritikai megjegyzéseket tartalmaz a romantikus esztétizálás erőszaka kapcsán, és rámutat arra, hogy miként szolgáltatjuk ki egy „emberi lény" szenvedéseit a befogadás élvezetének. A költő gondolatmenete logikusan jut el addig a következtetésig, hogy a terror esztétikuma nem érvényesülhet a megfelelő közvetítő közeg és az azt néző befogadók együttes közreműködése nélkül, vagyis bizonyos jellegzetességeket magára kell öltenie ahhoz a halott test vonásainak, hogy ezt a nyers hajszoltságot harmóniaként ismerje fel a szem. Mivel a jellegzetességek szó helyén álló „characters" kifejezés [„*till the characters be grown into itself*"], nemcsak ismertetőjegyeket, egyedi sajátosságokat jelent az angol nyelvben, hanem „betűt, írásjelet, írást" is, tehát ez a versrészlet a következőképpen is fordítható: „Mégsem annyira a borzalom, mint inkább a báj/ Ami a néző lelkét kővé dermeszti/ Amire annak a halott arcnak a vonásai vésődnek/ Míg *a betűk beléje nem nőnek*/ S a gondolat képtelen lesz nyomon követni." Maga a vers az, amely metapoétikusan reagál arra, hogy az agóniát éppen művészi formába önti, és az ebben rejlő báj lesz, ami aztán a befogadóra a legnagyobb hatást gyakorolja. Amennyiben elfogadjuk ezt az értelmezési javaslatot, amiben a vers önmagára és a saját működésére is tesz önreflexív megállapításokat, akkor ebből az is következik, hogy

[163] Edmund Burke 1757-ben megjelent munkája a *Filozófiai vizsgálódás a fenségesről és a szépről való ideáink eredetét illetően* részletes betekintést nyújt a borzalom és szépség összehasonlító elméletéről, amelyben nem hogy szétválasztja, de egyenesen szükségessé teszi a két kategória együttes jelenlétét a 'fenséges' működése szempontjából. Sőt Burke álláspontja szerint a szépség, és az általa keltett szenvedély minőségileg alatta áll és különbözik a fenségestől, ugyanis a fenséges forrásául csakis olyan dolgok szolgálhatnak, amelyek a rettenethez hasonlóan működnek. Edmunk Burke, *I.m.*, 2008, 44–68.

Shelley költeménye abba a hagyományba tagozódik, amely Medúzát a művészet allegóriájaként jeleníti meg. Medúza alakja a költeményben a terror esztétizált valóságának a komplex közvetítő üzenetét hordozza. Ez azt is jelenti, hogy a korábban bemutatott hadi-esztétikai, keresztény és művészeti Medúza-értelmező hagyományok közül a vers Medúza-képe az utolsóba sorolható. A fentebbi naplójegyzetek tézisem szerint olyan premináriák, amelyek átvezethetnek minket a vers szövegéhez.

Medúza alakjának áldozati szerepköre ugyanakkor általában inkább egy romantikus toposzként kerül meghatározásra a korszakról szóló szakirodalmi munkákban. Ez a Pindarosznál már korábban megmutatkozó olvasat a női ártatlanság és gyámoltalanság megtestesítőjeként tekint Medúzára, akit a hatalmon lévők gyávasága tett azzá, ami. Jerome J. McGann a romantika korszakának medúzai szépségéről a következő megállapítást teszi:

> Habár a romantikus szerzők mind járatosak voltak Medúza mitológiájában és pontosan tudták, hogy miben állt a fenyegető ereje, mégis általánosságban egyetértettek abban, hogy ártatlan a félelemkeltésben, amit kivált. A romantikusok elragadtatottsága Medúza irányába a félrevezetett, elárult erejéhez és az ártatlanságához kötődik. Mindannyian nagyra becsülték az erejét, és a kultúra szimbólumát látták benne.[164]

A klasszikus ízlés határaihoz képest a romantika ismét előtérbe állította a Medúzáról szóló olyan antik textusokat, amelyekben a szexualitás, a szépség és a szenvedély kiemelt jelentőséget kapott.[165] Shelley szimpátiája ezzel az olvasati lehetőséggel, nemcsak egy művészeti koncepció részét képezte, hanem, Barbara Judson meglátása szerint, legalább annyira köszönhető a költő politikai állásfoglalásának is, amiben a női egyenjogúsági harc mellé tette le a voksát. Judson rámutatott arra, hogy Medúza karaktere a korban más jelentéseket is magában foglalt, nemcsak a kizsákmányolt, ártatlan nő képét, hanem vele „emblematizálták azt az intézményes félelmet, hogy a női düh és őrjöngés következtében a férfiak elveszthetik a politikai és gazdasági privilégiumaikat, és hogy a nem megfelelő osztályok, így többek között a nők is választójogot kaphatnak."[166] W. J. T. Mitchell

---

[164] Jerome J. McGann, *I.m.*, 4.

[165] David Leeming, *I.m.*, 44.

[166] Barbara Judson, „The Politics of Medusa: Shelley's Physiognomy of Revolution", *ELH*, 68.1 (2001): 135. Barbara Judson szövegének tétje, hogy négy Shelley-szöveg alapján megállapításokat tegyen a költő politikai

Judsonhoz hasonlóan szintén amellett érvelt, hogy „Shelley nem csak Medúza ahistorikus és mitikus jelenlétét szemléli ebben a versben."[167]

> Visszatekintve úgy tűnik, Medúza forradalmi emblémává emelése meghatározó jelentőségű volt. A konzervatívok számára Medúza az idegen, félállati szörny tökéletes képe volt – veszedelmes, perverz, förtelmes és szexuálisan ambiguus: Medúzát hajfürtjei a kasztráló, fallikus nő tökéletes mintaképévé, a politikai Másik hatásos és könnyen kezelhető emblémájává tették. A Shelley-féle radikálisok számára Medúza az „abjekt hős", a zsarnokság olyan áldozata volt, akinek a gyengesége, eltorzítottsága és szörnyű csonkítottsága önmagában is forradalmi erővé válhat.[168]

Shelley Medúza alakjának megformálásával egyszerre határolódott el a korábbi hadi esztétikai ábrázolásmódtól, amihez a kortársai közül a konzervatívak csatlakoztak, és ugyanígy távolságot tartott a vallási értelmezéstől is, amely egy erkölcsi és kasztrációs fenyegetés kifejező formáját öltötte volna magára.[169] Ezek helyett Medúza karakterét úgy

---

nézeteivel kapcsolatban. Az elemzett írások közül mindegyikben a Medúza-fő ábrázolásmódja jelenti a kiindulópontot. Judson írása mellett Medúza politikai esztétikai ábrázolásairól bővebben Neil Hertz és Alexander M. Schultz tanulmányaiból részletesen is tájékozódhatunk. Lásd. Neil Hertz, „Medusa's Head: Male Hysteria Under Political Pressure", *Representations* 4. (1983): 27–54., Alexander M. Schultz, „Recovering the Beauty of Medusa", *Studies in Romanticism*, 54.3 (2015): 329–353.

[167] W. J. T. Mitchell, *I.m.*, 216.

[168] *Uő.*, 217. A 19. században a konzervatívnak és radikálisnak nevezett politikai és ideológiai állásfoglalás, amely Medúza alakjának ikonográfiai megjelenítésében egymással szembenálló olvasati hagyományok szélsőségeit részesítette előnyben a korunk politikai szimbólumrendszerben is megtalálható. A 2016-os amerikai elnökválasztás kampányidőszakában Hillary Clinton (Demokrata Párt) és Donald Trump (Republikánus Párt) elnökjelölt fejét Cellini *Perszeusz a Medúza-fővel* című szobrának két alakjára montázsolták rá. A kép, amely körbejárta a világhálót, egy ismeretlen republikánus szimpatizáns műve volt, aki úgy jelenítette meg Clintont mint a női szerepvállalás veszedelmes mintaképét, aki ambiciózus törekvései közben megtagadja a hagyományos nemi szerepek betartását. Ezért az értékek védelmezőjeként – Perszeuszban testet öltött – Trump szimbolikusan véget vet a Clinton nevével fémjelzett intézményes fenyegetésnek. A karikatúra másik értelmezési lehetősége arra világít rá, hogy a nők hatalomból való kirekesztésének vágya milyen mértékben beágyazódott még napjaink kulturális gondolkodásába is. Kép 24. Anonim szerző, *Trump elpusztítja Clintont*, TrumpAndTriumph, Twitter, 2006.

[169] A 20. század pszichoanalitikus és feminista írások éles szembenállása mutat rá leginkább a medúzai nőiség oppozícionális értelmezési lehetőségeire. Freud a következő magyarázatot adta a Medúza-fő jelentéséről: „Lefejezés = kasztráció. A Medúza fejen látható félelem tehát a kasztrációtól való félelem, amely egy látványhoz kapcsolódik. Számos vizsgálatból ismerjük ennek a félelemnek az okát: akkor következik be, amikor egy kisfiú, aki ez idáig nem akart hinni a kasztráció fenyegetésének, megpillant egy női nemi szervet, valószínűleg egy felnőttét, szőrrel körülvéve, lényegében az anyjáét." Freud szerint a Medúza fején lévő haj, amelyet a művészetek gyakran kígyó formájában ábrázolnak, nem másból, mint egy kasztrációs komplexusból származik. Bármennyire rémisztőek önmagukban is a Medúza fején tekergő kígyók, valójában enyhítik a rettegést, hiszen helyettesítik a pénisz látványát, amelynek a hiánya Freud szerint a félelem okozója. Sigmund

ábrázolja Shelley mint az események passzív elszenvedőjét, amit megerősíthet a festményen szereplő állatok nem keresztény, hanem kifejezetten naturalista attribúciója. Shelley költeményében az állatok allegorikus olvasatának helyét a természet illuzórikus megjelenítése vette át.

A naplóelőzményeknél konkrétabb, immanensebb kapcsolódást jelent a vers címében leírásra kerülő festészeti alkotás. A költemény és a festmény szembesítésének pontos okát a cím tisztázza a leginkább: *On the Medusa of Leonardo da Vinci in the Florentine Gallery*. A címadó sor ragaszkodó, referenciális jegyzéke a festménynek, és úgy működik, mint a Medici-katalógus egy nyilvántartási rekordja. Ez alapvetően nem szokatlan eljárás, összecseng a képleírás bevett gyakorlatával, amennyiben a leírni kívánt vizuális tárgy minél pontosabb kijelölését és egyértelműsítését kínálja fel a szerző az olvasó számára. Carol Jacobs azt írta a cím funkciójával kapcsolatban, hogy úgy működik mint egy keret, ami jelzi, hogy itt nem egy valós objektumról, tehát az apotropaikus Medúza-fő megjelenítéséről lesz szó, hanem egy vizuális tárgy leírásáról, vagyis egy klasszikus ekphrasziszról.[170] A címről való gondolkodás ugyanakkor már önmagában is a keretezésről való diskurzus, hiszen a cím mint paratextus, csak mellékes elemként csatlakozik a vers szövegéhez. Azonban ebben az esetben, mellékes szerepe ellenére (a cím) az egyetlen kapaszkodónk, enélkül nincs kapcsolat a verbális és a vizuális alkotás között. A cím *deskriptív* jellegű, és azt a feltételezést veszi alapul, amiből Shelley kiindult, amikor az Uffizi Galéria egyik nagytermében a festészeti alkotást megszemlélte. A cím az, ami figyelmezteti az olvasót a mű fajváltásra, és becsatolja Medúza alakjának a verbálistól eltérő képi reprezentációját a befogadás folyamatába. Továbbá félreérthetetlenül jelöli a festmény pontos megtalálási helyét, illetve a megalkotóját is, így nincs lehetőségünk a

---

Freud, „Das Medusenhaupt", *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse und Imago*, 25 (1940): 105–106. (A fordítást az eredetivel Hoványiné Medve Éva vetette egybe) Hélène Cixous francia származású professzor egyik tanulmányában éles bírálatot intézett Freud fentebbi véleményalkotása ellen. A problémát a pszichoanalitikus írásokban ott fedezte fel, hogy túlságosan egysíkúan maszkulin szempontra fűznek fel mindent, vagyis a nő mindig is a férfi diskurzusában létezett, mégpedig mindig olyan szerepkört betöltve, ahol a nő elfojtása ismétlődik újra és újra. Cixous abban látja a problémát, miszerint Medúza nem olvasható másként csak női veszedelemként, és csakis férfiak számára magyarázza a történetet a Freud által létrehozott kontextus. „Mert szükségük van arra, hogy a nőiség a halállal legyen összekapcsolva, félelemből kötik össze! saját maguknak! szükségük van arra, hogy féljenek tőlünk! Nézd, hogy jönnek felénk a remegő Perszeuszok! (...) A kasztráció? Másnak meséljék! Milyen egy hiányból származó vágy?" Hélène Cixous, „A medúza nevetése", ford. Kádár Krisztina, *Testes Könyv II*., Ictus és JATE Irodalomelméleti Csoport, Szeged, 1997, 370, 378. Hélène Cixous, „Le Rire de la méduse", in. *L'Arc*, 61 (1976): 39–54.

[170] Carol Jacobs, „On Looking at Shelley's Medusa", *Yale French Studies*, The Lesson of Paul de Man, 69. (1985): 166. Véleményem szerint Shelley versének az egyik leginvenciózusabb és legalaposabb értelmezését Carol Jacobs adja az általam ismert szakirodalmak közül, így több ponton az ő tanulmánya jelentett számomra igazodási pontot saját gondolatmenetem kialakításában.

felcserélhetőségre – például a múzeum egy másik termében megtalálható Caravaggio által létrehozott azonos című festménnyel.

Azzal, hogy Shelley egy kulturális tárgyegyüttesből ezt a festményt választotta ki, egyfelől úgy is elgondolható mint egy megőrzést hangsúlyozó ítéletalkotás, amely bekapcsolódott a Leonardo da Vincit övező kultikus állásfoglalásba. Másfelől azonban Shelley szerző- és műválasztása versengésként is felfogható a híres reneszánsz festő aurájával felruházott képpel szemben. Köztudott, hogy Leonardo da Vinci a művészeti ágak összehasonlításában azt a szemléletet követte, hogy „a festészet a *természet minden látható művé*nek egyedüli megjelenítője. Habár a költő képzelete, csakúgy, mint a festőé, szabad az alkotásban, az ő történetei nem tetszenek majd annyira az embereknek, mint a festőéi. Míg a költő a fül közvetítésével szolgálja az értelmet, addig a festő nemesebb érzéken, a szemen keresztül."[171] Shelley művészetfelfogása rokonítható azzal a gondolattal, ami szerint mindkét művészeti ág szoros kapcsolatban áll a természetben rejlő formák feltárásával és megragadásával, azzal azonban korántsem tudott azonosulni, hogy ezt a leghatékonyabban a festészet tudja kivitelezni, és minden más kifejezési forma csak a festészet alárendeltje lenne. *A költészet védelme* (Defence of Poetry) című vitairatában „a költészetnek kitüntetett szerepet tulajdonít, mert a költői intenció a nyelv állandó újjászületésének terrénuma. (...) Például a különböző művészeti formákkal kapcsolatban Shelley ezt írja: »a nyelv közvetlenebbül tudja megjeleníteni belső lényünk cselekedeteit és szenvedélyeit, és változatosabb és kifinomultabb összekapcsolódásokra képes, mint a szín, a forma vagy a mozgás«."[172]

Mielőtt azt mérlegelnénk, hogy milyen ekphrasztikus szemléletben tekintünk a két mű viszonyára, hogy Leonardo da Vinci vagy Shelley koncepcióját követjük-e a kép-szöveg kapcsolódásban, vagyis alárendeltként tekintünk-e az egyik műre vagy a másikra, és ha igen, melyiket tekintjük elsődlegesnek és melyiket másodlagosnak, vagy azt, hogy ezek a művek inkább mellérendelő és egyenrangú viszonyban állnak-e egymással – az alapvetően a cím közvetítő szerepének értékelésénél kezdődik el. Annál a pontnál, hogy a címet, amely a vers

[171] Leonardo da Vinci, „A művészetek összehasonlítása", in *Leonardo da Vinci válogatott írásai. Ízelítő a polihisztor életművéből* (P.2038), ford. Krivácsi Anikó, Neumann Kht., Budapest, 2004. http://mek.niif.hu/04900/04996/html/leonardoirasai0025.html Letöltés dátuma: 2020.03.13.

[172] Péter Ágnes, *Késhet a tavasz? Tanulmányok Shelley poétikájáról*, Modern Filológiai Füzetek 60., Akadémiai Kiadó, Budapest, 2007, 182, 183.

peritextusa,[173] mennyire tekintjük olyan kapcsolóelemnek illetve kohéziós eszköznek, amely nemcsak a szöveggel képes kapcsolatot teremteni, hanem a szövegen kívüli világgal is. A két mű egymáshoz való viszonyának a besorolása már annak a közmegegyezésnek a következménye, hogy elfogadtuk Shelley szerzői intencióját – a hamis tulajdonítás ellenére is –, jóváhagyva, hogy a cím azt a pragmatikai szerepet töltse be, amit ő szánt neki. Mivel Shelley recepciója alapvetően elfogadta a cím híd-szerepét, hiszen sokáig egy felismerhető és ezért azonosítható kapcsolódási pontot kínált fel a vers és a vizuális alkotás között, így először én is ezen az úton indulok el.[174] (Ez a szempont abban az esetben is működik, ha a közönség már tudja, hogy nem a híres festő képéről van szó, viszont elfogadja befogadóként azt a pozíciót, hogy ennek ellenére ugyanannak a festménynek a szemlélője marad.)

A két alkotás között a legfontosabb tematikus összekötő elem kétségtelenül Medúza fejének ábrázolása, a hajszálak helyén tekergőző viperákkal. A festményen profilból látható fej egy barlangban fekszik, nagyobb sziklák között. Medúzát a fejéből kiáradó kígyótömegen kívül még egerek, békák, apróbb gyíkok, denevérek és egy tarajos gőte veszi körül. Szinte az egész tér árnyékban van, csak az arcról és a szemből érkező fénysugarak, illetve a barlang bal oldaláról visszaverődő szűrt fény ad némi világosságot a kép terének. Az arcot és a kígyók tömegét leszámítva a festmény vonalvezetése homályos, a fakó tónusú színek és vonalak összemosódnak, az ábrázolás vonatkoztatási pontja egyértelműen a Medúza-fő. A barna, a szürke és vörös különböző árnyalatai miatt a kép sötét hatást kelt, az állatok körvonalai nehezen kivehetők. A nyomtatott reprodukciókon kevéssé látszik, de Medúza jobb és bal szeméből egy jól kivehető, vékony fénysugár távozik, ami bevilágítja a néző felé közelebb eső orcát. A szenvedéstől eltorzult arcon élessé válnak a homlok és a szem ráncai.

---

[173] Gérard Genette szóalkotását követem, aki a címet mint szövegprezentációs elemet a paratextusok kategóriáján belül peritextusként differenciálta. Gérard Genette, *Paratexts*: *Thresholds of Interpretation* [=*Seuils*], ford. Jane E. Lewin, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, 2.

[174] Walter Pater, aki szintén megnézte a festményt az Uffizi Galériában, a Leonardo Da Vinciről szóló fejezetében található saját képleírásának szövegezésekor, 1873-ban, kimutathatóan ismerte Shelley-versét, és összekötötte egymással a két műalkotást: „Az arc finom vonásai között titokzatosan ott suhan a bőregér. A kígyó karcsú teste a szó szoros értelmében, mintha egymást folytaná meg abban a gomolyagban, amely őrült iszonyattal akar a Meduza agyából kimenekülni. A színnek különös árnyalata, amely mindig nyomon követi az erőszakos halált, ott van az arcon, ezen a csodás, nagyszabású, nagyvonású képmáson, amely viszont, ha másik oldaláról szemléljük, a rövidebb oldalon kissé ferdült irányban, akkor úgy hat a szemlélőre, mint egy nagy, simán csiszolt kődarab, amelyen megtörik a kígyóvonal. Annak a kornak a tudománya tisztára találgatás volt (...)" A verssel való kapcsolódást Walter Pater nem titkolta el, hanem megemlítette a képleírás után, hogy ő előtte már egy gyönyörű költeményben Shelley foglalkozott ezzel a festménnyel. [„*But it is a subject that may well be left to the beautiful verses of Shelley*."] A kötet magyar fordítása azonban valamilyen okból kihagyta Paternek ezt a Shelley-re való hivatkozását, és továbbugrott az esszéista következő mondatára, mintha nem is lett volna recepciótörténeti kapcsolat a két szerző között. Walter Pater, *The Renaissance: studies in art and poetry*, Macmillan, London, 1990, 106. Walter Pater, *A renaisance*, ford. Sebestyén Károly, Révai Kiadó, Budapest, 1913, 159-160.

A nyitott szájon keresztül pára távozik a testből. A festmény a szemből távozó fénnyel és a szájból távozó lehelettel a haldoklás fázisának utolsó másodpercét rögzíti. Azt a határpontot, ami az élet és a halál között van. Azt a végső pillanatot, amikor Medúza szó szerint kileheli a lelkét, és az élet utolsó jelei távoznak a testéből, míg végül az érzékek megszűnnek működni.

Shelley a vizuális alkotás időpillanatától szimultán indult el: a haláltusából, a vers végére érve már a halál tényét is rögzítette. Habár a versben a fej végig semlegesneműként, eltárgyiasítva jelenik meg (*it* lieth), olyan objektumként, ami már közelebb van az élettelenek világához, mint az élőkéhez, de amit még a kín és a halál agóniája egy pillanatig fogva tart. A harmadikban versszakban a kígyók még a belső gyötrelmen gúnyolódnak, a negyedik versszakban a tarajos gőte és a denevér érzékeiktől megfosztva belehalnak a medúzai pillantással való találkozásba. A gyötrelmeknek végső soron az éjféli ég fellobbanása vet véget, és az utolsó sorban a nőalak már holtan nézi az eget a nedves sziklákról. A vers ugyanakkor nemcsak a női fejre koncentrál, hanem kitér a festmény szupplementárisnak tekintett elemeire is: az állatok közül kiemelt szerepet kapnak a kígyók, a denevér és a tarajos gőte is. Egyetértek Daniel Hughes megállapításával, aki úgy fogalmazott, „hogy a tarajos gőte, a kígyók és a gyíkok Shelley költészetében hangsúlyosabb funkciót töltenek be, mint az ornamentika, és nemcsak arra szolgálnak, hogy kiegészítsék a rímeket vagy a sort, hanem az elme, a képzelőerő működését mutatják meg (...).”[175] A versben megjelenő állatok a részeseivé válnak az eseményeknek, mindannyian valahogy érintkeznek Medúza agóniájával, leginkább azon az észlelési módon keresztül, ahogyan a befogadó: a látás által.

Bár a vers szükségszerűen temporalizálja a képzőművészeti alkotást, mégsem igyekszik annak a kimerevített, statikus időpillanatát a mozdulatlanság, az állóképiség nyelvi kifejezőeszközeivel megragadni. Az igék/igenevek többsége valamilyen mozgásra, helyváltoztatásra, dinamizmusra utalnak (*tremblingly, struggling, turn, grow, curl, flow, saw, flitted, come, flare*). A kevés statikusságra utaló kifejezés közül az egyik legszembeszökőbb a vizes/nedves szikla (*rock*) ismétléses szerepeltetése a versben. Elsőként (a harmadik versszakban) találkozhatunk a szóval, ahol a fejből kinövő – a hajszálak helyét elfoglaló – viperákat hasonlítja Shelley a nedves sziklából sarjadó fűhöz.[176] Itt még az élettel

[175] Daniel Hughes, „Shelley, Leonardo, and the Monsters of Thought”, *Criticism*, 12.3 (1970): 200.

[176] A sziklák nedvességére tett utalás Medúza kifolyó vérének a szimbóluma is lehet, amely a barlangban található állatok egy részének a vértől megkövült maradványait is jelképezhetik. Élet és halál így egy metaforában találkozik egymással.

párhuzamban szerepel a szó, hiszen a kígyók úgy tekergőznek és gabalyodnak össze Medúza fején, akárcsak a növekedésben lévő pázsit fűszálai. A második említése a szónak, az utolsó versszak utolsó sorában található, ahol a fej már csak tehetetlenül bámulja az eget a nedves sziklákról. [Egy nő arca, kígyófürtökkel/Holtan nézve a Mennyet azokról a nedves sziklákról.] Carol Jacobs vetette fel azt a szempontot, hogy ez utóbbi akár úgy is olvasható, mintha Medúzára a saját mitikus ereje sújtott volna le, mintha a saját erejének lenne az áldozata, vagyis hasonlóvá válna azokhoz, akiket korábban eltárgyiasított.[177] Ez az utolsó sor visszaköthet továbbá a címben szereplő festészeti alkotáshoz is, mint ami a sziklához hasonlóan, mozdulatlan portréként merevíti ki a medúzai pillantást a vásznon. Ezzel az értelmezéssel a cím és az utolsó sor keretként újra meg újra visszairányítaná a befogadót a vizuális alkotáshoz, jelezve a másikkal való egyidejű jelenlétét.

Míg a szikla egy olyan természeti konstrukció, ami valóban felfedezhető a festészeti alkotáson, addig a kép terét betöltő barlang sehol nem jelenik meg a versben, sőt mi több, Shelley áthelyezi a Medúza-főt egy a kép terétől teljesen különböző helyszínre. A kép és a szöveg közötti legnagyobb anomália ebben érhető tetten. A festészet primátusának tekintett térbeliség alkotóelemeit meg sem próbálja a leírás követni, barlang helyett Shelley felhős hegycsúcsra helyezi át a fejet, ami alatt lent messze földek láthatóak, míg Medúza a hegycsúcsról nem a barlang falával, hanem az éjféli ég szemlélésével van elfoglalva. A két alkotás összehasonlítása során, amikor az egyik művészetből a másikba lép át a befogadó, akkor a mintakövetéstől való eltávolodás, amit a vers olvasásakor megtapasztal, lehetőségeket ad számára, hogy ezeknek az eltéréseknek jelentéstulajdonító szerepet szánjon. Neville Rogers, Shelley szerkesztőjeként úgy nyilatkozott, hogy a költő minden részlet kidolgozására nagyon ügyelt, ez látszik a fordításai esetében is, amiben a pontosság és a precizitás vezérelte. Rogers Shelley fordítói gyakorlatából arra következtetett, hogy a kép és a szöveg közötti eltérés csak egy (emlékezeti) hiba következménye lehet, ami abból adódhatott, hogy Shelley előtt valószínűleg nem volt ott a kép, amikor a költeményt megírta, hiszen ellenkező esetben nem feltételezhető, hogy ez a pontatlanság megtörténik.[178] Rogers az ál-Leonardo da Vinci képnek az átfordításaként tekint a versre, egy festészeti praxis következményeként olvassa, ahol a módosítások nem a vizuális tradícióval való szembenézésként kerülnek értelmezésre, hanem Shelley befogadói percepciójának a

---

[177] Carol Jacobs, *I.m.*, 171.

[178] Neville Rogers, „Shelley and the Visual Arts", *Keats-Shelley Memorial Bulletin*, 12. (1961): 12.

hiányaként. Neville Rogersen kívül a verssel foglalkozó szakirodalmak közül (a festménytől való eltérés megállapításán túl, amely elválasztja Shelley-versét a szoros képértelmezéstől) tudomásom szerint Carol Jacobs vállalkozott még egyedül arra, hogy választ adjon rá, mit is jelenthet az éjféli ég szemlélése a versben. Ő annak a kérdéskörnek a részébe ágyazza (ami később még részletesen kifejtésre kerül), hogy miként jelenik meg a látás és a látvány a versben, hiszen Medúza nem egyszerűen csak megpillantja, hanem bámulja (*gaze*) az esti égboltot. Jacobs végül arra – a festészeti alkotással is kompatibilis – megállapításra jutott, hogy a versben szereplő égbolt metaforikusan kapcsolatban áll a Medúza szájából kiengedett tükröt formázó párával, amelybe belenézve Medúza saját arcképét látja meg, műalkotásként tekintve saját magára.[179] Ezzel, véleményem szerint, Jacobs alternatívát kínál fel a pára és a levegő a képben, illetve a versben történő ábrázolásának értelmezésére, de nem ad elégséges választ az ég, és ezen belül is kitüntetetten az éjféli égbolt narratívaképző szerepére vonatkozóan.

Álláspontom szerint az égboltnak különálló poétikai funkciója van, és nem tagozódik bele a párának mint tükörnek vagy léleknek az olvasatába. Shelley háromszor is rögzíti az ég különböző variánsait. Elsőként az első versszak első sorában, ahol a Medúza-fő a felhős hegycsúcsokon bámulja az éjféli eget. [*It lieth, gazing on the midnight sky*] Másodszor a negyedik versszakban kerül szóba, ahol szintén az éjféli ég az, ami fellobban egy a homálynál rémisztőbb fénnyel [*the midnight sky/ Flares, a light more dread than obscurity*]. Míg végül az utolsó versszak utolsó sorában a nagybetűvel jelölt Mennyet/Eget bámulja a Medúza-fő, immár halott testként megjelenítve. [*Gazing in death on Heaven from those wet rocks*] Akkor kerülhetünk közelebb az égbolt metaforikus jelentésének megválaszolásához, ha befogadóként túllendülünk azon a vágyon, hogy mindenáron az említett festészeti alkotás megnyíló világában teremtsünk kapcsolatot a szöveggel. Ha távolságot tudunk venni ettől a konkrét vizuális alkotástól, és a szöveg „hibázásainak" tűnő divergenciáira olyan szupplementumokként tudunk tekinteni, amelyek a többletükkel kivezetnek minket az ál-Leonardo da Vinci kép kereteiből.

Medúza a hegycsúcson fekve a felhők feletti tiszta, éjszakai égboltra tekinthet rá. Az éjféli ég nemcsak egy tér, de egyszerre egy időpillanat metaforájaként is értelmezhető.

[179] Carol Jacobs, *I.m.*, 175. Carol Jacobs az ég és a pára metaforikus viszonyát egy utólag, Neville Rogers által hozzácsatolt versszak alapján magyarázza. Mivel az utolsó (utáni) versszak létjogosultságáról megoszlanak a vélemények, és annak okán, hogy az értekezés egy későbbi pontján térek ki erre a versszakra részletesen, így itt csak jelezni szeretném, hogy a következő sorról van szó: (Medúza) bámulja […] az éjszaka reszkető levegőjét. [*Gazes into the […] night's trembling air*] Carol Jacobs ebben a sorban a reszkető levegőt a szájon át távozó párával azonosítja, és ebbe a szóképbe tagozódik bele véleménye szerint az éjféli ég is.

Egyszerre az egyik nap huszonnegyedik órája, és a következő nap nulladik órája is. A 24:00 és a 00:00 ugyanazt az időpillanatot: az éjfélt jelöli. Egy nap vége, és egy új kezdete, szimbolikusan az élet és a halál határpillanataként olvasható. Az éjfél mint határpont azonban, nemcsak napszakot jelöl, hanem inkább egy csillagászati-naptári pillanatot is. Az esti égboltot uraló csillagképek többsége egyetlen mitológiai mondakörbe tartozik a görög kozmológia szerint, mégpedig Perszeusz kalandját meséli el. A konstellációban található csillagképek közül az egyik legfényesebb az úgynevezett Algol, amely az égen szabad szemmel is látható, és az érdekessége a fényességben mutatott változékonysága. Az Algol a régi ábrákon az antik hős kezét és Medúza fejét foglalja magába, majd ezekből nő ki Perszeusz lába, mintha éppen felénk, a földi szemlélődők felé hajolna el egy csapás elől, maga elé tartva pajzsát. Shelley ilyenformán a képen nem látható főhőst is láthatóvá teszi. Homérosznál a Medúza-fő a lenyakazása után Zeusz égiszére kerül, majd a Perszeusz-mondakörbe ágyazódása után a halála pillanatától az égbolton foglal helyet.

> Most már fönt fénylik az égben;
> másik a híres zsákmánnyal, kígyóhaju fővel.[180]

Mivel Medúza halála után sem szűnik meg a kővé dermesztő pillantás ereje, ezért a görögök úgy tartották, hogy a csillagképben található időnként fényesebben ragyogó csillag Medúza-szemeinek fellobbanását jelenti.[181] Mivel Medúza ördögi szemeit vélték felfedezni ebben az égitestben, ezért az újszülötteket védelme érdekében óvták a csillagfényes éjszakától, és a születésüktől számított negyven napon át még nem vitték ki a házból őket, nehogy felhívják a gyermekre a csillag „figyelmet".[182]

Az éjszakai égbolttal a versben megjelenő fikció egy más viszonylatban való reprodukálásának lehetünk tanúi: ez esetben Medúza a saját történetének nézőjévé válik. A haldoklás fázisának utolsó pillanatára utalhat az esti égbolt fellobbanása, aminek a következményeképpen Medúza élete kihuny a felhős hegycsúcson, azonban az éjféli égen megjelenik egy a homálynál borzasztóbb fénnyel. A versben ennek az időpillanatnak azért

---

[180] Ovidius, *I.m.*, (614–615), 119.

[181] John Goodricke 1782-ben jött rá, hogy a csillag fényességének a változása az asztronómiában az úgynevezett fedési kettősből fakad, vagyis valójában nem egy csillagról, hanem kettőről beszélünk, tehát a fényesebbet egy sötétebb csillag takarja el rendszeresen. A két csillag egymás körül 68,8 óra alatt tesz meg egy fordulatot. Lásd bővebben: Linda M. French, „John Goodricke, Edward Pigott, and Their Study of Variable Stars", *American Association of Variable Star Observers*, 40 (2012): 1.

[182] Stephen R. Wilk, *Medusa: solving the mystery of Gorgon*, Oxford University Press, Oxford, 2000, 122.

van kitüntetett jelentősége, mert Medúza ekkor már nemcsak a kővé vált emberi testeket börtönzi be az időtlenségbe, hanem ez a saját időbeliségének a kezdete is. Az örök sötétség birodalmából a halála után lép be az idő körforgásába, így nemcsak egy új térbe, hanem egy új időmdimenzióba helyezkedik. Erre az olvasatra erősíthet rá továbbá az utolsó versszakban az ég (*sky*) helyére kerülő Menny (*Heaven*) kifejezés is, amely metafizikai síkon utal a halál utáni létezésre. Medúza így végső soron egy tükörbe néz, önmaga tökéletes sokszorozására tekint, amely a végtelenségig őrzi halálának és hátborzongató erejének a kikerülhetetlenségét.[183] [Az összes szépség és borzalom (...) folyton változó tükrévé teszi.] Egy olyan önmegkettőződésnek lehetünk a tanúi, amiben az elbeszélt történet a csillagkép megszületésével analogikusan önmagát tette témává. A vers úgy működik mint egy kicsinyítő tükör, egy mise en abîme: önmagát magyarázza és világítja meg, ahogyan az éjféli ég is a mítosz kisebb, lényegében változatlan tükrözésének a példája. Ha a mise en abîme logikáját követve az olvasó elfoglalja azt a szemlélő pozíciót, amit Medúza, úgy belőle is csillagkép-olvasó válik. Ahogyan Medúza a csillagok összekötésével szembesül a sorsával, úgy az olvasó is hasonlóképpen cselekszik, amikor a betűk halmazait rakja logikus sorrendbe (*till the characters be grown/Into itself*), mely vizuális alkotássá válva a képzeletében ugyanazt a történetet teszi láthatóvá a számára is. Az éjféli égbolt metaforája tehát egy nyomként is értelmezhető, ami úgy jelenik meg jelként a versben, hogy ő maga nincs jelen, nem látható, csak egy keret, ami ennek alapján parergonként is olvasható. Az égbolt a kint és a bent játéka, ami a távollévőt jelenlétté transzformálja. Medúza az égbolton egy olyan forrásban látja viszont magát, amely egyszerre lesz tükör, ami őt mutatja, és szem is, amely a néző lelkét kővé dermeszti. [Mégis, inkább a báj, mint a borzalom az, /Ami a *néző* lelkét kővé dermeszti – Yet it is less the horror than the grace/Which turns the *gazer*'s spirit into stone.] Az éjszakai égbolt egy olyan felszín, amelyben anélkül artikulálódhat, hogy a belső és a külső világosan elkülönülne egymástól. A csillagkép egy határsáv, amely úgy érintkezik az olvasóval, hogy egyszerre van a mű világán belül és kívül is. Medúza így egyszerre az éjféli ég nézője, és az is, akit a befogadó voyeur-ként megfigyel. Medúza az őt bámuló „Másikra" vak, aki pusztán fejként, látványként kezeli őt. A látás hiánya így nemcsak az érzékeitől megfosztott denevért vagy a tarajos gőtét érinti a versben, hanem magára Medúzára is vonatkoztatható.

[183] Míg a Perszeusz-mítosz értelmezése során amellett érveltem, hogy a pajzsban visszatükröződő arc egy olyan képet mutat, ami egy festményhez vagy fotóhoz hasonlít inkább, ami az eredeti arckifejezés ellentéteként jelenik meg, addig itt az éjszakai égbolt mint tükörkép magán viseli Medúza pillantásának erejét.

A vers nézői pozíciója és a nézett látványnak az állandó felcserélhetősége, az objektum–szubjektum kettőssége a csekély számú verssel kapcsolatos szakirodalom legfőbb kérdésfelvetése. Ennél a pontnál utalnék vissza az apotropaikus Medúza-maszkra, amivel kapcsolatban korábban megjegyeztük, hogy a funkciója annak az általános, közös emberi tapasztalatnak az ábrázolásában rejlett, amikor egy másik ember szemében megpillantjuk önmagunkat, és azt tapasztaljuk, hogy a Másik szubjektum szemében pusztán objektumként jelenünk meg. A vers ezt az objektum-szubjektum problémakört járja körbe, nyitott kérdésként hagyva, hogy ki lehet a lírai én, és hogyan kapcsolódik a versben megképződött látványhoz a befogadó. W. J. T. Mitchell szerint „Medúza, a vers állítólagos megfigyelt tárgya aktív nézőként, a látvány összes többi lehetséges nézője pedig passzív tényezőként jelenik meg. A vers hangja egy passzív feljegyzőé vagy rögzítőé, olyan »folyton változó tüköré«, ami a tárgyának a »végtelen kuszaságát« követi nyomon (...) amit csak olyan névtelen, láthatatlan és passzív költő írhat le, aki Medúza nyomait magán viseli."[184] Talán a legegyértelműbben eldönthető kizárás a lírai én E/3-as beszédmódjának Medúzával való megfeleltetésére vonatkozik, hiszen „az a költői autoritásnak a beszélőbe való visszaíródásához vezetne."[185]

Azzal kapcsolatban, hogy ki a néző és mit néz a versben, Carol Jacobs több variációt is számba vett: Perszeuszt, a festőt, a költőt, és az olvasót is. A festőt azért zárta ki elsőként az említett lehetőségek közül, mert az éjféli ég szemlélése nem lenne összeegyeztethető a képzőművészeti alkotás térbeli konstrukciójával. Véleménye szerint a legvalószínűbb a felsoroltak közül, hogy a költői hang Perszeuszé lehet, hiszen a hegycsúcson fekvő Medúzára ráláthat és elmesélheti a történteket a befogadó számára. Azt a variációt azonban Jacobs kizárja, hogy esetleg a befogadó pozícióját foglalná el Perszeusz, hiszen a második sorban szereplő nézőt, aki kővé dermed, ő nem Medúzával, hanem az olvasóval azonosítja.[186] Cathrine Maxwell Jacobs Perszeusz értelmezésére reagálva, arra hívta fel a figyelmet, hogy a lírai én azonosítható lehet a névazonosság okán egy Perseus vagy Percy Shelley nevű egyénnel is, aki kettős szerepben állva hagy nyomot Medúzán, egyszerre játszva a mű világán belüli valósággal és a mű világán kívülivel.[187]

---

[184] W. J. T Mitchell, *I.m.*, 215.

[185] *Uő.*, 216.

[186] Carol Jacobs, I.m., 167.

[187] Catherine Maxwell, *Looking and Perception in Nineteenth Century Poetry*, [dissertation], St. Hugh's College, Oxford, 1989, 12.

Ha összekötjük Jacobs és Maxwell elgondolását, akkor a nézői szerepkörök a következőképpen alakulhatnak a versből kiindulva: Medúza az éjféli eget nézi, miközben egy Percy (Perseus) Shelley nevű lírai én, egyszerre figyeli őt hősként és alkotóként. Míg végül következik az olvasó/néző, akit a vers úgy jelenít meg, mint akit Medúza ebben a szépségében való gyönyörködés közben kővé dermeszt. A néző és a nézett objektum viszonyának megállapítása és a lehetséges variációk átlátása nem adódik magától értetődően, több értelmezési lehetőség is érvényes lehet egymás mellett, akár versszakonként váltakozva. A következő táblázatban számba vettem azokat a szempontokat, amik szóba kerültek a vers nézőjének, tárgyának és befogadójának azonosításával kapcsolatban, és kiegészítettem más lehetséges variációkkal is. A táblázatban megjelenő utolsó oszlop, amely a mű világán belüli és kívüli kapcsolódásra mutat rá, azt jelöli, hogy a vers címében megjelenő képzőművészeti alkotással érintkezőnek tekintjük-e a szöveget, amikor a lírai én vagy befogadó szerepéről gondolkodunk, vagy önmagában zárt egységnek tekintjük a költeményt.

Vers tárgya	Lírai én	Befogadó	Mű világán belül/kívül
a) Medúza b) Medúza = Néző c) Néző = Befogadó (aki kővé dermed Medúza szemlélése közben) d) Állatok (denevér/kígyók/tarajos gőte)	1. Perszeusz Abban az esetben, ha Medúza és a Néző nem azonos.	Pl. Athéné, akinek beszámol arról, hogy mi történt a Medúzával való kalandja során	Belül
	2. Percy (Perseus) Shelley nevű lírai én, aki egyszerre szólal meg a hős és a beleértette szerző hangján	Olvasó (bárki)	Belül és kívül
	3. Leonardo da Vinci nevű festő, aki az alkotásáról E/3-ban beszél	Olvasó (bárki) (pl. egy műgyűjtő/műértő)	Belül és kívül
	4. Múzeumi látogató	Olvasó (bárki)	Belül és kívül

Abban az esetben, ha a lírai én Perszeusszal egyezik meg, akkor elképzelhető egy olyan beszédszituáció, ahol a hős az eseményeket Athénének vagy bármilyen más a mű világán belüli opcionális befogadónak mondja el. A lírai hang ekkor a bemutatott világ szereplője, az általa elmondottakat szabályképzőnek tekintjük, s ehhez hasonlóan a szöveg címzettje is a mű világán belül egy konkrét személy, nem „ideális olvasó". Ebből a beszédpozícióból nincs értelme rákérdezni a történet létjogosultságára vagy megbízhatóságára. Ekkor a cím figyelembevétele nélkül vizsgáljuk a vers fokalizációs eljárásait, leválasztjuk a vizuális alkotással való kapcsolódását, és a költemény alkot az első sorától az utolsóig egy zárt egységet.

Minden más lírai beszédmód esetén, ha a szöveg azon dolgozik, hogy „kitörölje önmagát és az összes »keretező« eljárást, ami az olvasó és a kép közé állhatna," még abban

az esetben is *jelzi a cím*, hogy itt egy festményről van szó.[188] Ha a néző ismeri a címben szereplő festményt, és még arról is tudomása van, hogy egy ismeretlen flamand festő műve, akkor az előzetes elvárásai alapján a lírai én közlését vagy megbízhatatlannak, vagy szándékosan megtévesztőnek, vagy kifejezetten torzítónak is tarthatja. Ez alól az jelenthet kivételt, ha az olvasó abból a pozícióból válik befogadóvá, hogy nem ismeri a festményt, és elfogadja a felkínált leírás hitelességét. Ez esetben a kockázatot az képezi, hogy a rendelkezésére álló információkból téves következtetésekre jut.

A másik lehetőség, ami nem szokott az értelmezésekben felmerülni, hogy a címet ne csak deskriptív, hanem *preskriptív* szemléletben olvassuk, tehát a szöveg részének tekinthető performatívumként. Ebben az értelemben a cím nem leíró szerepben áll, hanem a vers világához tartozónak tekintjük, a szövegegyüttes részének. A cím alapján a versben szereplő lírai én lehet Leonardo da Vinci, a festő, aki egyes szám 3. személyben beszél az (elveszett) alkotásáról, ami annak idején az Uffizi Galériában volt megtalálható.[189] De olvasható a vers egy Leonardo da Vinci nevű ismeretlen festő ismeretlen Medúza-képéről szóló ekphrasziszaként is, amit egy szintén névtelen lírai én jegyez le. Az a típusú kétely, ami egy deskriptív címolvasással felmerül az olvasóban, az a preskriptív megközelítésben irreleváns, hiszen nincs különbség a között, aki lát, és a között, aki beszél. Ezért úgy gondolom, hogy a vers nem azon dolgozik, hogy „kitörölje önmagát és az összes »keretező« eljárást, ami az olvasó és a kép közé állhatna," hanem ellenkezőleg, a cím és a vers együttműködése inkább keretekbe csalja az olvasót, semmint lebontja azt. Ezek a keretek labirintust alkotnak a szövegből, aminek a bejárata a cím, és ahogy belépünk a mű terébe, a szöveg azon dolgozik, hogy a befogadó állandó tévelygésben legyen azzal kapcsolatban, hogy ki a néző, mit néz, és hogy ki/kit dermeszt meg pontosan.

---

[188] W. J. T. Mitchell, *I.m.*, 215. Érthető, hogy Mitchell miért próbálja paratextuális elemként alárendeltnek tekinteni a címet a versszöveg határeltörlési beszédmódja mellett. A cím ugyanis, ha a mű kiemelt részének tekintjük olyan ekphrasztikus pajzsként működik már a kezdetektől, ami figyelmezteti a befogadót, hogy nem kell közvetlenül érintkeznie a medúzai pillantás erőszakosságával. Ez azt jelentené, hogy a vers olvasása során a befogadó benne ragadna az úgynevezett ekphrasztikus szkepszis fázisában, tehát abban, hogy a verbális megnyilvánulás soha nem lesz képes megjeleníteni tárgyát ugyanolyan intenzitással, mint a vizuális. Mitchell valójában arra tesz javaslatot, hogy hagyjuk figyelmen kívül a címet, és erre utal a zárójeles megjegyzése *A képek politikája* című könyvében is, ahol Neville Rogerst hivatkozva megállapította, hogy Shelley valószínűleg tudta, hogy a képet nem Leonardo da Vinci festette. A Mitchell által idézett szöveghelyen azonban nem találtam erre vonatkozó állítást Rogers részéről, sőt mi több, Neville Rogers Leonardo festményeként emlegeti a képet, elfogadva Shelley 19. századi szerzőségi tulajdonítását. [*Leonardo's vipers*, (...) *Shelley's mind and feelings about of a painting by an Old Master*, (...) *which the influence of an Old Master upon Shelley*] Ld. W. J. T. Mitchell, *I.m.*, 215. és Neville Rogers, *I.m.*, 12, 13.

[189] A kéziratban maradt versnek az eredetileg Shelley által adott címében nem szerepel a hely csak a festő neve, a következőképpen: *On the Medusa of Leonardo da Vinci* (Bodleian MS Shelley adds. d.7., f. 98.). Ezek alapján bármely Leonardo-kép leírásáról beszélhetünk, akár az elveszett Medúza-képről is. (Mary Shelley, aki minden bizonnyal tisztában volt a vers kontextusával a posztumusz kötet szerkesztésénél egészíthette ki a vers címét.)

A vers tartalmaz egy implicit kiszólást is, amely figyelmezteti az olvasót, hogy a szöveg esztétikai megalkotottsága arra törekszik, hogy eltévedjen a mű textusában. Az utolsó versszakban azt olvashatjuk, hogy a rémség szilaj kedvességét és a kígyók érces pillantását ugyanaz a megoldhatatlan/megfejthetetlen hiba gerjeszti, ami a levegő borzongó páráját is. Az *inextricable error*, amit kibogozhatatlan tévedés jelentésben is lehet fordítani, ahogyan erre a nyersfordításban láthatunk példát, visszaadható eltévelyedésként, bolyongásként is. Az „error" szó egy olyan térbeli elmozdulást is jelent, amelynek az okozata lesz az, amit hibaként azonosítunk. A szókapcsolat intertextuális előzménye Vergilius *Aeneis* című szövegének egy szakasza, amiben Daedalus labirintusát nevezi az ókori költő metaforikusan *irremeabilis error*-nak, azaz visszatérést nem engedő bolyongásnak, vagyis útvesztőnek.[190]

> Mint a magas Krétának ahogy labyrintusa hajdan/állítólag a vak boltok boritotta [*parietibus textum caecis*] ezernyi járaton úgy vezetett/ csupa csel hurokútba szövődvén, hogy se kijutni, se vissza jelet folyosói nem adtak [*indeprensus et inremeabilis error*].[191]

Vergilius költői képe a vakság falaiként úgy is olvasható, hogy az útvesztő boltozatai nincsenek "kitáblázva" vagyis semmit sem értelmezhet az áldozat jelként vagy utasításként az épületen belül. De a vakság metonimikusan is értelmezhető, a test határaira vonatkoztatva, hogy a labirintusba belépő személy az öt érzékszerve közül az egyiktől – ha nem a legfontosabbtól – megfoszttatik, amikor a sötét helyiségben kell bolyongania.[192] Ráadásul a műfordításban szereplő *textum* szó boltozat helyett, szöveg értelemben is fordítható, ami az olvasás tévelygéssel való antik összeköttetéseként megalapozhatja a romantikus vers általam felvetett értelmezését. A vers labirintusszerű nyelvi konstrukciójára utalhat Shelley metaforája is, aki Medúzaként fosztja meg a látásától az olvasót, hogy az minél nehezebben igazodjon ki a költemény textusában, vakon tapogatódzva, hogy hol szubjektumként, hol

---

[190] Vergilius, *I.m.*, VI. 27, 226. Neville Rogers hívta fel erre az intertextuális kapcsolatra elsőként a figyelmet, csak ő a *terror* és *error* kifejezésekben látható nyelvjátékra összpontosított a hivatkozás kapcsán, nem a szöveg működésmódjára. Neville Rogers, *I.m.*, 16.

[191] Vergilius, *I.m.*, V. 588– 591, 216. Habár Rogers a VI. énekben található kapcsolódási pontot emeli ki Vergilius művéből, azt gondolom, hogy talán ez a részlet szorosabb intertextuális viszonyban van a verssel.

[192] A latin *caecus* kifejezés egyszerre jelentheti a vakságát a testnek, de sötét, át nem látszó jelentésben is használatos. Az *error* kifejezés vergiliusi szöveghelyének a határral/határossággal való bővebb interpretációjához lásd. Nagy Fruzsina, „To Err is Human," in Zila Gábor szerk. *Hitetek mellé tudományt*, L'Harmattan Kiadó, 2014, 245–255.

objektumként vegyen részt a befogadás folyamatában. A labirintus bonyolult térbeli hálózatát jelenítheti meg a vers figurativitása: a duplikációk, a halmozás, a soráthajlások, az ellentétek, amelyek az empirikus tévelygés érzetét kelthetik.[193] A kígyók ábrázolása a tekergőző, összegabalyodó, a végtelen sok körülcsavarodással illusztrált állatok, a verstest nyelvi kuszaságát, stilisztikai megformáltságát is hangsúlyozzák. A kígyók ornamentikus megjelenítése, amely hasonlít a címben megnevezett festészeti alkotás látványvilágához, eltereli a befogadók figyelmét arról, hogy a hüllők ábrázolása mennyire összekötődik Shelley versében a hangadással, a nyelvvel.[194]

A hangadás tematikusan is megjelenik a versben a kígyók cselekvésének említésekor, akik a sűrű levegőbe a durva állkapcsaikkal vágnak bele [*saw/ The solid air with many a ragged jaw*]. A kígyókból feltörő fűrészelő hang eredete a klasszikus kor hagyományához kötődik. *A Medúza genealógiája* című részben más szempont mentén már kiemeltük, hogy Gorgó és Medúza alakja nem volt mindig azonos. A *Gorgon* eredetileg egy szankszkrit eredetű szó, amit a „*garg*" alaptőből képeztek, és hangot, zajt jelentett. Ebből származik az angol *gargle* kifejezés is.[195] A görögöknél a *Gorgoneion* szó összekapcsolódott azzal a rítussal, amikor apotropaikus maszk alatt lévő személy a szertartás közben egy vadállatias hangot utánzott.[196] Miután a Gorgó-fő az önálló, centrális pozícióját elvesztette és beleolvadt Medúza alakjába, a hang szerepe is megváltozott, először a két lánytestvér, valamint később a kígyók torkából felszakadó zokogásként kezdték el használni az

---

[193] Forest Pyle ezeket nem a költői képzelet következetes figuratív megnyilatkozásaiként értelmezi, hanem egyenetlenségekként, hibákként. „A vers metrikai szabálytalanságai, a rímek sorozatos eltorzításai, a soráthajlások, amik inkább összezavarnak, mintsem feltárnak, a zavaróan ismétlődő szókapcsolatok, és a vers befejezetlen állapota miatt joggal értelmezhetjük úgy ezt a verset, mint az esztétikai helytelenségek/oda nem illőségek kézikönyvét." Forest Pyle, „Kindling and Ash: Radical Aestheticism in Keats and Shelley", *Studies in Romanticism*, 42.4 (2003): 437. 427–459.

[194] Tudomásom szerint a hang ábrázolása a versben csak az ekphrasztikus költészet problémakörébe tartozóan került szóba eddig a költeményről szóló szakirodalmakban, megemlítve, hogy Shelley a vers által a néma képnek hangot adott.

[195] Bár a két kifejezés közötti nyelvtörténeti kapcsolat tényleges ismeretét a Shelley-filológia hivatott igazolni vagy cáfolni, annyit érdemes megjegyezni, hogy a költeményben szereplő Gorgonian kifejezés mellett Shelley az egyik fordítási munkájában használta a gargle kifejezést is. A Mary Shelley-szerkesztette *Essays, Letters from Abroad. Translations and Fragments of Percy Bysshe Shelley* 97. lapján Platón Lakoma című dialógusában, Erüximakhosz válaszában szerepeltette az onomtopoetikus gargle kifejezést, amikor a csuklás elmulasztási technikájaként a vízzel való gargalizáló öblögetést jelöli meg a lehetséges gyógymódok egyikeként. A platóni dialógus görög eredetijében (185 δ) egy hiányos mondatszerkezetet találunk: εἰ δὲ μή, ὕδατι '. A görög szövegben kizárólag a víz névszó mellett tehát semmilyen igei állítmányt nem találunk. Ennyiben tehát Shelley a gargle kifejezést szupplementáris értelmezői elemként illesztette fordításába. A görög szöveg eredetije ebben a kötetben található meg: Plato, *Platonis Opera II*., szerk. John Burnet. Oxford-New York, Oxford University Press, 1903. Shelley szövege pedig ebben a kiadásban: Percy Bysshe Shelley, *Essays, Letters from Abroad. Translations and Fragments II.*, szerk. Mary Shelley, London, Bradbery and Evans, 1840.

[196] Jean-Pierre Vernant, *I.m*., 15.

irodalomban, amint az Pszeudo-Hésziodosz, Panopoliszi Nonnosz, Lukánosz és Pindarosz szövegeiből is visszakövethető. Mivel Pindarosz egy viszonylag részletes leírást adott a mítosz hanggal kapcsolatos eredetéről, és mivel bizonyítható, hogy Shelley más költeményeiben – és a leveleiben is – kimutathatóan jelen van Pindarosz ódáinak a hatása,[197] így feltételezhető, hogy ismerte a költő az alábbi szöveghelyet is:

> ma győzött Hellaszon
> sípja zenéje, mit egykor hajdanán
> szörnyü Gorgók gyászdalából szőtt Athéné;
> még hallva a dalt, mely a gyötrő gyász iszonyú jaja közt
> fel a két szüzi, kígyókkal teli homlok alól:
> hogy Perszeusz által im elhullott a harmadik leány
> (...)
> így tett ez a hős, akit – azt mondják – arany árral ölén
> szült Danaé; s hogy e kedvenc már ime megmenekült,
> a sípnak a Szűz maga akkor adta százszavú dalát:
> vad zokogás szava áradt Eurüalé ajakán,
> az Ő fuvolája meg átformálta búgó jajszavát.
> A mű a Szűzé, de az embereknek adta nyomban át (...)[198]

Pindarosz ódájában arról olvashatunk, hogy a nővérek egy gyászdalt énekelnek Medúza halálakor, s ez a hang lesz az, ami az antik fúvós hangszer dallamának és feltalálásának az alapját képezi. A görög nyelvű szövegben szó szerint az található, hogy úgy találja fel Athéné a sípot: az auloszt, hogy az Eurüalé gyorsan mozgó állkapcsából feltörő vad zokogást formálta át a zenei instrumentum hangjává.[199] Az aulosz egy dupla náddal megszólaltatott, kettőssíp volt. A zenésznek egyszerre kellett ezt a két sípot megszólaltatnia, s bár a két síp

---

[197] Peter Selawsky, „Absent Divinity: Pindaric Mode in the Odes of Percy Bysshe Shelley", *ECLS*, 2009. https://scholar.oxy.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1020&context=ecls_student Letöltés dátuma: 2020.02.12.

[198] Pindarosz, „Az akragaszi Midaszra", ford. Marticskó József, in *Görög Költők Antológiája*, Európa Könyvkiadó, 1982, 250.

[199] ἐρρύσατο, παρθένος αὐλῶν *τεῦχε* πάμφωνον *μέλος* (aulosz), ὄφρα τὸν Εὐρυάλας ἐκ καρπαλιμᾶν *γενύων* (állkapocs*)* χριμφθέντα σὺν ἔντεσι μιμήσαιτ' *ἐρικλάγκταν γόον* (hangos sírás). Pindarosz, *The Odes of Pindar Including the Principal Fragments*, ford. Sir John Sandys, Harvard University Press, William Heinemann Ltd., Cambridge, MA., London, 1937, 309–310.

fizikailag elkülönült egymástól, de a rajta játszó művész kezében egyetlen hangszerként működött. Az aulosz kettős sípja Athéné kettős természetével állt összefüggésben. Arisztotelész azt írta, hogy Athéné, amikor feltalálta az auloszt, azt mindjárt el is hajította, arcának elcsúfítása miatti haragjában.[200] Plutarkhosz *Morálfilozófiai értekezések* című művében úgy fogalmazott, hogy Athéné megbotránkozott magán, amikor a játék közben megpillantotta magát és a gorgói arc nézett vissza rá. Az egyetlen, ami azt a feszültséget oldani tudta benne, hogy játék közben rútnak bizonyult, az a zene élvezete és művészete volt, ami kárpótolta azért a szégyenérzetért, amit a deformitás okozott.[201] Ez a központi gondolata Shelley versének is: hogy hogyan lehet vonzóvá transzformálni a képen látható haldokló lány arcának csúnyaságát. Shelley a költészetről írott vitairatában, úgy fogalmazott, hogy költészet az, ami „szépséget ad ahhoz, ami igen torz; összeesketi az ujjongást és a rettenetet, a fájdalmat és az élvezetet."[202] De nemcsak a nyelv eszközeivel teszi ezt a költő, hanem a látvány és a zene összekapcsolásával, hiszen „a szépség melodikus árnyalata az, ami félreveti a fájdalom tekintetét" Medúza ábrázolásában. Ez a melodikus árnyalat, ami nemcsak a destruálásra, hanem a konstruálásra is felhívja a figyelmet. Medúza azért pusztul el, hogy helyette az alkotás létrejöhessen és helyet kapjon. A vers a nyelvi kifejezésmód által keretezi a zene és a vizualitás művészeti médiumait. Shelley nemcsak a látványt helyezte fókuszba Medúza ábrázolásán keresztül, s tágabban értelemben a művészet létrehozására vonatkozóan is, hanem a zene és a festészet művészetét együtt. A vers lesz az a parergon, amely a keretet ad a másik két művészeti ágról való gondolkodáshoz, úgy, hogy a nyelv külvilágaként inkább a képpel rokonítható, hiszen írásként látvány, de beszédként, a Shelley-versek zenei hangzása miatt különösen, inkább a zenével rokonítható.

A vers megformálására irányuló önreflexív alkotói folyamat nyomait az utolsó, hozzáadott versszakban is nyomon követhetjük. Ezt a versszakot a töredékesként ránk maradt költemény kiegészítéseként hozta a nyilvánosságra Neville Rogers 1960-ban. A vers töredezettsége, be nem fejezett volta látható az eredeti verssorokban is, amelyeket – a harmadik versszak második, illetve az ötödik versszak ötödik sorában – zárójelként vagy üres térként jeleznek a kiadások. Rogers szerint, akik ismerik Shelley jegyzetfüzeteit, azok

[200] Arisztotelész, *Politika*, 8.134b, ford. Szabó Miklós, Gondolat Kiadó, Budapest, 1984, 325.

[201] Plutarkhosz, *Morálfilozófiai értekezések*, 456b-c, ford., előszó, jegyz. Lautner Péter, Kossuth Kiadó, Budapest, 1998, 77–78.

[202] Percy Bysshe Shelley, „A Költészet védelme", ford. Fejérvári Boldizsár, in *Angol romantika*, szerk. Péter Ágnes, Kijárat Kiadó, Budapest, 2003, 334.

tudják, hogy amikor Shelley fejében egy-egy vers vagy versszak megformálódott, de csak részben készült el, akkor ezeket a hiányzó részeket a költő megjelölte, így később emlékezett rá, hogy ott még hiányzik egy-egy kapcsolóelem a teljes sorhoz. Ezekhez a hiányokhoz később visszatért, és feltöltötte. Ha nem tette meg, akkor később a szerkesztők dolga volt ezeknek a hiányoknak a jelölése, amelyek a nyomtatott verziókban is visszakereshetők általában.[203] A vershez kapcsolódó festmény sokáig azért tévesztette meg a művészettörténészeket, mert egy félbemaradt, hiányos mű, aminek a megfestése nem fejeződött be. Mivel, amint arra már utaltunk Vasari utal a *Le Vite* című könyvében egy félben maradt Leonardo által készített Medúza-főre, ezért tulajdonították a flamand festő munkáját a nagy mesternek. Shelley-verse szintén töredékes. A zárójeles részek mind olyan a kihagyások, amelyek a mű befejezetlenségének a jelei. Ezeket a hézagokat aztán a a vers értelmezése során előfordul, hogy különböző kiadások nem jelölik. De az is előfordul például a fordítások esetében, hogy kiegészítik a verset a fordítók a hiányzónak vélt ragokkal és szavakkal, amelyek mind értelmezői pótlékok és parergonok az eredeti angol nyelvű vers mellett. Ez esetben a fordító úgy dönt, hogy a vers hiányainak definiált részeit feltölti. Ennek a versnek a kiadásaiban két jelentősebb változtatás történik, az egyik Mary Shelley által, aki a negyedik sorban a *these* kifejezést *those*-ra váltotta át, illetve 1847-ben, amikor az első versszakban található, a posztumusz kiadásban helytelenül közölt *shrine* szót *shine*-ra cserélték. Mary Shelley azonban nem tekintette a Rogers által később hozzáadott versszakot a töredékes vers részének, ezért nem is közölte azt. Rogers szerint valószínűsíthetően a versszak repetitív jellege miatt. Rogers úgy gondolta, hogy mivel ez a versszak 9 és nem 8 sorból áll, mint a többi, ez a szabálytalanság zavarhatta Mary Shelley-t.[204] Tény, hogy a Shelley-kutatók között szintén megoszlanak a vélemények a versszakkal kapcsolatban. A kérdés az, hogy ez az utolsó versszak organikusan vagy csak szupplementárisan kötődik-e a többihez, vagy hiába a Rogers-féle verskiadás mégsem köthető a már kiadott egységhez. Az általam idézett verssel foglalkozó tanulmányírók közül Daniel Hughes, Jerome J. McGann és Carol Jacobs foglalkozott a hozzáadott versszak értelmezési lehetőségeivel, míg W. J. T. Mitchell meg sem említette a korábban már hivatkozott könyvében, Cathrine Maxwell pedig egyenes botrányosnak vélte, hogy vannak olyan neves kutatók, akik komolyan vették Rogers felvetését ezzel az utolsó részlettel kapcsolatban. Maxwell szerint „Rogers felelős azért a

[203] Neville Rogers, *I.m.*, 16.

[204] Uő., 17.

félrevezető állításért, hogy a vers rendelkezik egy hatodik versszakkal is, amelyet az egyetlen elérhető kéziratos jegyzetfüzetből másolt ki, amely először Mary Shelley, majd később a Bodlein Library tulajdonába került. Ha megvizsgáljuk az utolsó versszakot a kéziratban, láthatjuk, hogy két különálló részletként áll a jegyzetfüzetben, amelyet lapok különítenek el egymástól. Rogers szimplán összeforrasztott két fragmentumot, és azt versszaknak nevezte el."[205] Habár Maxwell azon állítása igaz, hogy van közbeékelődés az első négy, illetve az utolsó öt sor között, azonban a fakszimile kiadásból az is látszik, hogy a többi egységet is más lapok választják el egymástól, hiszen Shelley később visszatért, és ott folytatta a verset, ahol abbahagyta, miközben más költemények is megfogalmazódtak benne. A kritikája ellenére Maxwell maga is belesett abba a csapdába, hogy a többi versszakkal együtt kezdte el értelmezni ezt az utolsót, pár oldallal később. A két rész grammatikailag és értelmileg is kapcsolódik egymáshoz, viszont összeillesztve valóban 9, és nem 8 soros, ezért kétségkívül eltér a nagyobb egység formai összhangjától.

Számot vetve a Shelley-kutatók eltérő véleményeivel, úgy vélem, hogy a hozzáadott versszak parergonként működve, csatlakozik a vers egységéhez. Ezért is döntöttem úgy, hogy a meglévő két nyersfordítás mellett közlöm ezeket a sorokat is. Ez a szupplementáris versszak az első parafrázisaként olvasható, és együtt már egy keretes szerkezetű verset alkotnak.

Ott fekszik, az éjféli eget nézve
Hanyatt a felhős hegycsúcson;
Lent messzi földek reszketve láthatók,
Rémsége és szépsége isteni.
Ajkain és szempilláin mintha
A kedvesség árnyéka heverne, amiből kiragyognak,
Tüzesen és szörnyűségesen, mögöttük harcolva,
A kín és halál agóniái.

Egy isteni nőarc
Az örökkévaló szépség lélegzik benne
A viharos hegycsúcsról, hanyatt fekve
Bámulja […] az éjszaka reszkető levegőjét.
Egy testétől megfosztott fej, aminek a vonásaiban
A halál találkozott az élettel, de van élet a halálban
A vér megfagy – de a leigázhatatlan Természet
Még a végsőkig küzdeni látszik – lélegzetétől megfosztva
Egy teremtetlen teremtmény fragmentuma.

Míg az első versszak a felhős hegycsúcson fekvő Medúza agóniáját követi figyelemmel, azt, ahogyan az utolsó lélegzet is elhagyja a testét, addig ebben az utolsó részben, már az örökkévaló szépség az, ami benne lélegzik [*with everlasting beauty breathing there*]. Medúza a részévé válik a nagybetűs Természet körforgásának, amiben az élet kikerülhetetlen részeként jelenik meg a halál, azonban abból újra élet fakad, még ha más minőségben is. Itt hangzik el először Medúzáról, hogy semmi más csak egy töredék, egy test

[205] Cathrine Maxwell, *I.m.*, 23.

nélküli fej (*trunkless head*), aki részletként is, magán tudja viselni az örökkévaló szépséget; aki töredékként lesz önmagában egész. Shelley és kortársai a romantika idején a fragmentumnak már kiemelt szerepet tulajdonítottak. A fragmentumot nem hiányok és az elvárások felől olvasták, hanem épp ellenkezőleg: a töredék a kimondhatatlant, a mű lezárhatatlanságát jelképezte. Péter Ágnes úgy fogalmazott a költőről szóló könyvében, hogy „a szöveg Shelley szerint tehát szükségképpen elliptikus, kihagyásos, vákuumok szaggatják szét az organikus egységet, s ezeket az olvasónak kell kitöltenie, vagyis az ideális koncepcióhoz képest alásüllyedt szöveget az olvasónak kell rekonstruálnia. A szöveg a maga »réseivel« és »hasadékaival« állandóan lebontja önmagát, kioltja saját jelentését."[206] Az utolsó sor úgy írja le Medúzát mint egy teremtetlen teremtménynek a fragmentumát, mint egy olyan tárgyat, ami eleve műalkotásként jött létre és töredékes testként egy töredékes versben kapott helyet. A vers be nem fejezett állapotában a Medúza-fő metaforája, ami a csonkasága ellenére, vagy inkább annak okán válhat a rémség és szépség hordozójává.

[206] Péter Ágnes, *I.m.*, 178.

V. A határtalan kerítése

Kép 25. A Paddle-steamer in a Storm, 1841 körül, Yale Center for British Art, Paul Mellon Gyűjtemény

Clouds, gold and purple, o'ver the western ray,
Threw a bright veil, and, catching lights between,
Fell on the glancing sail.
J. M. W. Turner

1. William Turner költészete és festészete

„A *festészet* és a *költészet* ugyanabból a közös forrásból,
mindketten a látványból erednek,
ezért folyton [...] összekapcsolódnak,
kölcsönösen tökéletesítik és
megvilágítják egymás szépségét,
mintha a másik tükörképei lennének."[207]

J. M. W. Turner

William Turner minden idők egyik leghíresebb és legeredetibb művésze; festészetével kapcsolatban a szakirodalom többsége szuperlatívuszokban fogalmaz. A művészettörténetben a „fény őrültjeként"[208] emlegetik, „aki valóságos katalógusát adta a fenségesnek"[209], és aki „a végsőkig kifinomult ábrázolásaival ajándékozott meg minket".[210] Turner, aki élete során viszonylag kevés műalkotásától volt hajlandó megválni, halála után óriási örökséget hagyott hátra, ami a katalogizálás után több mint harmincezer munkát ölel fel.[211] Kevesen tudják azonban, hogy Turner munkássága és hagyatéka nemcsak képzőművészeti, de lírai alkotásokat is tartalmaz – amint erre elenyészően kevesen, de az utolsó ötven év kutatásai közül többen is felhívták a figyelmet. Jerrold Ziff, Turner-kutató szerint „nyilvánvaló, hogy Turner költészet iránti vágya elválaszthatatlan volt a festészet és a költészet kapcsolata iránti érdeklődésétől."[212] Az irodalom iránti érdeklődés viszonylag

---

[207] Idézet a Királyi Művészeti Akadémián elhangzott előadásából, 1812-ből. Andrew Wilton, *Painting and Poetry, Turner's 'Verse Book' and his Works of 1804-1812*, Tate Gallery, London, 1990, 10.

[208] Théophile Thoré-Bürger, *Trésors d'art exposés à Manchester en 1857 et provenant des collections royales, des collections publiques et des collections particulières de la Grande-Bretagne*, Jules Renouard, Párizs, 1857, 424.

[209] James Kirwan, *Sublimity*: *The Non-Rational and Irrational in the History of Aesthetics*, New York, Routledge, 2005, 127.

[210] E. H. Gombrich, *A művészet története*, ford. G. Beke Margit és Falvai Mihály, Glória Kiadó, Budapest, 2002, 493.

[211] Festményeinek, ceruzarajzainak és vázlatainak legnagyobb része az Egyesült Királyság területén tekinthető meg, a legtöbb Londonban a Tate Múzeumban és a Nemzeti Galériában. A legnagyobb európai képzőművészeti tárak gyűjteményeiben azonban csak elvétve bukkanhatunk a festő munkáira, jellemzően időszaki kiállítások keretében nézhetőek meg. Magyarországon utoljára 11 éve láthatott a közönség Turner-képet, a Szépművészeti Múzeum tematikus tárlatán, amely *Turner és Itália* címmel volt megtekinthető. Az Egyesült Államokban is jelentős számú Turner-alkotást találhatunk a nagyobb múzeumokban és magángyűjteményekben (úgymint Boston, New Haven, New York, Washington és Philadelphia).

[212] Jerrold Ziff, „Turner on Poetry and Painting", *Studies in Romanticism*, Boston University, Boston, 3. 4 (1964): 202. Ziff ezen állítását elsősorban nem a szépirodalmi munkák vizsgálatából bizonyította, hanem

korán megmutatkozott az életműben, még a saját lírai művek megalkotására tett kísérletek előtt. A legegyértelműbben a szépirodalmi témák képi feldolgozásával és ábrázolásával kezdődött el ez a folyamat, amit a festmények mellett elhelyezett idézetek követtek. 1798-ban, amikor a Királyi Művészeti Akadémia először adott lehetőséget művészei számára, hogy szépirodalmi szövegekkel egészítsék ki a festészeti alkotásaikat, Turner élt a lehetőséggel, és a tíz kiállított képe mellé öthöz azonnal választott is egy-egy versrészletet. A közel ötszáz festő közül, aki abban az évben helyet kapott a kiállítás katalógusában, Turneren kívül mindössze tizenhatan éltek ezzel a lehetőséggel.[213]

Turner az öt műből négyhez James Thomson skót költő *Az évszakok* című művének egy-egy versszakát csatolta, egy képhez pedig Miltonnak *Az elveszett paradicsom* című opuszából választott idézetet. Az öt Turner kép közül három napfelkeltét, kettő pedig napnyugtát ábrázol – a választott versidézetek tematikailag is ezen napszakokhoz illeszkednek. A katalógus tanúsága szerint a festő azonban nem szó szerint, hanem különböző változtatásokkal közölteti a szövegrészleteket. Apróbb módosításokat végez rajtuk, amelyek kiemelnek vagy éppen eltakarnak bizonyos egységeket a szövegekből. Ezek a módosítások jelöletlenek, a felfedésük elsősorban az olvasói ismereteken múlik.[214] Turner ezekkel az átalakításokkal már értelmezi az irodalmi műveket, és ezeket az általa megtett értelmezéseket csatolja a festményei mellé. Turner ezzel a mozzanattal olyan szupplementáris elemeket, parergonokat helyez el a szövegekben, amelyek hatással vannak a kép-szöveg dinamikára és a kettejüket érintő interpretációra is. Az öt szövegrészlet mindegyikében történik változtatás, de ezek közül csak egy példát emelnék ki: a

---

Turner akadémiai előadásainak a fontosabb sarokpontjai felől, hiszen a festő gyakran kitért a két művészeti ág szoros együttműködésére. Turner gyakran forgatott és tanulmányozott elméleti olvasmányai közé tartozott John Opie *Lectures on Painting* (1809) és Martin Archer Shee *Elements of Art* (1809) című kötete is, melyeknek a vers–kép kapcsolatokról szóló főbb állításait felfedezhetjük a perspektíváról tartott előadásai szövegében.

[213] *The Exhibition of the Royal Academy: The Thirtieth*, The Royal Academy, London, 1798. A kiállítás anyagából nyomon követhető, hogy a 17 festő összesen 26 idézetet választott ki 16 különböző irodalmi alkotásból. A festők névsorát, a hivatkozott irodalmi művekkel együtt a dolgozat mellékletében egy táblázatban összegyűjtöttem. Ezt azért találtam szükségesnek, mert a festők névsora egyrészt rámutat arra, hogy kik azok a kortárs művészek, akiknek az érdeklődése a kép-szöveg kapcsolatok terén hasonlóságot mutat Turnerével, másrészről kirajzolódik egy tendencia azzal kapcsolatban is, hogy a korszak legkiválóbb festőinek kik a leghivatkozottabb klasszikus és kortárs szerzői. Lásd: Függelék 4.

[214] Ezek a módosítások akkor is nyomot hagynak a verbális és vizuális alkotások interakciójában, ha Turner nem szándékosan, hanem véletlenül alakította így őket, ahogy azt Jack Lindsay sugallta az egyik Turnerről szóló írásában. Jack Lindsay szerk. és bev., *The Sunset Ship: the Poems of J.M.W. Turner*, Scorpion Press, London, 1966, 12.

Dunstanburgh Castle: Sun-rise after a squally night (Dunstanburg Kastély: Napfelkelte egy szélviharos este után) című kép mellé csatolt Thomson-versrészlet variációját.[215]

The Precipice abrupt,	*The precipice abrupt,
Projecting horror on the blacken'd Flood,	**Breaking** horror on the blacken'd **f**lood,
Softens at thy return. The desert joys,	Softens at thy return. – The desert joys,
Wildly, thro' all his melancholy Bounds.	Wildly thro' all his melancholy **b**ounds**,**
Rude Ruins glitter; and the briny Deep,	Rude ruins glitter; and the briny **d**eep
Seen from some pointed Promontory's Top, **T**op	Seen from some pointed **p**romontory's
Far to the blue Horizon's utmost Verge,	Far to the blue **h**orizon's utmost **v**erge
Restless**,** reflects a floating Gleam.[216]	Restless reflects a floating Gleam.
(James Thomson: *Summer*)	

A baloldali oszlopban Thomson versét olvashatjuk, míg a jobb oldalon a turneri változatot, félkövérrel jelölve a módosításokat.

A legkisebb változtatások a tagolás szintjén jelennek meg: Turner hozzátesz, elvesz, illetve módosít mondatközi és mondatvégi írásjeleket az idézett versekben. A kötőjel hozzáadása a határosság vizuális betoldására hívja fel a figyelmet. Ez a jel egyszerre elválaszt és összeköt, átmeneti felületet, limest biztosít a két oldal vagy gondolat között. A kép is a határosság problémáját feszegeti, a sziklák és az áramlatok kijelölhetetlen találkozási pontjait, a sötétség és az éppen abból felbukkanó nap körvonalazhatatlan pillanatát. A szünetek, vagy a szövegek kezdetének és végének változtatásai, olyan keretek, amelyek a narratíva és a festészet határát mozdítják el mindkét irányba, így új irányvonalak felé terelik az olvasást. A legjelentősebb változtatás kétségtelenül a második sorban szereplő „projecting" kifejezés lecserélése a „breaking" szóra, ami nemcsak erősíti a szakadéknak a vízfolyamot megállító, megtörő, határt szabó szerepét, de mint nyelvi egység, maga is megtöri a vers kötött ritmusát. Ezek a módosítások olyan perifériás jelenségek, olyan „betolakodók", amelyek nem az idézett textusokhoz tartoznak. Emiatt aztán nem is fix entitások, sokkal inkább dinamikus elemek; olyan jelzések, amelyek körbeveszik a műveket, és az *elkülönböződés*ükön keresztül kommunikálnak az eredeti szövegekkel és a festményekkel.

[215] Kép 25. J. M. W. Turner, *Dunstanburgh Castle: Sun-rise after a squally night,* 1798, National Gallery of Victoria, Melbourne.

[216] James Sambrook szerk., James Thomson, *The Seasons*, Oxford University Press, Oxford, 1981, 68.

Turner életének teljes munkásságán átível az irodalmi alkotások festészettel való összecsatolása. Többször idézett költői közé tartozott – Thomson és Milton mellett – Homérosz, Vergilius, Alexander Pope és Thomas Gray, míg kortársai közül Lord Byron, Samuel Rogers és Thomas Campbell műveit használta fel leggyakrabban a képleírásaiban.[217] Előfordult olyan eset is, mikor a képpel teljes egységben, a kép részeként rejtett el textusokat. 1805-ben megfestett *The Battle of Trafalgar* (A trafalgari csata) című festményén a víz fodraiban rejtette el Nelson híres mondatát: *Palmam qui meruit ferat!*, azaz *Vigye a pálmát, aki megérdemelte*![218] A több mint kétszáz életében kiállított olajfestménye közül legalább 53 képhez csatolt saját költészeti alkotást vagy idézett klasszikus és kortárs (19. századi) irodalmi szerzőktől.[219]

Ziff korábban idézett állítását alátámasztja, hogy Turner saját költeményei közül csak nagyon keveset, mindössze harmincegyet publikált – és ezek közül *mindet* a festményei ekphrasziszaként hozta a nyilvánosságra. A kiadott, csekély számú lírai alkotást Turner következetes szelekciós munkája és többszöri átdolgozásai előzték meg, melyeket pontos tervek és utasítások kísértek a vizuális ábrázolás melletti vagy a katalógusban elhelyezett szövegek megjelenítésével kapcsolatban.[220] Ezt a gondosan megformált szöveg–látvány egységet bontották meg a későbbi befogadás során, amikor a műértők többsége úgy ítélte meg, hogy míg a festmények önálló entitásként magas művészi értéket képviselnek, addig a versek nem tekinthetőek kiemelkedő lírai alkotásoknak, sőt: a festészeti remekművek környezetében elhelyezve eltörpülnek a képek nagysága mellett.[221] Bár a különböző művészeti ágakhoz tartozó alkotásokat viszonylag kockázatos lépés egymáshoz képest ilyen értékviszonyba állítani, kétségtelenül lehet megállapításokat tenni – az alkotó szándékától

---

[217] A felsorolt szerzők munkái nemcsak a festmények mellett jelentek meg, de Turner könyvtárában is helyet kaptak. Turner a könyvek margóira széljegyzeteket készített és az Akadémián tartott előadásai közben gyakran idézett belőlük. Nincs rá bizonyíték ugyanakkor, a nyilvánvaló romantikus párhuzamok ellenére sem, hogy a kortárs líra legnagyobbjait (Wordsworth, Shelley, Coleridge vagy Keats műveit) olvasta volna. Mivel több kötet eltűnt a könyvtárából a hagyaték módszeres feldolgozása előtt, ezért nincs kizárva az sem, hogy ezek a költők is szerepeltek Turner olvasmányai között. Azonban ezt a kapcsolódást már bibliográfiai úton nem, csak intertextuális vizsgálattal lehetne kimutatni: Turner saját verseivel együtt olvasva a kortárs szerzők munkáit. A Turner-könyvtár katalogizált darabjainak listája megtekinthető az alábbi könyvben: Bernard Falk, *Turner the Painter: His Hidden Life*, Hutchinson & Co., London, 1938, 255–259.

[218] J. M. W. Turner, *The Battle of Trafalgar,* 1805, National Maritime Múzeum, Greenwich, London.

[219] Alexandra K. Wettlaufer, „Ruskin and the Language of Images", in *In the Mind's Eye, The Visual Impulse in Diderot, Baudelaire and Ruskin*, Rodopi, Amsterdam-New York, 2003, 201.

[220] Andrew Wilton*, Painting and Poetry, Turner's 'Verse Book' and his Works of 1804-1812*, 15–16.

[221] Példaként lásd: Walter Thornbury, *J. M. W. Turner R. A.*, Hurst and Blackett, London, 1862, 16., Philip Gilbert Hamerton, *Life of J. M. W. Turner R. A.*, John Wilson & Son, Cambridge, 1879, 140.; Robert Chignell, *J. M. W. Turner R. A.*, The Walter Scott Publishing, London–New York, 1902, 148.

függetlenül is –, hogy sikeresnek vagy sikertelennek bizonyul-e az adott kép–szöveg viszony együttműködtetése. Szisztematikus összevetések helyett azonban inkább szétválasztásokkal találkozhatunk a recepciótörténetben – amely a művész halálát követően szinte pillanatok alatt lezajlott, és az összes alkotásra automatikusan kiterjedt, minden különösebb teoretikus magyarázat nélkül. A teljes textuális korpusz képekről való leválasztása, és a versek konzekvens kitakarása egy olyan hiányt teremtett meg, amelyben a befogadók ma már nem is szembesülnek azzal a kihívással, hogy egyes Turner-művek esetében a látványt kép–szöveg kölcsönhatásként is mérlegelhetnék.[222]

Ugyan az 1950-es évektől kezdve – leginkább Amerikában – egy-egy elszigetelt művészettörténeti tanulmány kísérletet tett különböző versrészletek kontextusba ágyazására, azonban a két művészeti ág között kialakult szakadék a mai napig meghatározza a Turner életművét feldolgozó írásokat. A hatvanas évek közepén Jack Lindsay mutatott rá a legélesebben arra, hogy *verbális* képeket is tartalmaz az életmű, nemcsak vizuálisakat. Önálló verseskötetet hozott létre *The Sunset Ship* címmel, mely a Turner életében megjelent és a vázlatfüzeteiből feldolgozott költeményeit gyűjtötte egy csokorba.[223] Ez a kísérlet azonban nem aratott átütő sikert sem a művészettörténészek, sem pedig az irodalmárok körében. A legtöbb bírálatot a kiadást megelőző filológiai munkával kapcsolatban fogalmazták meg, amit nem tartottak elég alaposnak és körültekintőnek a kritikusok: Lindsay a kéziratokban fennmaradt szövegek közül önkényesen válogatott, címeket adott nekik és apróbb javításokat is végzett rajtuk, megfelelő következetesség vagy magyarázó kommentárok nélkül.[224] A hűvös fogadtatás másik oka abban keresendő, hogy Lindsay azt sem jelezte sehol, hogy az egyes szövegegységek pontosan melyik festészeti alkotásokhoz csatlakoztak. Ennek következményeképp Turner képei helyett automatikusan más lírai munkákkal kezdték el összehasonlítani őket; ebben a párosításban pedig Turner versei jelentősen alulmaradtak a romantikus költészet nagyjainak – Shelley, Keats vagy Wordsworth – munkáival szemben. A kötet legnagyobb erényének mégis az tekinthető, hogy szélesebb közönség számára is hozzáférhetővé tette Turner válogatott verseit – viszonylag rendszerezett formában. Lindsay ugyanakkor elkövette azt a hibát, amit elődei is: elválasztotta az egymáshoz tartozó társművészeti alkotásokat egymástól, csakhogy ő – a

[222] Ez a különválasztás nemcsak Turner saját költeményeire vonatkozik, de minden más idézetre is, ami a festmények mellett eredetileg paratextusként szerepelt.

[223] *I.m.*

[224] Evelyn Joll, Martin Butlin, Luke Hermann szerk., *The Oxford Companion to J. M. W. Turner*, Oxford University Press, Oxford, 2001, 230.

festményekkel ellentétben – a szövegeket állította a középpontba, ami végül hasonló feszültséghez vezetett, mint amiből maga a verseskötet igénye is fakadt.[225]

Turner művészete kapcsán nem tűnik célravezetőnek, ha belépünk a szó és kép dialektikájának elhúzódó történetébe, és izoláljuk vagy (éppen ellenkezőleg) heves küzdelmet folytatunk a versek dominanciájáért. Termékenyebb megoldásnak tűnik, ha a lírai alkotásokat nem szigeteljük el a képektől, hanem inkább olyan olyan parergonként kezeljük őket, amelyek a festmények határait és jelentésmezőit szélesítik ki azzal, és *kihangosítják* a képi felszín mögött húzódó rejtett tartalmakat. A versek olyan parergák, amelyek a festmények értelmezésének differens megközelítési módjait kínálják fel, és verbális keretként közvetítenek a kép és a befogadó között.

[225] Ezeknek a szélsőséges álláspontoknak egy rendkívül termékeny feloldását hajtja végre Andrew Wilton – általam is többször idézett – *Painting and Poetry* című könyvében, ami nóvumnak számít a Turner-szakirodalmak között. Wilton a vázlatfüzetekben található – 1804 és 1812 között íródott – verseket részletes kommentárral hozta a nyilvánosságra, a szövegeket és képeket egymás mellett közölve. A kötet függelékében kéziratonként rendszerezve, egymás után is olvashatóak a versek, Turner különböző javításaival és szövegvariációival együtt. A festő sokszor kibetűzhetetlen írása, valamint a Temze 1928-as áradása következtében megrongálódott vázlatfüzetek minősége miatt lehetetlen az összes vers kiadására vállalkozni. Wilton könyvének kontextualizáló megjegyzései remek kiindulópontként szolgálnak az alkotások szorosabb összehasonlító értelmezéséhez, amelyre ez a kötet már voltaképpen nem vállalkozik.

2. Ahol a Szél (se) jár:

J. M. W. Turner *Thomson's Aeolian Harp*

Kép 27. *Thomson's Aeolian Harp*, 1809, Szépművészeti Múzeum, Manchester, Egyesült Királyság

Thomson's Aeolian Harp

1. On Thomson's tomb the dewy drops distil
Soft tears of Pity shed for Pope's lost fane,
To worth and verse adheres sad memory still,
Scorning to wear ensnaring fashion's chain.

2. In silence go, fair Thames, for all is laid;
His pastoral reeds untied, and harp unstrung,
Sunk is their harmony in Twickenham's glade,
While flows the stream, unheeded and unsung.

3. Resplendent Seasons! chase oblivion's shade,
Where liberal hands bid Thomson's lyre arise;
From Putney's height he nature's hues survey'd
And mark'd each beauty with enraptur'd eyes.

4. Then kindly place amid thy upland groves
Th'Aeolian harp, attun'd to nature's strains,
Melliferous greeting every air that roves
From Thames' broad bosom or her verdant plains.

5. Inspiring Spring! With renovating fire,
Well pleas'd, rebind those reeds Alexis play'd,
And breathing balmy kisses to the Lyre,
Give one soft note to lost Alexis' shade.

6. Let Summer shed her many blossoms fair,
To shield the trembling strings in noon-tide ray;
While ever and anon the dulcet air
Shall rapturous thrill, or sigh in sweets away.

7. Bind not the poppy in the golden hair,
Autumn! Kind giver of the full-ear'd sheaf;
Those notes have often echo'd to thy care,
Check not their sweetness with thy falling leaf.

8. Winter! thy sharp cold winds bespeak decay;
Thy snow-fraught robe let pity' zone entwine,
That gen'rous care shall memory repay,
Bending with her o'er Thomson's hallow'd shrine.

Thomson Eolhárfája

1. Thomson sírjára harmatcseppek szállnak
A Sajnálat lágy könnyei hullanak Pope elveszett templomáért,
A bús emlékezet még ragaszkodik az érdemhez és a vershez,
S nem hajlandó viselni a csalóka divat láncait.

2. Szelíden csordogálj, gyönyörű Temze,
hisz ezen nem lehet változtatni már;
Pásztorsípjai szétbomlottak,
hárfájának húrjai meglazultak,
Dallamukat elnyelte Twickenham tisztása,
Míg a folyó folyik észrevétlenül és megdalolatlanul.

3. Tündöklő Évszakok! Űzzétek a feledés homályát oda,
Hol bő kezek keltik életre Thomson Lantját;
Ki a természet színeit Putney magaslatáról bámulta,
És az ott lévő összes szépségre elragadtatott szemmel tekintett.

4. Aztán kérlek helyezzétek magaslataitok berkei közé
A természet dallamára hangolt Szélhárfát,
Mely zengve üdvözöl minden fuvallatot, ami
A Temze széles kebléből zöldellő síkjaira száll.

5. Sugallatos Tavasz! a megújító tűzzel,
Örömödben hangold újra Alexis sípjának nádjait,
Balzsamos csókokat lehelve a Lantra,
Szentelj egy lágy dallamot a tűnt Alexis árnyának.

6. Hadd ontsa a Nyár sok szép virágát,
Védendő a déli naptól reszkető húrokat;
Míg a dallamos lég minduntalan
Megremeg, és édes sóhajok szállnak szerteszét.

7. Ne köss pipacsot az arany hajú kalászba,
Ősz! te teli kévét bőkezűen osztó;
Azok a dallamok megannyiszor a te oltalmad visszhangozzák,
Ne rontsd hát édességüket lehulló leveleiddel.

8. Tél! metsző hideg szeleid pusztulást hirdetnek;
Havas palástod ölelje körül a gyász terét,
S e nagylelkű gondoskodást az emlékezet viszonozza majd,
Vele együtt hajolva Thomson szent sírja fölé

„A festészet éppúgy nem függ a látástól,
ahogy a zene a hallástól. ”
Hantai Simon

A kép-szöveg kapcsolati dinamika parergonális együttműködésének bemutatásához Turner *Thomson's Æolion Harp* (Thomson Æolhárfája) című 1809-ben alkotott festményét és a hozzá kapcsolódó 32 soros versét választottam ki.[226] Szöveg és kép összefonódására elsőként és a legkézenfekvőbb módon az azonos címadás hívja fel a figyelmet, ami legitimálja a vers helyét a kép mellett. A cím felfejtése azért kulcsfontosságú, mert kettős feladatot lát el: egyrészt ablakot nyit a vizuális és a verbális reprezentáció felé, másrészt e kettő összekapcsolása mellett megidéz és játékba hoz más képzőművészeti és irodalmi alkotásokat is. A legszembetűnőbb utalás a birtokviszonyban olvasható tulajdonnév, amely James Thomson (1700–1748) skót költőre utal, míg a szerkezet másik eleme egy konkrét intertextuális hivatkozás a költő egyik versére, amelyet *Ode an Æolion Harp* címmel élete utolsó évében publikált.[227]

Mielőtt elkezdenénk ennek az előzményversnek, valamint Turner szövegének és festményének átfogó komparatisztikai vizsgálatát, a cím másik szervező elemére, az *æolhárfa* motívumára szeretném ráirányítani a figyelmet, amely (egy-két rövidebb magyarázó megjegyzésen kívül) többnyire háttérbe szorul a szakirodalomban a nyilvánvaló intertextuális párhuzam feltárására tett törekvésekhez képest.

A kép és vers címében szereplő æolhárfa, vagy eolhárfa, egy olyan téglalap alakú fadoboz, amire hat (vagy annál több) eltérő vastagságú és rugalmasságú húrt feszítenek. A

[226] A több mint másfél méter magas és három méter hosszú képet Turner 1809-ben festette meg, majd állíttatta ki a költeményével együtt. A kép jelenleg a Manchesteri Szépművészeti Galériában tekinthető meg. A verset hivatkozható fordítás hiányában a saját nyersfordításomban közöltem fentebb. Tudomásom szerint magyar nyelven eddig még nem jelent meg olyan művészettörténeti vagy komparatisztikai munka, ami Turner költészetéből magyar nyelven közölt volna akárcsak részleteket is. A vers más költemények mellett: Jack Lindsay, *I.m.*, 78.

[227] Thomson munkássága – Alexander Pope mellett – viszonylag nagy népszerűségnek örvendett Turner korában. Kiváltképp *Az évszakok* című elbeszélő költeményét kedvelték, amely a tájképfestők állandó hivatkozási alapjaként szolgált. James Sambrook szerk., James Thomson, *The Seasons*, Oxford University Press, Oxford, 1981, 31. Amilyen közismert volt azonban Thomson költészete a saját korában, annyira feledésbe merült a mai világirodalmi kánonban. Egy-két rövid részlettől eltekintve a magyar olvasóközönség számára sem igazán ismertek a művei. James Thomson csekély számú magyarra átültetett versét a következő antológiákban találhatjuk meg: James Thomson, „Légy Úr, Brittania”, ford. Radó Antal, in *Angol költők*, Franklin Társulat, Budapest, 1930, 192–193.; James Thomson, „A henyélés országa” (részlet), ford. Károlyi Amy, in *Vonzások és viszonzások: versfordítások*, Magvető Kiadó, Budapest, 1975, 67.; James Thomson, „Az évszakok: Nyár” (részlet), ford. Tandori Dezső, in. *Klasszikus angol költők [a középkortól a 20. századig] I.*, vál. Szenczi Miklós, Kéry László, Vajda Miklós, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1986, 674–675. James Thomson, „Az évszakok: Nyár” (részlet), ford. Vajda Endre, in *A szentimentalizmus*, szerk. Wéber Antal, Gondolat Könyvkiadó, Budapest, 1971, 79–80.

kifeszített húrokat a szél energiája hozza mozgásba, és ez a rezgés teszi voltaképpen hangszerré. Két mozgatható oldalfalból áll, hogy a hangszert az éppen aktuális szél iránya felé lehessen forgatni. A húrokat általában egyforma hangmagasságra hangolják, de minthogy vastagságuk és a rugalmasságuk eltérő, a szél erősségének megfelelően különböző felhangokon szólalnak meg. Ha eltérő hangmagasságra hangolják őket, akár akkordok is megszólalhatnak a hárfán.[228] A hangszer nevében található 'æol' kifejezés Aiolosz görög szélisten nevére vezethető vissza, aki azt a megbízást kapta Zeusztól, hogy uralkodjék a földek és vizek légáramlatain.[229] A szél és vihar uraként leginkább a határtartás volt a feladata: egyszerre kellett egyensúlyoznia aközött, hogy szabadjára engedje-e vagy megszüntesse, illetve hogy kedvező irányba terelje a fürge, szeszélyes szeleket. Ezeket a megzabolázásra váró széláramlatokat a görögök az irányukkal írták le, vagyis azt határozták meg, hogy merről fújnak. Kezdetben a négy égtáj alapján négy főszelet határoztak meg, amelyekhez később az évszakokat is hozzárendelték.[230] Erős, maszkulin férfiak formájában képzelték el őket, akiket heves, vad, pusztító cselekvések jellemeztek. Olyan szárnyas férfiistenek voltak, akiket hosszú hajjal, szakállal, felfújt arccal és nyitott szájjal ábrázoltak.[231] A négy szélisten kordában tartása a hős, Aiolosz kezében összpontosult, aki „a gyeplőt szerződése szerint meghúzni – lazítani" tudta, ami folyamatos és feszített

---

[228] Darvas Gábor, *Évezredek hangszerei*, Zeneműkiadó, Budapest, 1961, 62. A hétköznapi szóhasználatban „szélhárfaként" is emlegetjük a hangszert, azonban a zeneelméleti és -történeti szakkönyvekben eolhárfaként nevezik meg.

[229] Az Aiolosz (Αἴολος) görög tulajdonnév jelentése „gyors", „sebes", átvitt értelemben „szeszélyes", „változékony". Transzparensen kapcsolódik a szél (ἄνεμος) főnévhez, amelynek a derivátumaként keletkezett. A szél főnév az ἀνε – fújni, lélegezni igei gyökből képződött. Henry George Liddell, Robert Scott, *A Greek-English Lexicon*, Clarendon Press, Oxford, 1940.

[230] A négy szélisten a következő volt: Notosz, a meleg záport hozó déli szél, a nyári zivatarok ura; Boreasz, a felhőt és esőt hozó, csípős, hideg, északi szél, a tél megtestesítője; Zephürosz, a vihart és esőt hozó nyugati szél, a tavasz hírnöke; végül pedig Eurosz a keleti szél, aki a száraz, őszi légáramlatokért felelt.
Lásd erről bővebben az irodalomban: Hésziodosz, *Istenek születése*, ford. Trencsényi-Waldapfel Imre, Magyar Helikon, Budapest, 1974, 18.; Homérosz, *Odüsszeia*, V. 291, ford. Devecseri Gábor, Magyar Helikon, 1971, 85.; vagy összefoglalóan: Sz. A. Tokarev szerk., *Mitológiai Enciklopédia*, ford. Bárány György et. al., Gondolat Kiadó, Budapest, 1988, 657; 671; 726; 774.

[231] A leghíresebb, jelenleg is megtekinthető ábrázolás a négy szélistenről az Athén központjában található *Szelek tornya* nevű épület, amit Küroszi Andronikosz tervezett, valamikor Kr. e. 100 és 50 között. A négy szélisten közül Zephürosz alakja az, akinek a textuális és vizuális ábrázolása a leginkább változni kezdett az idő előrehaladtával, és egyre gyengédebb, könnyedebb természettel, a növények oltalmazójaként is megjelenítették. Ennek a hagyománynak az öröklődését a magyar irodalomban Berzsenyi Dániel *A közelítő tél* című versében fedezhetjük fel, ahol a tavasz és a fiatalság elmúlásának szimbólumaként írja a költő, hogy a „balzsamos illatok/Közt nem lengedez a Zephyr". A képzőművészetben femininebb vonásokkal, szakáll nélküli fiatal fiúként fedezhetjük fel Zephüroszt a különböző alkotásokon. Lásd például: *Zephürosz és Hüakinthosz*, Athéni cserépedény, Kr. e. 5. század körül, Szépművészeti Múzeum, Boston; *Zephürosz*, Antiókhiai mozaik, Kr. u. 2. század körül, Szépművészeti Múzeum, Richmond, Virginia; Sandro Botticelli, *Vénusz születése*, 1486, Uffizi Múzeum, Firenze.

felelősségvállalást jelentett, „hiszen ha lehetne, a [szelek a] földet, a tengert,/ És a magas mennyet, felkapva, a légbe sodornák."[232] Aiolosz nem is adta ki saját kezéből ezt a feladatot, egyetlen kivétellel, amikor az Ithaka felé hajózó Odüsszeusz megállt Aiolié szigetén, hogy segítséget kérjen a hazaúthoz a sziget urától. Aiolosz megszánta Odüsszeuszt, és egy kilencéves marha bőréből tömlőt készíttetett neki, amibe Zephürosz kivételével bezárta az összes szélistent, ügyelve arra is, hogy úgy kötözze be a tömlő száját, „hogy kicsikét se szeleljen".[233] Zephüroszt azonban, aki a fivérei közül a legenyhébb (πνοή) szellő volt, azért hagyta szabadon, hogy elrepítse Odüsszeusz gályáját Ithaka partjai felé. Nemsokkal a partraszállás előtt, Odüsszeusz társai (attól félve, hogy az akháj harcos valójában végig kincseket őrizgetett) kinyitották a tömlő gondosan lezárt szelepét és szabadjára engedték Notoszt, Boreaszt és Euroszt, akik egy irtózatos viharral azonnal visszasodorták a hajót Aiolié partjaihoz. A szelek ura, tanulva korábbi hibájából, másodjára már nem volt hajlandó segítő jobbot nyújtani a hazajutáshoz; elkergette Odüsszeuszt és társait a szigetéről.[234] Odüsszeusz és Aiolosz találkozását az ókor ipar- és képzőművészetének számos vázája és mozaikja megörökítette: Aioloszt „szélgyermekeihez" hasonlóan dús szakállú férfiként ábrázolva, amint zsákszerű tömlőjének száját összefogja éppen. Nincs azonban olyan ránk maradt antik reprezentáció, ami Aioloszt mint a hárfáján muzsikáló szélistent ábrázolná, vagy egyáltalán, ami az istenséget bármilyen zenei eszközzel együtt jelenítené meg; sőt az irodalmi alkotások között sem találunk olyat, amiben a zenével kapcsolatban szóba hoznák, vagy a szél működtette hárfával kötnék össze az alakját.[235]

E fentebb jelzett reprezentációs „hiány" miatt nem lehet elég kimerítő, ha az æolhárfa motívumának értelmezésekor megelégszünk Aiolosz görög szélisten nevének a

---

[232] Vergilius, *Aeneis*, I. 60–61, 64–65. Az idézett rész fordítását az alábbi magyar nyelvű kiadásból közlöm: *Vergilius Összes Művei*, ford. Lakatos István, Magyar Helikon, Budapest, 1973, 118–119.
Vergilius Aiolosz (lat. Aeolus) alakjának megformálása során jórészt követi Homérosz ábrázolásmódját a mitológiai alakkal kapcsolatban. Azokat a szöveghelyeket, ahol fontosabb eltérés mutatkozik a két szerző elképzelésében, külön jelezni fogom.

[233] Homérosz, *Odüsszeia*, X. 24, 148.

[234] Homérosz, *Odüsszeia*, X. 19–82, 148–149. Apollodórosz, *Mitológia*, Kiv., VII. 10., ford. Horváth Judit, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1977, 151. Vergilius változata szerint Junó az, aki parancsba adja, hogy Aeolus szüntessen meg minden szelet a tengeren, meggátolva ezzel Aeneas hazajutását. Vergilius, *Aeneis*, I. 52–93, 118–119. Apollóniusz Rhodiosz *Argunautikájá*ban Héra arra kéri Aioloszt, Írisz közreműködésével, hogy szüntessen meg az isten minden szelet a tengeren, kivéve egyet, a lágy Zephürosz fújását, hogy Iészón épségben odaérhessen az Alkinoosz phaiák szigetére. Apollónius Rhodiosz *Argunautika,* IV. 764–769, ford. Tordai Éva, Corvina Kiadó, Budapest, 2018, 152.

[235] A kézzel pengetett hárfának ugyanakkor hatalmas a hagyománya az antikvitásban: a kultúra, a költészet megszületésével tekintették egyidősnek Lásd: Homérosz, „Himnuszok", III. 39–56, in Homérosz, *Odüsszeia, Homéroszi költemények*, ford. Devecseri Gábor, Magyar Helikon, 1971, 415–416.

megemlítésével, ahogy a Turner festményét értelmező tanulmányokban ezt gyakran olvashatjuk. Aiolosz és a hárfa összekapcsolódása tudniillik egy jóval későbbi dialógus eredményeként bontakozott ki, ami majdhogynem egyidős az instrumentum újrafelfedezésével. Az ókori szélhárfák jó ideig a homályba vesztek,[236] mígnem egy Athanasius Kircher (1602–1680) nevű német polihisztor és feltaláló, aki – egyéb tudományok mellett – hangtannal is foglalkozott, *Musurgia Universalis* (1650) című könyvében dokumentálta, hogyan sikerült újraalkotnia egy szélhárfát, lejegyezve annak működését is. Önműködő találmányának a *Machinamentum X* és a *Machinam harmonicam automatam* nevet adta, és a mellékelt ábrák mellé jegyzetként azt írta le, hogy a szél működésétől függően a hárfák dallama hol madárcsicsergésre, hol orgonajátékra, hol más egyéb hangszerek zenéjére hasonlított.[237] Bár Kirchert tekinthetjük az újkori szélhárfa feltalálójának, az igazi áttörést a hangszer elterjedésében nem az ő műve jelentette, hanem egy másik lavina, amit Alexander Pope indított el, alighanem akaratlanul. Pope több mint fél évszázaddal a *Musurgia* megjelenése után, Homérosz angolra fordítása közben, Thesszaloniki Eusztathiosz (1110–1194 körül) bizánci szerzetes Odüsszeia-kommentárjait kezdte el forgatni, amiben a szerző megemlített egy olyan hangszert, amelyet a szél szólaltat meg, harmóniát hozva létre a húrokon. Pope figyelmét felkeltette ez a passzus, és ennek nyomán párbeszédbe elegyedett a korban népszerű James Oswald (1710–1769) skót zeneszerzővel és hangszerkereskedővel.[238] Oswald, aki nem tudott ilyen hangszer létezéséről, azonnal fellelkesült és kísérletezgetésbe kezdett, de több próbálkozása is

[236] Ez a mellőzöttség azzal magyarázható, hogy középkorban egyre inkább elterjedt az a nézet, hogy a szélhárfa az alkímia és a fekete mágia egyik tartozéka. Dunstan, Canterbury érseket a X. században boszorkányság vádjával gyanúsították meg, mert „szél-fújta húrokkal" kísérletezett. Darvas Gábor, *Évezredek hangszerei*, 62.

[237] Athanasius Kircher, *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni in X. libros digesta*, Haeredum Francisci, Corbelletti, Róma, 1650, 2:352–353.

[238] A zenetörténészek között megoszlanak a vélemények Pope közreműködésével kapcsolatban. Carl Engel szerint Pope felkérte Oswaldot, hogy készítse el a hangszert, amit aztán a költő a twickenhami villájának kertjében akart elhelyezni. Ezzel szemben Thomas L. Lankins szerint pont fordítva történtek az események, Oswald kereste fel Pope-ot, mert tudomására jutott, hogy a költő Homérosz-fordítás közben milyen hangszertörténeti érdekességre bukkant. Mivel az első elképzelést jobban össze lehetett hangolni Pope kertépítő tevékenységével, így az utókor szívesebben kanonizálta ezt a verziót. Pope jelenlétének – már túlzásba hajló – felnagyítására láthatunk példát az *Egyetemes Magyar Encyclopaedia* „eólhárfa" szócikkében, amiben azt olvashatjuk, hogy „a múlt század második negyedében sikerült a híres angol író- s költőnek, Pope Sándornak ismét divatba, s elismerésre emelni *ez általa tökéletesített* léghangszert." Carl Engel, *The Musical Times and Singing Class Circular*, 480.; Thomas L. Hankins, Robert J. Silverman, *Instruments and the Imagination*, Princeton University Press, Princeton, 2014, 92.; Török János szerk., *Egyetemes Magyar Encyclopaedia*, Szent István Társulat, Pest, 1859, 823.

kudarcot vallott, az eszköz ugyanis nem szólalt meg.[239] A zenetörténet romantikusabb verziója szerint Oswald a próbálkozások közben hírt kapott egy Temzén úszó lakóhajóról, aminek a fedélzetén egy kifüggesztett hárfa véletlenül megszólalt, és ennek a hangszernek a segítségével végül sikerült neki is megalkotnia első szélhárfájának prototípusát, amit aztán később számtalan másik követett.[240] Ennél valószínűbbnek tartják a zenetörténészek azt a verziót, hogy komoly kutatás előzte meg Oswald próbálkozásait, és rábukkant Kircher latin nyelvű könyvére a szélhárfa pontos fizikai leírásával. Az ismertetőt azonban – mivel ő maga nem tudott latinul –, James Thomson fordította le neki, és Oswald csak az angol nyelvre átültetett jegyzetek követésével tudta a hangszert rekonstruálni.[241] Továbbá, minden bizonnyal, Thomson lehetett az is, akitől az az ötlet származott, hogy már ne – a funkcionalitás alapján – egyszerű szélhárfaként (windharp), hanem a mitologémát megidéző æolhárfaként (æolian harp) nevezzék el a zenedobozt. Az inspirációt Thomson szinte bizonyos, hogy Johann Jacob Hofmann *Lexicon Universalie* (1698) – szintén latin nyelven íródott – könyvéből merítette, aki a szélhárfa leírásában a fentebb említett Kirchertől is idézett.[242] Hofmann azonban elvetette Kircher nyakatekert névadását, és ő volt az, aki elsőként kötötte össze az antik mitológiai alakot és a hangszert, *Æolium Instrumentum*ként elnevezte el azt.[243] Hofmann perszonifikációja – ami a közönséges szélhárfa szóösszetételtől tudatosan rugaszkodott el – alkalmas arra, hogy megidézze az organikus természet és a mesterséges mechanika, valamint a kettőjük egységéből megszülető kultúra vízióját, ami a romantika felé mutató Thomson esztétikájának az alappillére volt.

Thomson aktív közreműködése abban, hogy a szélhárfa végül sikeresen elkészült, és hogy *æolian harp*, azaz æolhárfa névvel honosodott meg a művészetekben (és emiatt a köztudatban is) már önmagában elég lehet ahhoz, hogy William Turner címadásában a birtokos eset használatát olyan hozzárendelésként értelmezzük, ami a versek intertextuális viszonya mellett, az instrumentum történeti aspektusát is játékba hozza – még akkor is, ha ennek a hozzátartozási viszonynak az önreferenciális feltárásáról Thomson következetesen

---

[239] Geoffrey Grigson, „The Harp of Aeolus", in *The Harp of Aeolus and other Essays on Art and Nature*, London, Routledge, 1948, 24.

[240] Mary Warnock, „Coleridge and Wordsworth, Theory and Practice", in *Imagination*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1976, 110.

[241] Thomas L. Hankins, Robert J. Silverman, *Instruments and the Imagination*, 93.

[242] Johann Jacob Hofmann, *Lexicon Universale*, J. Hackium, C. Boutesteyn et al., Leiden, 1698, 88.

[243] Thomas L. Hankins, Robert J. Silverman, *Instruments and the Imagination*, 93.

lemondott, és a Turner-szöveg előzményversének tekintett *Ode an Aeolian Harp* című költemény mellett, egy magyarázó lábjegyzetben erősítette meg Oswald elsőbbségét.[244] Korántsem tagadva ennek a referenciális kapcsolatnak a feledhetőségét, ami elsősorban a tanúsítás elhárításából következhetett be a recepcióban, mégis úgy tűnik számomra, hogy az értekezői munkákban ennek az emlékezetnek a hiányossága értékvesztéssel jár mind Thomson, mind Turner verseinek az értelmezéseit olvasva. A költő parergonja a vers margóján kitakarja Thomsonnak (és ebből következően aztán Turnernek is) azt a technikai, tudományos érdeklődését, ami a *harmónia* létrejöttében nemcsak természeti/metafizikai folyamatot, hanem ami hangszerelési és összhangzattani folyamatot szintúgy lát; ezzel pedig ráerősít arra a diskurzusra, ami később – főleg a romantika definiálása kapcsán – éles szakadékot teremt a tudományok és a művészetek között. Tagadhatatlan ugyan, hogy mind Thomson, mind Turner számára kiemelt jelentőséggel bír, hogy nem emberi kéz érintése által szólal meg az eolhárfa, de legalább ilyen lényeges volt számukra a gyártási folyamat is: a mesteremberek szakértő munkája, amiben a hangszertest olyan technológiai eljárással készül el, hogy alkalmassá váljon a természet játékára.

A két vers és a kép közötti kapcsolat nemcsak a festő már említett címadó sorából következik, hanem szoros összefüggések mutathatóak ki a motívumok, és a nyelvi/képi megformálás szempontjából is.[245] Legalább ilyen hangsúlyosak ugyanakkor a nagy példakép textuális megoldásaitól való éles elhajlások is, amelyek Turner saját nyelv- és esztétikai felfogásának megteremtése felé mutatnak. Ahhoz azonban, hogy az átkötések és különbségek világossá váljanak a három műalkotás között, induljunk ki Thomson verséből, és annak irányadó formuláiból.

An Ode On Aeolus's Harp

I.

[244] A következő megjegyzést fűzte Thomson a vers címéhez: „Az *Aeolus Hárfa* egy olyan zenei hangszer, amin a szél játszik, és Mr. Oswald találmánya, a tulajdonságairól bővebben a *Castle of Indolence* című versemben már írtam." James Dodsley szerk., *Collection of Poems in Six Volumes by Several Hands III.*, J. Hughes és J. Dodsley, London, 1763, 4.

[245] A Thomson költészetét érintő konkrét utalások közül ez nem *páratlan* példa a turneri életműben. A költőnek a természet pontos obszervációján alapuló metaforikus ábrázolásmódja jellegzetes nyomokat hagyott Turner képi és verbális formavilágán, és visszatérő viszonyítási pontként többször felbukkan az alkotásain, amint arra már többen is felhívták a figyelmet. James Thomson költészetének Turnerre gyakorolt hatásáról bővebben: Janis A. Tomlinson, „Landscape into Allegory: J. M. W. Turner's Frosty Morning and James Thomson's The Seasons", *Studies in Romanticism*, Boston University, Boston, 29.2 (1990): 181–196., Andrew Wilton, *Turner and the Sublime*, The University of Chicago Press, Chicago, 1980, 21–24.

Aetherial race, inhabitants of air!
Who hymn your God amid the secret grove;
Ye unseen beings to my harp repair,
And raise majestic strains, or melt in love.

II.
Those tender notes, how kindly they upbraid?
With what soft woe they thrill the lover's heart?
Sure from the hand of some unhappy maid
Who dy'd of love, these sweet complainings part.

III.
But hark! that strain was of a graver tone,
On the deep strings his hand some hermit throws;
Or he the *sacred Bard*! who sat alone,
In the drear waste, and wept his people's woes.

IV.
Such was the song which Zion's children sung,
When by Euphrates' stream they made their plaint:
And to such sadly solemn notes are strung
Angelic harps, to sooth a dying saint.

V.
Methinks I hear the full celestial choir,
Thro' heaven's high dome their aweful anthem raise;
Now chanting clear, and now they all conspire
To swell the lofty hymn, from praise to praise.

VI.
Let me, ye wand'ring spirits of the wind,
Who as wild Fancy prompts you touch the string,
Smit with your theme, be in your chorus join'd,

For till you cease, my Muse forgets to sing.[246]

*

Óda Aeolus hárfájáról

[I. Éteri faj, lakói a légnek/ Kik magányos ligetek között dicsőítitek Istenetek, Ti láthatatlan lények, hárfámhoz jertek, S keltsetek fenséges dallamokat, vagy olvadjatok a szerelemtől./

II. Azok a lágy hangok, milyen kedvesen korholnak!/Milyen szelíd jajszóval indítják meg a szerelmes szívét!/ Bizonyára egy boldogtalan hajadon kezétől származnak/ Ezek az édes panaszok, ki belehalt a szerelembe./

III. De csitt! ez a dallam komorabb,/ Valami remete tette rá kezét a mély húrokra,/ Vagy ő, a *szent Bárd*, ki egyedül üldögélt/ A kietlen pusztában, és a népe sirámait siratta./

IV. Ilyen volt az a dal is, mit Sion gyermekei daloltak/ Mikor az Eufrátesz folyásánál siránkoztak;/ És ily fennkölt dallamokat hallatnak/ Angyali húrok, nyugtatni a haldokló szentet./

V. Hallani vélem ahogy az egész mennyei kórus/ az Ég magas kupoláján át az áhítatos himnuszt harsogja,/ Hangjai hol tisztán elkülöníthetően, hol mind összecsengve/ Fokról fokra erősítik a magasztos dicshimnuszt./

VI. Ti kóborló szellemei/lelkei a szélnek,/ Kik, ahogy vad Fantázia hajt, úgy érintitek a húrokat/ Engedjétek, hogy dalotoktól elbűvölten a kórusotokhoz csatlakozzam,/ Mert míg abba nem hagyjátok, Múzsám elfelejt énekelni.][247]

---

[246] James Dodsley szerk., *Collection of Poems in Six Volumes by Several Hands III*, 4–5.

[247] Thomson verséről –Turneréhez hasonlóan– nem született még magyar nyelvű értelmezés, ami a fordítás hiányának is betudható. A szépirodalmi alkotások átültetésekor a gondolati és képi elemek szoros fordításával az érthetőségre és a világos beszédmódra törekedtem. Minden további kiegészítő megjegyzés, a „megannyi szó, jel, betű (melyeket pótlékként betoldok) ugyanazért a szemantikus tartalomért" a parergonalitás kérdéskörébe tartozik. Ezek a kiegészítések nem tartoznak szorosan a fordítás szövegébe, de kívül sincsenek a diskurzus tartományán. Ahogy Derrida írja egyik szövegében: ez a „maradék – a fordíthatatlan". Jacques Derrida, „Paszpartu," ford. Boros János, Orbán Jolán, *Enigma*, 99.18-19 (1999): 52. Nem törekedtem mindazonáltal a versek poétikai hangszerkészletének az átültetésére, a metrikai képlet vagy a zenei-asszociatív szóhasználat közvetítésére, – emiatt egyes szöveghelyek nehézkesnek és szegényesnek tűnhetnek az eredeti

A vers elsősorban a *szél* metaforái köré szerveződik, és a légköri jelenség különböző megnyilvánulási formáival játszik. A leghangosabb ezek közül – az előzetes várakozással ellentétben – nem az antik, hanem a keresztény szólam: a szöveg explicit és implicit bibliai utalások sokaságát foglalja magában, ami a költemény szó- és eszköztárán (majestic, hymn, God, hermit, Zion's children, angelic harp, saint, celestial choir, heaven's high dome) is nyomot hagy. A szöveg mindenekelőtt a szél fújásán keresztül megnyilvánuló „majestas"-nak az allegorikus ábrázolása. Mivel Isten személye és hangja nem fogható fel közvetlen érzéki tapasztalattal, ezért Isten, valamint az őt körülvevő angyali kórus a természet erejét felhasználva szólaltatja meg a hangszert, hogy a hárfajáték által a Mindenható jelenvalóvá és hallhatóvá váljon a korlátozott befogadásra képes emberi elme számára. A teofániának a természeti erők bevonásával történő kinyilatkoztatása egy jellegzetes (pan)teista elképzelést tükröz, amelyben Isten és a természet egymástól nem különíthetők el: a természetben megnyilvánuló szépség Isten erejének és magasztosságának a jele. A szél mint természeti forma és Isten jelenlétének egységbe fűzése a vers végén válik igazán eklatánssá a *spirit* szó kétértelmű jelentésének a bevonásával. Thomson azt a közismert teológiai terminológiát hozta ezzel játékba, amiben a *spirit(us)* latin eredetű kifejezés egyszerre jelentette a *Szentlelket*, valamint *lélegzetet*, *fuvallatot*, *szelet* is a Szentírásban – lehetővé téve a szó jelentéstartalmainak az állandó felcserélhetőségét.[248] A hárfán keresztülfújó szél/Szentlélek zenéje a szakrális tapasztalat megélése mellett erőteljes esztétikai élményt is nyújt, melynek következtében a lírai én az utolsó versszakban engedélyt kér arra, hogy a dallamtól megigézve ő maga is a mennyei kórus tagjává válhasson: „*Smit with your theme, be in your chorus join'd.*"[249] A természeti erők szakrális kontextusba való áthelyezése, valamint a

---

költeményekhez képest. A versek esztétikai értékű átültetése az eolhárfa témájának auditív jellege miatt azonban releváns szempont lehetne, hiszen egy hasonló, de mégis (el)különböző(dő) dallamra hangolhatná át Thomson és Turner „hárfáját". A hárfa egy hangzásbeli, formai játék a versekben, de nem csak az: a rím és a ritmus csupán egy-egy eleme a szövegek zenei stíluseszközeinek, azonban mindkét alkotás egy rejtettebb ritmusra is utal, ami az írásmód és a nyelvfelfogás felől válik értelmezhetővé.

[248] A latin 'spiritus' szóhoz hasonlóan a Lélek görög (pneuma), illetve héber (rúah) megfelelői is egyszerre jelölik a Bibliában Isten lelkét és a mozgásban lévő szeleket is. A legismertebb és legtöbbször idézett szentírási szakasz erre a megfeleltethetőségre János evangéliumban található (3:8): „*Spiritus* ubi vult spirat, et vocem, eius audis, sed nescis unde veniat, aut quo vadat: sic est omnis qui natus est ex *spiritu*."– „τὸ *πνεῦμα* (pneuma) ὅπου θέλει πνεῖ, καὶ τὴν φωνὴν αὐτοῦ ἀκούεις, ἀλλ᾽ οὐκ οἶδας πόθεν ἔρχεται καὶ ποῦ ὑπάγει· οὕτως ἐστὶν πᾶς ὁ γεγεννημένος ἐκ τοῦ *πνεύματος* (pneumatos)." – „A szél (Lélek) ott fúj, ahol akar, hallod a zúgását, de nem tudod, honnan jön és hova megy. Így van mindaz, aki a Lélektől (szélből) született." *Greek-English New Testament*, Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart, 2005, 253.; *Biblia Vulgata*, Alberto Colunga O.P., és Laurentio Turrado, Madrid, 1965, 1044.; *Ó- és Újszövetségi Szentírás a Neovulgáta alapján*, Szent Jeromos Katolikus Bibliatársulat, Budapest, 2003, 1201.

[249] A versben szereplő angyali kórus az Ég templomában dicsőíti énekével Istent a mennyei liturgia részeként. [Thro' heaven's high dome their aweful anthem raise;/Now chanting clear, and now they all conspire/To swell the lofty hymn, from praise to praise.] Ez a dallam párhuzamban áll földi tükörképével, a szélhárfa szakrális

transzcendens megmutatkozásából fakadó elragadtatottság és áhítat esztétikai átélése nem csak Thomson művészetfelfogásának a sajátja. Thomson ebben a szemléletben John Dennis drámaíró gondolatait követi, aki a *vallási fenséges* (*religious sublime*) esztétikai kategóriájának kidolgozásában az első jelentős mérföldkő a brit hagyományban.[250] Dennis álláspontja szerint a fenséges jellemzően vallási eszméken keresztül mutatkozik meg a művészetekben, mégpedig úgy, hogy a szakrális tapasztalat metaforikusan egy természetorientált esztétika segítségével ölt formát. Ez a vallásos-esztétikai érzület az, amely Thomson költészetének képi világán erős nyomokat hagy: Isten létezésének bizonyítékait ismerte fel a természet különböző erőiben és formáiban, melyek megragadását a művészetek feladatának tekintette. A versben szereplő vallásos, bölcseleti tartalmak, amelyek a szélhárfa zenéjét meghatározzák, az emelkedett hangulatnak megfelelő metrikai forma és dallamvilág keretében szólalnak meg: az *Énekek éneké*nek szerelmi dalaiban (2. versszak), a szent Bárd által énekelt gyászénekekben (3. versszak), Sion gyermekeinek panaszdalaiban (4. versszak), illetve a liturgiában énekelt antifóniákon és himnuszokon keresztül (1. és 5. versszak). A versszakonként megjelenített különböző imaénekek közös gyűjtőneveként jelenik meg a címben szereplő *óda* megnevezés, amely egyrészt összefogja a költeményben szereplő eltérő ritmikájú és témájú lírai műfajokat, másrészt kijelöli a vers saját esztétikai-poétikai törekvéseit is. Ezek az énekek „a beszéd, az írás, s végül a textus rangjára emelik a vallásos tapasztalat egyes alapvető mozzanatait, (...) és a poétikai kánonnak megfelelően emlékezetbe véshető, szavalható, *énekelhető* textusok formáit öltik."[251] A vers a panasz és a

---

játékával.[Spirits of the wind,/Who as wild Fancy prompts you touch the string,/Smit with your theme, be in your chorus join'd] Ez a fajta hierarchikus viszony, amely a mennyei liturgia árnyképének tekinti a földi szertartás részeit, Pszeudo-Areopagita Dénes, 6. században élt görög filozófus és teológus neoplatonikus gondolkodásának hagyományát tükrözi. Dénes úgy vélte, hogy az égi liturgia képmására jött létre az egyházi intézmény- és szertartásrend, követve az égi mintáját. Mindegyik földi rendnek az eggyel felette álló szervezeti egységet kell szemlélnie, és utánoznia kell annak megvilágosító, beavató tevékenységét. Thomson versében az égi és földi dicsőítő énekek szerkezeti hasonlóságai ennek a tükörképiségnek a közvetői. [Bár a legelső fordítás Areopagita Dénes munkáiból csak 1897-ben (*The Works of Dionysius The Areopagite*, ford. és kiad. John Parker, London) jelent meg angolul, jóval Thomson halála után, de a görögül is jól tudó költő számára nem jelenthetett gondot a szövegek eredeti nyelven való olvasása. A legteljesebb, kritikai megjegyzésekkel kiegészített fordítás Pszeudo-Areopagita Dénes témában íródott műveiről az alábbi kötetben olvasható: Pseudo-Dionysius, „The Celestical Hierarchy, The Ecclestical Hierarchy", ford. Colm Luibheid, in. *The Complete Works of Pseudo Dionysius*, szerk. Paul Rorem, Paulist Press, New York, 1987, 143–260. Pszeudo-Areopagita Dénes munkáiról rövid magyar nyelvű összefoglalót olvashatunk: Boros Gábor, *Filozófia*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 2007, 275–277.]

[250] A fenséges brit teoretikusainak esztétikatörténeti áttekintéséhez lásd bővebben: Fogarasi György, „A fenséges elméletei a XVIII. századi brit esztétikai gondolkodásban", in *Felvilágosodás – Lumières – Enlightenment – Aufklärung (Programok és tanulmányok)*, szerk. Bartha-Kovács Katalin, Penke Olga és Szász Géza, JatePress, Szeged, 2017, 69–80.

[251] Paul Ricoeur, *Bibliai gondolkodás*, ford. Enyedi Jenő, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2003, 352; 357.

dicsőítés poláris ellentétén nyugszik: a szenvedést, halált és elhagyatottságot megéneklő gyász- és panaszdalokat a megmentő, fenntartó és továbbörökítő Istenhez szóló dicshimnuszok foglalják keretbe. A vers ideje, ahogyan az ének hangsorai is, úgy haladnak előre: a szent Bárd (akit Thomson Jeremiásként azonosított a vershez kapcsolódó lábjegyzetben) a kietlen pusztában ül magányosan és Jeruzsálem pusztulása miatt siránkozik, majd később az ő halálát siratják angyali hárfák dalai.[252] A próféta szavai, akárcsak a szélhárfa éneke, közvetett kinyilatkoztatást adnak Isten jelenlétéről és szándékáról. Jeremiás azonban nemcsak próféta, de lírikus, bárd (énekes) is, aki öt dalban örökítette meg a szent város lerombolását. A – Thomson korában még – Jeremiásnak tulajdonított *Siralmak* könyve szigorú, kötött metrikai alapelvet követ: az irodalmi gyászdal mértékében (3 + 2 versláb) megírt énekek akrosztikusak, vagyis mindegyik vers a héber ábécé egymást követő betűjével kezdődik.[253] A jeremiási énekek feszes ritmizálására és borús tematikájára felelhet Thomson zenei utalása a mély húrokra (deep strings), melyeknek a játéka komorabb, melankolikusabb hangzást eredményez (that strain was of a graver tone).

A *szent Bárd* formula üres helyként ugyanakkor alkalmas arra is, hogy más bibliai allúziók számára is helyt adjon: akár Izaiás, akár Ezékiel prófétának; de legfőképpen Dávidnak, a pásztorból lett királynak, aki úgy tudta a hárfát pengetni, hogy játékára „a gonosz lélek eltávozott Saulból".[254] Dávidot a művészetekben ezért gyakran ábrázolják hárfával, ami egyszerre utal zene- valamint zsoltárszerzői, költői tevékenységére is. Témánk szempontjából Dávid hárfajátékánál azonban jelentősebb az a mozzanat, hogy a szélhárfa első *esztétikai értékű* megjelenítését is hozzá, és nem pedig Aioloszhoz kötik.[255] A rabbinikus hagyomány szerint Dávidnak az volt a szokása, hogy éjszakára az ágya fölé függesztette hárfáját (héberül *kinnor*), ami pontban éjfélkor az északi szél fuvallatára kezdett el játszani. Amint megszólalt a hangszer, Dávid felkelt, és a szélhárfa játékát hallgatva a hajnal beköszöntéig a Tórát tanulmányozta (*Talmud*, Beráchót, 3b). Dávid király hagyományához hasonlóan, a Thomson-versben megjelenített szélhárfa játéka is a natúra és a kultúra közötti egységet teremti meg egy alapvetően vallásos diskurzus részeként. A vers

---

[252] Jeremiás próféta magányos panasza a pusztában /the *sacred Bard*! who sat alone/ explicit idézet a róla elnevezett bibliai könyv egy szakaszára a King James-féle (1611) fordításból: „I sat alone because of thy hand: for thou hast filled me with indignation." – „Kezed súlya miatt egymagamban ültem, mert bosszúsággal töltöttél el engem." (Jer 15:17)

[253] Rózsa Huba, *Az Ószövetség keletkezése II.*, Szent István Társulat, Budapest, 2002, 413.

[254] 1 Sám 16–23.; 1 Sám 18:10.

[255] Carl Engel, „Æolian Music", *The Musical Times and Singing Class Circular*, 23. 475 (1882): 480.

címében mégsem Dávid (szél)hárfája szerepel, hanem Aeolusé; és pont emiatt a költemény nem szűkíthető pusztán vallásos-bölcseleti formulák gyűjteményévé – még akkor sem, ha hangsúlyosan ezek az elemek dominálnak benne. A vers paratextusában szereplő görög isten neve valamint az utolsó sorban szereplő Múzsa parergonális keretként fogják közre a belső biblikus tartalmakat, marginális pontokként kiegészítve azokat egy újabb lehetséges jelentésréteggel. A lírai én angyali kórushoz való csatlakozásának egyik következménye a Múzsa elhallgatása az utolsó sorban, aki a művészi inspiráció, a kreatív alkotó erők és az élet szimbóluma lehet. Az elmúlás azonban csak részleges, az anyagi lét és alkotás befejezését sejteti; a kórushoz való csatlakozás pedig egyet jelent a szélhárfa játékában való aktív, metafizikai részvétellel.[256]

Turner Thomson kezdő és záró soraira kapcsolódik rá saját versének és festményének címadó sorával, és mindkettőt *Thomson eolhárfája*ként nevezi meg. A két alkotás vizuális és verbális emlékállítás és tisztelgés a költő életműve előtt, amely egyetlen metaforában összegezve: az eolhárfában bontakozik ki. Turner verse ebben az értelemben már nemcsak (a festményhez képest alárendelt) ekphrasziszként működik, hanem inkább olyan *sírvers*ként funkcionál, amelyhez a vásznon szereplő, Thomson nevével ellátott sírkő koegzisztál.[257] Az alkotások egy-egy emlékezethelyként is elgondolhatók, amelyek egymásra utalásaikkal folyton keresztezik és emiatt értelmezik egymást. A vers olyan szorosan működik együtt a képpel mint egy paszpartu, mint a festményt körülvevő, de még

---

[256] Thomson és Turner verse közé ékelődik Coleridge 1795-ben íródott *The Eolian Harp* (Az eolhárfa) című verse, amelyen szintén érződik Thomson költeményének hatása. Coleridge verse rámutat arra a fokozódó érdeklődésre a szélhárfa iránt, amely a 19. század elejére szilárdul meg véglegesen az angol költészetben, illetve tágabb értelemben, a köztudatban is. Az instrumentum jelenléte ekkorra már szokványossá vált Anglia parkjaiban, kertjeiben és széljárta ablakaiban. „And that simplest Lute,/Placed length-ways in the clasping casement, hark!"– „S hallgasd az egyszerű/kis lantot ablakunkban!" Coleridge a képzelőerő és a természet viszonyát egy tágabb kontextusba illeszti, és mind Thomson, mind Turner szövegét messze túlszárnyalja. Coleridge-nál a gondolat és a fantázia az értelem szellőjeként (intellectual breeze) jelenik meg a szövegben, amely ahhoz hasonlóan fut keresztül az elmén, miként a vad szélviharok a hárfa húrjain. A romantikus költő nemcsak a művészeket, hanem általában minden élőlényt (animated nature) más-más formára alkotott hárfaként (organic Harp) ábrázol. „Full many a thought uncall'd and undetain'd,/ And many idle flitting phantasies,/ Traverse my indolent and passive brain,/ As wild and various as the random gales/ That swell and flutter on this subject Lute!/ And what if all of animated nature/ Be but organic Harps diversely fram'd,/ That tremble into thought, as o'er them sweeps/ Plastic and vast, one intellectual breeze/ At once the Soul of each, and God of all?" – „Sok kényre-kedvre járó gondolat,/ fantáziámnak röpke képei/ futnak keresztül tétlen lelkemen,/ változva, szertelen, miként a szél,/ mely itt hullámzik, leng e lant körül./ És hátha minden élőlény is itt/ más-más formára készült hárfa csak?/ Húrrezdülés a zengő gondolat,/ ha rajtunk roppant szellemszél fut át,/a mindenhol lakó lélek s erő." Samuel Taylor Coleridge, „Az eolhárfa", ford. Kiskun Farkas László, in *Wordsworth és Coleridge versei*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1982, 205–207.

[257] A vers ekphrasziszként való egyértelmű meghatározása továbbá azért is problematikus, mert így a kép-szöveg viszonyban egy időbeli sorrendiséget is feltételezünk kellene, mégpedig a festmény javára. A két műalkotás azonban szimultán, és egy alkotó keze által jött létre. A festmény kizárólagos kanonizációja egyelőre kitakarja azt a lehetőséget, hogy a hierarchikus viszony esetleg megforduljon és a képet a szöveg illusztrációjaként szemléljük.

a külső rámán belül elhelyezkedő betűkeret. Mindkettő archiválja: láthatóvá és olvashatóvá teszi Thomson emlékét a befogadók számára (On Thomson's *tomb* the dewy drops distil(...)To worth and *verse* adheres sad *memory* still). Bár a thomsoni kontextus felidézése indokolttá tehetné, hogy ez az emlékállítás egy vallásos fejtegetésben teljesedjen ki, Turner mégis felülírja a költő elődd teológiai keretrendszerét, és ami Thomsonnál még meghatározó motívumként jelent meg, az Turnernél már átadja a helyét másnak. Turner – a Thomsonnál csak parergonális elemként felbukkanó – antik szimbólumrendszerre csatlakozott rá, és a vallásos fenséges kifejezésformáival ellentétben, a fenségest kizárólag természeti formákon és erőkön keresztül jelenítette meg. Turner versében a szél motívumrendszere képes kifejezni a természet fenségességét közvetlenül is, és míg Thomson versében a természeti képek száma viszonylag csekély számban jelent meg, addig Turner szövegében bőven találunk rá példát (Thames, glade, flows, Seasons, nature, height, upland groves, verdant plains, many blossoms fair, dulcet air, falling leaf, snow-fraught robe). A szél a művészi alkotóerő egész költeményen átívelő allegóriájaként olvasható. Erre a gondolatra épül rá az is, hogy az inspiráció által megszólaltatott szélhárfa a költői lélek szimbólumaként fogadja be és alakítja dallammá, illetve lírává az őt motiváló szenvedélyeket. A hárfa megszólaltatásához azonban speciális körülmények szükségesek: a Twickenham tisztásán ottfeledett és tönkrement hárfa (harp unstrung/Sunk is their harmony in Twickenham's glade) húrjait újjá kell éleszteni, ehhez pedig a hangszert a megfelelő helyen kell elhelyezni, és a természet dallamára újra is kell hangolni. A vizuális és verbális alkotás ennek az előfeltételnek tesz eleget: a kép teret, a vers pedig hangot ad a szélhárfa működéséhez.

A hárfa dallamát elsősorban a szél erőssége határozza meg, ami az évszakoknak megfelelően folyamatosan változik.[258] Az első az évszakok sorában az inspiráló tavasz, amely balzsamos csókjaival egyrészt újjáéleszti az instrumentum (Lyre) működését, másrészt lágy dallamokat (soft note) csal ki a hangszerből (Inspiring Spring!/ breathing balmy kisses to the *Lyre* / Give one soft *note* to lost Alexis' shade). A 'Lyre' szó, amely Lantként és Líraként egyaránt fordítható, valamint a 'note' kifejezés, amely egyszerre jelent 'dallamot, hangjegyet és írásos jegyzetet' is, a költészet és a zene szoros összekapcsolódására hívja fel a figyelmet. A lírai én egyszerre várja az inspiráló tavasztól, hogy gyengéd hangon szólaltassa meg a lantot (mint zenei eszközt), és kéri, hogy adjon megfelelő verbális

[258] A versben nagybetűvel jelölt *Évszakok* felkiáltás (Seasons!) intertextuális utalás Thomson ugyanazon című elbeszélő költeményére.

tartalmat a költészet folyamatához.[259] Ez a kettősség egészen addig az antik elképzelésig nyúlik vissza, amelyben „a görögök a költészettel együtt a zenét is kezdettől fogva az inspiráció körébe sorolták. Ennek kettős alapja volt. Mindenekelőtt az, hogy közösen művelték őket, hiszen a költészetet énekelték, a zene pedig vokális zene volt. Másodszor, pszichológiai közösség volt a két művészet között. Mindkettőt akusztikai létrehozásnak tekintették."[260] A nyár hangjai a tavasszal ellentétben azonban már sokkal erőteljesebbek, élénkebbek és színesebbek, akárcsak az évszak virágai. Ügyelni kell azonban arra, hogy a déli naptól felmelegedő levegő, véletlenül se tegyen kárt a húrokban, hanem őrizze meg annak épségét és édességét. A nyarat bemutató szóképek és alakzatok olvasásakor egyre világosabban kirajzolódik, hogy az évszakok légáramlatai más-más érzelmeket és temperamentumot jelenítenek meg: míg a tavasz szelídebb, visszafogottabb, gyöngédebb érzelmeket ábrázol, addig a nyár erősebb, intenzívebb szenvedélyeket fejez ki, amelyek akár rombolni is képesek. A szélhárfa zenéje ősszel a gondoskodást dicséri: a teli kévét bőkezűen osztó évszak nem okoz kárt és rontja el a nyár édességét, éppen ellenkezőleg: őrzi és védi annak gyümölcseit. Télen a hideg, csípős szelek már ismét erőteljesebb hangulatokat jelenítenek meg, intenzitásukban a nyár amplitúdójához hasonlatosak. A tél pusztulást és halált hirdet, a dallam komorabbá és félelmetesebbé válik, és annak a veszélyével fenyeget, hogy a sok erőfeszítés árán megszülető lírai hang ismét az enyészet részévé válik. Az évszakokat ábrázoló metaforákon keresztül Turner beemeli az Aiolosz mítoszban szereplő szeleket, és azok jellegzetes vonásait: Zephüroszt, a tavasz hírnökét, Notoszt, a nyári zivatarok szeszélyes urát; Euroszt a száraz, őszi szelet, valamint Boreaszt, mind közül a legveszélyesebbet, a tél megtestesítőjét. Míg a versben mind a négy szél- és évszaktípus jelen van, addig a festményen csupán egyetlen évszak kimerevített pillanatát látjuk. A táj ábrázolása alapján (a tél kivételével) első pillantásra egyetlen évszak sem zárható ki

[259] Az eolhárfának mint léleknek, és a szélnek mint inspirációnak az együttműködése a műalkotások létrejöttének folyamatában Shelley *A költészet védelme* (1840) című esszéjének szintén az egyik alapgondolata, így később az ő munkája által válik ez a koncepció igazán hivatkozottá. „Hangszer az ember, melyben külső és belső hatások kergetik egymást, mint örökké változó szellők egy eolhárfa húrjai közt, örökké változó melódiára késztetve azt." Shelley azonban bonyolultabb szerkezetnek tartja az emberi lelket az eolhárfa működésénél, és kifejezi, hogy a lélek nemcsak átengedi magán a benyomásokat, mint ahogyan az eolhárfa teszi a széllel, hanem a kiváltó élményekkel kapcsolatba lép, és harmóniába hozza azokat saját magával. „De van az emberben és talán minden érző lényben egy belső elv, mely hiányzik a hárfából, s amely nemcsak melódiát teremt, hanem harmóniát is, oly módon, hogy a kiváltott hangokat vagy mozdulatokat összehangba hozza azokkal az impressziókkal, melyek kiváltották őket." Percy Bysshe Shelley, „A költészet védelme", ford. Bart István, in *Hagyomány és egyéniség*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1967, 233.

[260] Władisław Tatarkiewicz, *Az esztétika alapfogalmai*, ford. Sajó Sándor, Kossuth Kiadó, Budapest, 2006, 45. Turner verse zeneiségét tekintve jambikus pentameterben és keresztrímekkel íródott, ezzel követve Thomson költeményének metrikai képletét. Thomsontól eltérően azonban Turner versének hangneme közelebb áll az elégiához, mint az ódához.

kategorikusan. Ha az évszakot – és e mentén a líra hangzását – inkább a szél ábrázolásmódjával szeretnénk felismerni, akkor sem találunk túl sok fogódzót. A természetlíra feltételeül szolgáló légmozgás nem látszik a festményen.

A képen teljes *szélcsend* uralkodik, a víz nem fodrozódik, nem mozognak a fák, nincsenek viharfelhők az égen. A kép szinte teljesen statikus, csak a Thomson sírja előtt táncoló lányok alakja árulkodik egyedül arról, hogy a szélhárfa mégiscsak énekel, tehát szükségszerű, hogy valamilyen enyhe légáramlat keresztülfusson a húrokon.[261] A szél meteorológiailag nincs jelen a képen, és ez hiány még inkább felhívja rá a néző figyelmét. Turner azonban nem a szél következményét mutatja meg, amit várnánk, hanem magát a szelet ábrázolja. A síron álló lány, aki a nézőnek háttal áll, és a kezét a hangszer felé emeli, ha közelről megnézzük, egy virágkoszorút tart a kezében, és éppen a hárfára igyekszik ráhelyezni azt. A virágok a négy szélisten közül csak Zephürosz attribútumaiként jelennek meg az ikonológiában, akit gyakran ábrázoltak a növények oltalmazójaként virágkoszorúval a fején.[262] Nem kellett ahhoz Zephürosz alakját megjeleníteni a képen, hogy egyértelművé váljon a szél ábrázolása. Az ikonológiában többnyire nem az emberalakok precíz ábrázolása a fontos, hanem a kiegészítők, amiket viselnek vagy a kezükben tartanak, valamint a táj, ahol megjelennek. Turner képén Zephüroszt a parergona helyettesíti, teszi láthatóvá. Turner a szelet szimbolikusan festi rá a képre, és így a festmény egy olyan nyárelői esemény megörökítője lesz, amikor a sugallatos tavasz, enyhe, mérsékelt fuvallatával, szelíd dallamokon keresztül szólaltatja meg az eolhárfa húrjait.

A kép ezen kiszakított, idilli, antikizáló hangulata egy másik James Thomson-vers, a *Castle of Indolance* (*A nemtörődömség kastélya*) című elbeszélő költemény egyik versszakának a vizuális illusztrációjaként is megállná a helyét. Ez a szöveg röviddel a híresebb, már fentebb tárgyalt előzményvers, az *Ode an Aeolien Harp* megírása előtt született.

Castle of Indolance (részlet)

A certain Music, never known before,

[261] A kép kilenc női szereplőjét – Thomson versének utolsó sora alapján – általában a múzsákkal szokták azonosítani. Olvasható azonban olyan értelmezés is, amely leválasztja a Thomson sírja körül táncoló hét lányt, a másik két, a férfiak társaságában ücsörgő nőtől. Ebben az esetben a négy évszak és a három grácia megtestesítőiként nevezik meg őket. Evelyn Joll, Martin Butlin, Luke Hermann szerk., *The Oxford Companion to J. M. W. Turner*, Oxford University Press, Oxford, 2001, 336.

[262] Cesare Ripa, *Iconologia* (1645), ford. Sajó Tamás, Balassi Kiadó, Budapest, 1997, 585.

Here sooth'd the pensive melancholy Mind;
Full easily obtain'd. Behoves no more,
But sidelong, to the gently-waving Wind,
To lay the well-tun'd Instrument reclin'd;
From which, with airy flying Fingers light,
Beyond each mortal touch the most refin'd,
The god of Winds drew Sounds of deep Delight:
Whence, with just Cause, The *Harp of Aeolus* it hight.[263]

*

A nemtörődömség kastélya (részlet)
[Egy korábban soha nem ismert Zene,/ Ringatta itt el töprengő, melankolikus Elmém;/ Egészen könnyen boldogult. Csak oldalával kell fektetni, hogy a lágyan lengedező Szél,/ Keresztülfuthasson a jól hangolt Hangszeren;/ Melyből légies, röpke Ujjakkal/ Minden halandó Érintésének muzsikájánál különbül/ A Szél Istene mélységesen gyönyörű hangokat csalt ki: Mikor sejtelmes hangján megszólaltatta *Aeolus Hárfáj*át.]

A Thomson költészetéhez és az antikvitás művészetéhez köthető nagyszámú intertextuális és mitológiai utalás ellenére, sem a verset, sem pedig a festményt nem tekinthetjük kizárólag klasszicizáló alkotásoknak, ugyanis egy nagyon is kortárs aktualitás adta a művek apropóját: Alexander Pope twickenhami birtokának lebontása 1808-ban. Pope, aki Thomsonhoz hasonlóan Twickenhamben élt, egy csodálatos villa és kert birtokosa volt.[264] Pope, birtokának megvásárlása után, hasonló módon járt el az ott talált épülettel, mint ahogy később az övével tették: először földig romboltatta az ott lévő házat, majd felbérelte James Gibbs angol építészt, hogy palladiói stílusban, vagyis antik mintára, oszlopokkal, pillérekkel, szimmetrikus homlokzattal építsen fel neki egy új villát. Alexander Pope különösen nagy gondot fordított a kertjének megtervezésre is, amelynek eredményeképpen az udvar az angol kertépítészet egyik kiemelkedő mintájává vált.[265] A kert legjellegzetesebb

[263] *The Works of James Thomson, with His Last Corrections and Improvements*, with a life of the author by Patrick Murdoch, Vol. I., London, 1763, 200.

[264] Luke Herrmann, „JMW Turner's Pope's Villa at Twickenham: a case study", *The British Art Journal*, 8.1 (2007): 20.

[265] Anthony Beckles Willson, „Alexander Pope's Grotto in Twickenham", *Garden History*, 26.1 (1998): 31.

része a grotta volt, amit már Pope életében és utána is számtalanszor megfestettek.[266] Pope halála után a villa úgy gyökeresedett meg a költészetben és a festészetben mint a Múzsák lakhelye (ebben természetesen Thomsonnak is tevékeny része volt), a kert pedig a tájképfestészet egyik alapmodelljévé vált. Legalább félszáz rajz, festmény és litográfia örökítette meg Pope otthonát 1730 és 1808 között.[267] Ennek a kertnek a része lehetett az Oswald által rekonstruált szélhárfa is, amelynek a re-invenciójához aztán Pope-ot is – tévesen, de – hozzákötötték. Sophia Howe bárókisasszonyt, aki 1807-ben megvette az ingatlant, már nem hatotta meg ez a divathullám, és amint tehette, leromboltatta a házat – és vele együtt a kertet is. Turner, aki abban az évben költözött Twickenhambe (1807), amikor a döntés megszületett a birtok lebontásáról, kifejezetten ellenezte a ház és a kert elpusztítását. A rá következő évben, 1808-ban festett egy képet *Pope's Villa at Twickenham* (Pope Villája Twickenhamban) címmel, amely tiltakozásként és (mű)emlékőrzésként is egyaránt felfogható az értelmetlen pusztítás ellenében.[268] Ehhez a festményhez Turner szintén írt egy verset, ám ebben az esetben a kép és a szöveg kapcsán még eltérő címekben gondolkodott. A vers vázlata felé az *On the Demolition of Pope's House at Twickenham* (Pope házának lerombolásáról) illetve az *Invocation of Thames to the Seasons* (A Temze könyörgése az Évszakokhoz) címeket írta fel, ami arra az alapvető eldönthetetlenségre utal, amelyben Turner mindkét szerzőhöz, Pope-hoz és Thomsonhoz is, egyaránt kapcsolódni kívánt egy hommage keretében.[269] Ennek az elképzelésnek a szintetizálása lesz az egy évvel később megszülető *Thomson's Aeolian Harp* (vers és festmény), amely fordítva ugyan, nem Pope-ot, hanem Thomsont helyezte a szöveg fókuszába, mégis kiemelt szerepet szánt a másik költőnek is. A Thomson eolhárfájáról szóló vers első és második sora rögtön a két költőre való együttes megemlékezéssel indul: „Thomson sírjára harmatcseppek szállnak/ A Sajnálat lágy könnyei hullanak Pope elveszett templomáért (On Thomson's tomb the dewy drops distil,/ Soft tears of Pity shed for Pope's lost fane)". A festmény elmúlásra tett egyik

---

[266] A grotta egy „természetes sziklakövekből formált barlang, amelyet vízzel, olykor szobrokkal rendeztek be és virágos növényekkel kereteztek." Pope ezzel a görögök szakrális kertjeit idézte meg, ahol az áldozatok bemutatásához méltó környezet megteremtésében a grotta egy kedvelt motívum volt. A grotta az antik kertkultúra fontos részét képezte, amit Pope saját parkjának megalkotásával elevenített fel a 18. században. Jámbor Imre, *Bevezetés a kertépítészet történetébe*, k.n., Budapest, 2009, 30–31.

[267] Morris R. Brownell, „The iconography of Pope's Villa: images of poetic fame", in *The Enduring Legacy*, szerk. George Sebastian Rousseau, Cambridge University Press, New York, 1988, 136.

[268] J. M. W. Turner, *Pope's Villa at Twickenham*, 1808, Magángyűjtemény.

[269] Andrew Wilton, *Painting and Poetry, Turner's 'Verse Book' and his Works of 1804–1812,* 71.

utalása, hogy az ábrázolás Richmond városa felé néz, tehát a tájolását tekintve észak-nyugat irányba fordul, ami az árnyék és fény viszonyait tekintve naplementét örökít meg. A kép topografikus megjelenítése ugyanakkor nem teljesen pontos, mert a távolba odarajzolja Turner Pope házának körvonalait is, ami nem látszódhatna ebből a szögből.[270] A veszteséget, amelyet a két költő életművének lerombolása és elfeledése tesz láthatóvá, a vers igyekszik ellenpontozni (verse adheres sad memory still) epitafikus beszédmódjával. Ahogy Turner Thomson költészetét egy intertextuális hivatkozással, az eolhárfa motívumának az „akkor"-ból a „most"-ba hívásával teszi ismét jelenvalóvá, úgy Pope-pal kapcsolatban is egy szövegközi utalás segítségével eleveníti fel újra a költő líráját, bukolikus művén keresztül, amelynek a *Summer*, azaz a *Nyár* címet adta.

Az ötödik versszakban felbukkanó Alexis nevű szereplő, akinek a tavasz – az eolhárfával párhuzamban – a megújító tűzzel újraköti a sípját, Pope említett pásztorkölteményének a főszereplője. Ez a pásztorfiú, Alexis az, aki a festmény bal oldali, sötétebb részén, a folyó partján megjelenik. A lemenő nap miatt viszont kevesebb fény esik rá, mint a kép jobb oldali, a sírt bevilágító szakaszára és alakjaira. A világos és sötét részek hierarchiája miatt, a képszerkezetben ez a rész árnyékban van, szó szerint és figuratív értelemben is: Alexis a homályban, a háttérben marad. Hogy ez a szereplő konkrét nevet és identitást kaphat, és kiemelkedhet a kép klasszicizáló motívumai közül, és nem csak parergonális szerepe van, arra pontosan a vers szövege mutat rá. Éppen ezért a verset leválasztó értelmezések nem láthatják meg a karakter jelentőségét, csupán alárendeltnek tekintik a kép nőalakjaival szemben.[271] Valójában a pásztorfiúnak legalább olyan fontos szerepe lehet, mint a kép jobb oldalán táncoló lányok csoportjának, hiszen ő az, aki a vers hangjait a festmény terében megszólaltatja. A festmény „megidézi" a versben szereplő Alexist, ezzel pedig engedélyt és meghívást ad a textusnak, hogy belépjen a vizualitás terébe, és hogy a *kint*ből helyet jelöljenek ki neki a kép*ben*. Amennyiben elfogadjuk, hogy a vásznon megfestett fiú Alexis, akkor azt is levonhatjuk következtetésként, hogy a tavasz tüze nemcsak az eolhárfát, hanem a pásztornak a sípját is újrahangolta, hiszen a képen szereplő

[270] Ez utóbbi összefüggésre John Dixon Hunt mutatott rá a tájkertészetről írott könyvében. John Dixon Hunt, *Gardens and Picturesque: Studies in the History of Landscape Architecture*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, 1997, 227.

[271] A képet a verssel együtt megemlítő csekély számú szakirodalomban sincs olyan, aki felhívta volna a figyelmet Pope birtokának lerombolásán kívül a Pope-pal kapcsolatos intertextuális párhuzamokra. A festmény jobb szélén látható ledöntött oszlopfőt és épületelemet szokás Pope birtokának lerombolásával jelképesen azonosítani.

karaktert a vizuális ábrázolás a játéka közben örökítette meg.[272] Turner így nemcsak Thomsonnak ad hangot a szélhárfával, hanem a pásztorsípon keresztül Pope-nak is. William Turner a két költőt belső kontextuális keretként használja, velük szervezi és tartja egyben a verset és a képet, komplett hivatkozási rendszert sző köréjük a verbalitás és a vizualitás eszközrendszerével.

Turner ezekben az alkotásokban nem a kontúrok eltörlésével vagy elmosásával tematizálja a határkérdést, ahogy azt megszokhattuk tőle, hanem a vers és a kép közötti dinamikával. A vers mint parergon, körülveszi a művet, de nem írja felül annak elsődlegességét. Interakcióba lép a vizuális munkával, együttműködik vele, és ezzel a folyamattal új értelmezési horizontokat nyit meg.

[272] Turner a mindennapokban egy auluszhoz hasonló fúvós hangszereken játszott. A költészeténél, már csak a zenei munkáinak a feldolgozása elhanyagoltabb terület. Turner egyszerre képezte magát festészeti, költészeti és zenei szempontból, és William Blake-hez hasonlóan gyakran kísérletezett azzal, hogy a festmények mellett megjelenő, vagy azoktól függetlenül megírt költészeti alkotásaihoz zenei kompozíciókat is illesztett. Ann Lapraik Livermore, „Turner and Music", *Music&Letters*, 38.2 (1957): 171.

3. A hiány(pótlás) alakzata

Míg Kant számára a parergon pusztán többletet, addig Derrida számára a műalkotáson belüli hiányra való rámutatást is jelenti. A hiány pótlékkal való helyettesítése azonban a paralipomena fogalmával is kapcsolatba hozható, így a hiány és a parergonalitás kapcsán egy másik lehetséges összefüggésre hívnám fel inkább a figyelmet.

A hiányról való gondolkodás abban az esetben is eredményes lehet, ha a parergonalitás kapcsán olyan festmények és szövegek felé irányítjuk a gondolkodásunkat, amelyeknek a témája magának a *hiánynak* az ábrázolása. Ezeken a képeken, szövegeken szükségképpen felfedezhetünk olyan margináliákat/toposzokat, amelyekről érdemes a későbbiekben értekezni. Ezért kifejezetten olyan képekkel és szövegekkel foglalkozom ebben részben, amelyeken mind a térpoétikai szál vonatkozása, mind az ergon-parergon rész-egész viszony világosan kidomborodik a műalkotásokon belül. A *Hiány*-nak mint festészeti témának a megjelenítése nem kifejezetten tartozik a klasszikus művészetelmélet tárgykörébe, inkább ernyőfogalomnak tekinthető, amin a *csend*, a *tudom-is-én-micsoda* (*je ne sais quoi*), a *semmi*, az *űr*, a *fenséges*, a *kellem*, a *báj* vagy a *melankólia* képzeteit értjük. Ezek az alakzatok szorosan az ábrázolhatatlan problémakörébe ágyazódnak, meghatározásuk számos problémába ütközik, viszonylagos distinkciókkal, más szavak ellenében írják le őket.[273] Többségük szenvedélyelméletekből nőtte ki magát festészetelméleti terminussá. Az olyan festmények, szövegek, amelyek a fentebb felsorolt negatív (alakú) fogalmak ábrázolásait tűzik ki célul, a kimondhatatlannak, a megismerhetetlennek a megjelenítése felé tesznek lépéseket. Reprezentációikat már ismert képzetek segítségével, azonosító metaforikus kapcsolat kialakításával oldják meg. „Ha nyugat-európai logikával gondolkodunk, a Semminek csak valami lehet a képe, hiszen csak valami létezőről vagy fogalomról alkothatunk képet."[274]

De melyek azok a metaforák, szimbólumok, amelyek az olyan hiány-fogalmakat, mint például a *csend*, a *fenséges* vagy a *Semmi* felismerhetővé teszik a képeken vagy a

[273] Bartha-Kovács Katalin francia festészetelmélettel foglalkozó könyvében a csend megjelenését kutatja a 17–18. századi műalkotásokon. A kötet a *csend* szó különböző meghatározásaival indul a korabeli francia lexikonok szócikkei alapján. Ezek a leírások nemcsak nagyon szűkszavúak, de jellemzőjük, hogy a csendet a hang, a zaj, a zörej kifejezések vonatkozásában tudják csak meghatározni, vagyis a csendet úgy értelmezik, mint ezeknek a jelenségeknek a hiányát. Lásd részletesen: Bartha-Kovács Katalin, *A csend alakzatai a festészetben*, L'Harmattan, Budapest, 2010, 12–9.

[274] *I.m.*, 130.

szövegekben?[275] Cesare Ripa *Iconologiá*ja egészen precízen, idézetekkel alátámasztva vállalkozik a kérdés megválaszolására. Művében részletesen leírja az egyes érzelmek, morális, metafizikai jelenségek (például a harag, a csend, a szépség, és az idő) különböző attribútumait. Az egyes szócikkekben ismerteti, hogy milyen metaforikus behelyettesítést válasszunk annak érdekében, hogy egyértelműen azonosíthatóak legyenek ezek az absztrakt fogalmak a képeken. Ezeket a nőként és férfiként leírt elvont ideákat, fontos, hogy nem a test(iség)ükből kiindulva ismeri fel a befogadó – hiszen úgy még könnyen felcserélhetné őket. A lényeg mindig a kezükben tartott vagy ruhájukon viselt kiegészítő jegyek összessége, az őket körülvevő fényhatások és a táj megjelenítése.[276] A táj mint a határosság metaforája a rejtettet rejtetten akarja kimondani, s aktuális megjelenésén túl rámutat, körbeírja ezeknek az elvont ideáknak a jelenlétét.

A *táj* ábrázolásának kérdésével lényegi ponthoz érkeztünk a parergonalitás és a fentebb felsorolt hiány-alakzatok összefüggése kapcsán. Thomas Blount (angol jogász) *Glossographia* (1670) című szótárának *táj* szócikke közvetett módon ezt a felvetést tartalmazza. A *Glossographia* keletkezése idejét tekintve nem áll messze Ripa munkájától, mindkettő abban a században keletkezik, amikor a táj(képfestészet) marginális szerepéből fokozatosan kezd a festmények önálló tárgyává válni.

> *Tájkép* (Landskip) Parergon, Paisage vagy mellékes téma, amely a Tájat a horizonton látható Hegyek, az Erdők, a völgyek, a Folyók, a Városok által jeleníti meg. Minden, ami a képeken belül nem test vagy tartalom, az *Tájkép*, *Parergon* vagy *mellékes munka*. A Megváltó szenvedését ábrázoló táblaképeken: Krisztus a kereszten, a két rabló, az áldott Szűz Mária és Szent

[275] A *fenséges*, a *csend*, a *melankólia*, a *tudom-is-én-micsoda* és a *semmi* egymással szorosan összefüggő és egymásból levezethető fogalmak. A fenséges elmélete már paradigmatikus kidolgozásra került a művészettörténetben, a retorikában és az esztétikában is. Ezek a diszciplínák, főleg Edmund Burke írásai nyomán, toposzokat dolgoznak ki a fenséges érzetének kiváltásához. Burke-nél egyértelműen összekapcsolódik a csend fogalma a fenségessel, mivel mindkettő végtelenül nagy és rettenetes. A fenségeshez kapcsolódó csend a metafizikai hiány-érzés megtestesítője. A fenséges meghatározása ugyanakkor nem mentes egy erősen misztikus-vallásos érzülettől sem, ami szintén kapcsolódik a hiány tematizálásához. Schiller a fenségest Isten névnélküliségére (*Deus anonymus*) vonatkoztatva vezeti le, vagyis abból, hogy nevének hiánya miatt semmi másra nem mutat önmagán kívül. („Semmi sem fenségesebb annál az egyszerű nagyságnál, mellyel a világ Teremtőjéről beszélnek. Hogy egészen sarkosan utaljanak kitüntetettségére, egyáltalán nem adtak neki nevet, […]aki egymaga van, annak nincs szüksége névre, hisz nincs más, akivel összevethetnék.") Vö. Friedrich Schiller, *Művészet- és történelemfilozófiai írások*, ford. a jegyz. írta Papp Zoltán, Mesterházi Miklós, Atlantisz, Budapest, 2005, 430.

[276] Vö. például a *Tévelygés* (*Errore*) és a *Vándorlás* (*Pellegrinaggio*) szócikkeket. Cesare Ripa, *Iconologia* (1645), ford. Sajó Tamás, Balassi Kiadó, Budapest, 1997, 171, 459.

János apostol a kép fő témáinak számítanak, de a városon, *Jeruzsálem*en, és a vidéken, ami körülveszi, a felhőkön, és hasonlókon *Tájképet* értünk.[277]

A szócikk első kiemelendő szempontja, hogy Blount a parergont nem a műalkotáson kívül keresi, hanem magában a képben, a műalkotáson belül helyezi el, és a táj témái közé sorolja be: a parergont mint tájat határozza meg. Topográfiai leírást ad, így egyrészt hely(ség)ként definiálja ezzel a parergont, másrészt hasonlóan az antikvitás irodalmához, a tájat kitérésként értelmezi a képen szereplő fő alakokhoz képest.[278] Parergonális térnek számítanak a képeken megjelenő meteorológiai folyamatok, a felhők és egyéb természeti jelenségek is, amelyek a változásra, a köztes jellegre, az önmagát eltörlő struktúrára hívják fel a figyelmet.

Nem véletlen tehát, hogy a *hiány* ábrázolásainak, legyen az akár a csend, akár a fenséges, vagy a Semmi, gyakori metaforája a *felhő* és a *vihar*. Ezek a képek ugyanis egyszerre keretként és kísérőjelenségként jelenítik meg azt, ami ábrázolhatatlan: „Amit a felhő elrejt, az éppen olyan lényeges, mint az, ami jól látható: a felhők és a köd által megjelenített űr, amely elnyeli és sejteti a formákat, a távolba irányítja a néző tekintetét."[279] A légköri jelenségek (és ezen belül is a felhő és a vihar) ábrázolásának egyik jeles képviselője a francia Joseph Vernet volt. Denis Diderot-t, akivel kortársak voltak, lenyűgözték Vernet tájképei, és *Vernet-séta* címmel hét különálló értelmezést írt a festő egyes képeiről, amelyeknek — az utolsó kivételével — egytől-egyig a *Táj* (*site*) címet adta.[280] Ezeknek a sétáknak a felépítését erősen meghatározta az a koncepció, amelyet Diderot Burke könyvében olvasott a fenséges képzőművészeti ábrázolásáról.[281] Diderot azzal foglalkozott ezekben az esztétikai írásokban, hogy miként illeszkednek Vernet képei a

---

[277] Thomas Blount's *Glossographia* (1670), in Malcolm Adrews: *Landscape and Western Art, Oxford History of Art*, Oxford University Press, Oxford, 1999, 30. Amennyiben nem jelölöm a disszertációban szereplő szakirodalmi és szépirodalmi munkák magyar kiadását és fordítóját a lábjegyzetben, úgy minden esetben a saját fordításaimat közlöm.

[278] A táj ismertetésén belül észrevehető az a hierarchikus viszony is, ami a Jeruzsálemet és a várost körbekerítő vidék megkülönböztetésében érhető tetten, az a rész-egész viszony, ami a korábbiakban már említésre került.

[279] Bartha-Kovács Katalin, *A csend alakzatai a festészetben*, 41.

[280] Csak kikövetkeztethető, de nem bizonyos, hogy melyek azok a konkrét képek, amelyeknek az *ekphrasziszát* adta Diderot. Egy-egy leírás esetében akár több megoldás is lehetséges. Magyar nyelven a hét „séta" közül az első, a második és a hetedik olvasható. Denis Diderot, *Esztétika, filozófia, politika*, ford. Bartha-Kovács Katalin, Szűr Zsófia, L'Harmattan, Budapest, 2013, 15–36.

[281] Az angol kiadás után 8 évvel később megjelent Burke könyve francia nyelven is, így Diderot már francia nyelven olvashatta. Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, R. and J. Dodsley, London, 1757. Magyar nyelven lásd: Edmund Burke, *Filozófiai vizsgálódás a fenségesről és a szépről való ideáink eredetét illetően*, ford. Fogarasi György, Magvető, Budapest, 2008.

fenséges paradigmájához. Még ennél is jobban érdekelte, hogy saját (kép)leírásai miként funkcionálhatnának fenséges műként. Diderot egyik erre vonatkozó módszere, annak az imitálásából állt, mintha a képeknek nem pusztán a szemlélője, hanem az egyik mozgásban lévő szereplője lenne, és benne sétálna a képek terében, miközben egyszerre csodálja meg és retteg Vernet-nek „a láthatár fölé emelkedő, vastag, fekete felhőitől."[282]

> Képtelen voltam elszakadni ettől a gyönyörrel és félelemmel vegyes látványtól. […] Ha majd lesz bátorságom leereszkedni rajtuk, a vonulatok annak a jelenetnek a bal oldalára fognak elvezetni, amelyet körül fogok járni.[283] […] De ismétlem, ezt látni kell. A kétfajta fény hatása, a tájak, a felhők, a sötétség, amely mindent beborít, és mindent látni enged […] a végtelenségig változatos tájak, […] romok, […] vitorlázat, hajókötélzet, hajók, egek, messzeségek, […] tengeri viharok, áldozatok és mindenféle patetikus jelenetek. Mellékjelenetei között nincs egyetlen egy sem, amely ne alkotna önmagában is értékes képet.[284]

A (hegy)vonulat körüljárása egyszerre jelent „térbeli" és „nyelvi" elmozdulást. Diderot a jelenet jobb oldalától elindulva a kép(zet) bal oldala felé sétál, melynek tényleges térbeli leképeződését, átkötő hídját a nyelvi kitérés, a reprezentáció adja. Ez a körüljárás az egyes képek mellékjeleneteiből indul ki, a tájból, hiszen Diderot-nál „a szükségszerűen kötődő járulékos ideák oda vezetnek, hogy rettenettel töltik el".[285] Diderot a parergonalitást úgy értelmezi, mint ami előkészíti, megteremti a fenséges megmutatkozását.[286] A Vernet képein megjelenő emberalakok a viharban, a tengerben szenvedő áldozatok.[287] A mélységes csend vagy a tenger fülsüketítő dübörgése veszi körbe őket, és általában a hold vagy egy „felleget

---

[282] Diderot, *Esztétika, filozófia, politika*, 27.

[283] *I.m.*, 22.

[284] *I.m.*, 28–29.

[285] *I.m.*, 35.

[286] Diderot Voltaire lapszéli jegyzeteivel kapcsolatban egy ponton megjegyzi, hogy ezek a jegyzetek hasonlóak az oroszlán karmaihoz, egyszerre utalva ezzel a metaforával a margináliák toldalékos, járulékos elhelyezkedésére és a nagyon veszélyes, fenséges hatást kiváltó mivoltukra is. *I.m.*, 30.

[287] Lásd: Joseph Vernet, *Hajótörés*, (1772), National Gallery of Art, Washington D.C.

széthasító villám" csillan meg az amúgy teljes sötétségben.[288] Az égi jelenségek, és ezen belül is a felhő, ábrázolása azért kerül középpontba Diderot elemzéseiben, mert a felhő körvonal nélküliségében, tünékenységében, formájának állandó változásában a fenséges, a csend, a tudom-is-én-micsoda megfoghatatlanságát véli felfedezni. A felhő, amelynek pillanatnyi megnyilvánulási helyén kívül nem tudunk biztosat mondani, a fenséges megmutatkozásaként, szupplementumaként fogalmazódik meg Diderot írásaiban.

> A körben kavargó, sziklán, csúcson verődő, torlódva irányt változtató, feketén felcsapó és lesújtó viharfelhők szaggatottan elliptikus, rengő karéja porhóval telített, fényben vonagló testet szakít ki a térből, melyet sötéten gomolygó felhőkoszorú tép és fojtogat a félig fedett, mélysárga napkorong sápadt sugárzásában.[289]

Ez az ekphraszisz akár Vernet egyik festményének leírása is lehetne, de nem Vernet-hez kötődik és nem is Diderot-hoz. Ez a részlet ugyanis az angol romantikus festő, William Turner *Hóvihar: Hannibál és hadserege átkel az Alpokon* című képének egy lehetséges leírása.[290] Bár a témák, amelyeket Vernet és Turner feldolgoznak életük során, termékenyen összevethetőeknek tűnnek, festészeti technikájuk és színhasználatuk már lényegesen eltér egymástól. Turner felhői Vernet felhőivel ellentétben kitöltik a festmények teljes egészét, és Egri Péter interpretációjában, a címben szereplő Hannibál is csak annyiban fontos, amennyiben helyet kap a címben.[291] Ami igazán átlényegíti ezt a képet, az a döbbenetes erejű hóvihar ábrázolása.[292] Turner egyes képein megfigyelhető, hogy nem tesz a festmény előterébe semmit, ami elvonhatná a néző figyelmét, nincs rakpart, nincsenek jelentős épületek a képen. A befogadó tekintetét azonnal a festmény közepébe, a viharos tengerre, a hóviharba vagy a ködbe vonzza. A felhőknek tömege van, és fenyegetőek, megjelenésükkel

---

[288] Joseph Vernet, *An Italian Harbour in Stormy Weather,* 1740–50 körül, Mauritshuis Múzeum, Hága

[289] Egri Péter, *Érték és képzelet,* Akadémiai Kiadó, Budapest, 1994, 61.

[290] J. M. W. Turner, *Hóvihar: Hannibál és hadserege átkel az Alpokon,* 1812, Tate Galéria, London

[291] Egri, *Érték és képzelet,* 61.

[292] Turner élete során több száz kísérleti vázlatot szentelt csak annak, hogy különböző technikákkal megfesse az eget, hogy tesztelje a papírt, az miként reagál a különböző színekre. Ezek a felhő-tanulmányok a Tate Modern és Tate Britain Múzeumokban külön szekcióban megtekinthetőek.

együtt jár a kontúrok eltörlése.[293] A képen szereplő emberek körvonalai gyakran beleolvadnak a homályba és „testetlenné” válnak. Turner felhői attól olyan veszélyesek, hogy nincs bennük egy rögzített pont, amely a félelem fókuszpontjaként működhetne. Festészetében a táj már kimondottan a lélekállapot kifejezője, a szenvedélyek térbeli leképeződése. A *Hannibál* című kép főszereplője – ergonja – pont attól Hannibál, mert a hóvihar takarásában folyamatosan kísérletet teszünk a keresésére és hiányának feloldására, ezáltal folyamatosan megteremtve számára visszatérésének lehetőségét.

A felhő és a köd mint parergon, Turner képein a megnevezhetetlent, a behatárolhatatlant (a fenségest, a csendet) jelenítik meg, ami többértelmű, lokalizálhatatlan és megragadhatatlan. Kortársa, William Hazlitt, esszéjében nagyon találóan, azt írta Turnerről, hogy „tájképei a Semmi képei”, vagyis a Semminek mint metafizikai fogalomnak az ábrázolásai. Másfelől azonban a felhő (a hó, a füst, a köd) ábrázolása Turner képein azért is interpretálható parergonként, mert „túlcsordul a műben”, többletével felhívja arra a figyelmet, amit kitakar, ami hiányzik vagy hiányos a képben, ami csak részleteiben vagy eltűnőben látható. Ezek a dekoratív elemeknek is tekinthető tartalmak, tézisem szerint, központi jelentőségre tehetnek szert Turner műveinek értelmezésekor, és nemcsak díszítő funkcióként járulnak hozzá a festmények interpretációihoz.

Turner egy talán kevésbé ismert képzőművészeti alkotására is szeretném felhívni a figyelmet, amely a felhő ábrázolásában nem tér el a festőtől megszokott vonalvezetéstől, azonban témáját tekintve egy biblikus szöveghely egyedi ábrázolását kísérli meg. Turner, aki a fenséges megjelenítésében jellemzően inkább egy profán esztétikai szempontot képviselt, semmint a numinózus szakrális megközelítését, ebben a festményben e két paradigmát ötvözte. A kép 1843-ban készült, és azt a címet viseli, hogy *Fény és Szín – A Vízözön utáni reggel Mózes a Teremtés könyvét írj*a.[294] A festmény címe és a kép különböző bibliai események idősíkjának a keresztmetszetét elevenítik meg.[295] Egyrészt utalnak Noéra

---

[293] Ezen a ponton újra becsatlakoztathatóvá válik a parergonalitás derridai gondolata: Derrida a *parergon*ban elsősorban egy olyan „tropikus fegyvert” vél felfedezni, amely „fenyeget, amelynek használata kritikus és kockázattal jár”. Derrida, „Parergon”, 168.

[294] A kép 1994-ig Frankfurt egyik kiállítótermében volt látható, míg el nem lopták egy Caspar David Friedrich festménnyel együtt. A Tate Múzeum 2002-ben vásárolta vissza a fekete piacról, jelenleg is ebben a múzeumban tekinthető meg. Kép 28. J. M. W. Turner, *Light and Colour (Goethe's Theory) – the Morning after the Deluge – Moses Writing the Book of Genesis*, Tate, London, 1843.

[295] A festményhez egy rövid, pár soros költeményt is csatolt Turner. Turner, *The Sunset Ship*, 88.
The ark stood firm on Ararat; th' returning Sun/ Exhaled earth's humid bubbles, and emulous of light,/ Reflected her lost forms, each in prismatic guise. / Hope's harbinger, ephemeral as the summer fly/ Which rises, flits, and dies. A visszatérő nap kigőzölögte a föld nedves buborékait,/ s fényt bocsátva ki, kivetítette elvesztett formáit,/ mind prizmaszerű alakban a remény hírnöke, kérészéletű mint a nyári légy, mely felröppen, csapdos és meghal.

és Vízözön eseményeire, másrészt Mózesre, aki Turner korában, sőt napjainkban is a teljes Tóra szerzője a trandicionális vallási álláspont szerint.[296] A szakirodalom szerint Mózes ezen a képen Isten dicsőségében ül, aminek az ábrázolása a képen kifejezetten felhőszerű jegyeket mutat.[297] Isten dicsőségének a felhő meteorológiai elemével való összekapcsolása pedig felidézheti a rabbinikus hagyomány shekinah fogalmát.

> Akkor felméne Mózes a hegyre; és felhő borítá el a hegyet. És az Úr dicsősége szálla alá a Sinai hegyre, és felhő borítá azt hat napon át; a hetedik napon pedig szólítá Mózest a felhő közepéből. Az Úr dicsőségének jelensége pedig olyan vala az Izráel fiainak szeme előtt, mint emésztő tűz, a hegy tetején. És beméne Mózes a felhő közepébe, és felméne a hegyre, és negyven nap és negyven éjjel vala Mózes a hegyen. (Móz. II. 24.)

A felhő ebben a részletben mint a teofánia kísérőjelensége, szupplementuma jelenik meg. Mózes a Sínai-hegyen átveszi Istentől a Tízparancsolat kőtábláit, és Isten felhőként jelenik meg Mózes számára. Mózes negyven napig tartózkodik ebben a felhőben mielőtt lejönne a hegyről, s ezt a különleges felhőt nevezi a rabbinikus hagyomány shekinah-nak, amely Isten rejtőzködő jelenlétének a lakhelye. A Mózes történetben megjelenő felhő, amelyet a bibliai óhéberben az *anan* (עָנָן) szóval fejeztek ki, etimológiáját tekintve *fedni*, *valami, ami eltakar* jelentéssel bírt.[298] Az eredeti szöveghelyen tehát, amikor az *anan* kifejezés megjelenik, egyértelmű, hogy egy olyan akadályról van szó, amely Isten színről színre való látását gátolja meg. Mivel Isten nem reprezentálható, ezért kizárólag szupplementumok által lehetséges a megismerés valamilyen módja. A felhő mint Isten ott-létének a kísérőjelensége, utal a megismerhetetlenre, és ugyanakkor implikálja a jelenlétét is. A felhő a kimondhatatlan és a láthatatlan élményének az ábrázolása, amely a rejtőzködőt rejtetten jeleníti meg. Nem véletlen tehát, hogy Pseudo-Longinos, aki az első komolyabb referencia pontja a fenségesről való gondolkodás kezdeteinek, a görögök közül az elsőként idézett ennek kapcsán a Bibliából. Híres munkájában a fenséges példájaként hozza fel a zsidók törvényhozójának találkozását az Istennel, aki (a felhőn keresztül) miután az istenség lényegét méltón felfogta,

---

[296] Rózsa Huba, *I.m.*, 59.

[297] Andrew Wilton, *Turner and the Sublime*, University of Chicago Press, Chicago, 1980, 141.

[298] Az erre a szemantikai dimenzióra épülő értelmezésért lásd. Georg V. Pixley, *On Exodus, a liberation of perspective*, ford. Robert R. Barr, Orbis Books, New York, 1987, 125.

a törvényei elején mindjárt tanúságot is tett róla.[299] Rudolf Otto, akit szintén foglalkoztatott a fenséges kérdése, hasonlóan írja le közel két évezreddel később, hogy nemcsak a numinózus áll rokonságban a fenségessel, hanem a numinózus választott kifejezőeszközei is, tehát a felhő, a mennydörgés és a villámlás is.[300] Ezek a szupplementumok, amelyek parergonként is definiálhatók, szoros összefüggést mutatnak tehát a fenséges reprezentációival.

A felhő a misztikus egység tere, amely része és a feltétele is az Istennel való egyesülésnek. Matéria nélküli, ám nagyon is jelenvaló jelenségként elválasztó funkciót tölt be. Míg a szövegek esetén a numinózus jelenlétének tapasztalatát a misztika nyelvéhez kötjük, amely a beszéd és a hallgatás határán húzódik meg,[301] addig a vizuális ábrázolásokban a felhő az, ami közvetítőként jelenik meg Isten és ember között, vagy ahogyan egy 14. századi angol misztikus nevezte: a megnemismert felhője az, amely Isten és ember között húzódik.[302]

Turner élete során több száz kísérleti vázlatot szentelt csak annak, hogy különböző technikákkal megfesse az eget, s ezen belül is jelentősek a felhő-tanulmányai. Turner felhői sosem ornamentumok, mégis ennek a képnek az esetében szupplementumként értelmezhetőek az ábrázolt bibliai és teológiai hagyomány miatt. Az említett alkotáson a felhők egyszerre viselkednek szupplementumként az Isteni jelenlét felhő-általi megnyilvánulásaként, és túlcsordulásukkal, többletükkel el is rejtik magukban Istent, sőt nem csak őt, hanem a közepén ülő Mózest is, aki szinte alig látható a testét eltakaró hatalmas felhőfátyoltól. A felhők azonban a saját kitöltetlen helyeikre is ráirányítják a figyelmet, egyszerre elrejtenek és felfednek, hogy általa közelebb jussunk ahhoz a hallgatással teli kimondáshoz, ami az apofatikus teológia sajátossága.

---

[299] Pseudo-Longinos, *A fenségesről*, IX.9., ford. Nagy Ferenc, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1965, 33.

[300] Rudolf Otto, *A szent*, ford. Bendl Júlia, Osiris Kiadó Budapest, 2001, 84–85.

[301] „A misztikus elbeszélő, tudja, hogy a kimondható nem elégséges élményének közvetítéséhez, de a teljes hallgatás is lehetetlen róla, s e kettőségek közötti résben talál rá a nyelvre.” Máthé Andrea, „A hallgatás nyelve”, *Vigilia*, 74.10 (2009): 781.

[302] *The Cloud of Unknowing*, szerk. James Walsch, Paulist, Press, 1981, 127.

VI. Para-jelenségek a művészetben

Használata kritikus.
Kockázattal jár, és egy olyan árat fizet,
melynek az elmélete most rajzolódik ki.
(Jacques Derrida)

A parergonalitás jelenségének történetét leginkább az oppozíciók felől való gondolkodás határozza meg. Ezek az oppozíciók egyszerre mű- és befogadásközpontú szemléletmódok, egyszerre közelítik meg a parergont a funkciói és formái felől, illetve, hogy milyen hatást képesek kiváltani a közönségükből. A fogalomtörténetben tárgyalt szerzők az antikvitástól napjainkig a következő ellentéteket mentén határozták meg a jelenséget: a műhöz tartozik, vagy azon kívül áll; többletet jelent elsősorban vagy az ergonon belüli hiányt; elsődleges vagy másodlagos a szerep, amit betölt; alárendelt és mellékes vagy egyenrangú a művel, amit körbevesz; értékes vagy értéktelen a befogadás szempontjából.

Az első hagyomány, amiből merítettünk, úgy foglalkozott a parergonalitással mint egy külsődleges elem, mint ami a mű zártságát nem veszélyezteti, és az ergonhoz képest mindig alárendelt. Ebben az esetben előfordult, hogy egyenesen értéktelennek nevezték, olyan formának, amely nincs is feltétlenül alaposan kidolgozva, hiszen járulékos, mellékes elem. Mivel a mű zárt egységként jelenik meg ebben a felfogásban, ezért nem is lehet más csak többlet, ami körülveszi a művet, akár egy festmény kerete vagy egy irodalmi mű borítója. A parergon nélkül az ergon teljes értékű mű, a parergon az ergon nélkül egy használati eszköz, cserélhető és pótolható.

A másik hagyomány úgy értelmezi a parergont mint ami a mű részét alkotja, vagy ha nem képezi a mű organikus részét, akkor is közvetítő szerepet tölt be az alkotás és a befogadó között. A parergon ebben az esetben inkább egy olyan felületként van meghatározva, aminek az elsődleges funkciója az érintkezés. Mivel gyakran kiegészíti a művet, ezért magában hordozza annak a fenyegettségét, hogy felszámolja az ergont és a helyére áll. Mivel folyamatosan interakcióban van a művel és a befogadóval is, ezért ebben a koncepcióban nem választható le könnyen, és nehezen pótolható: ő maga a pótlék.

A dolgozat a vizsgált alkotások értelmezése során a parergonalitás fogalmának mindkét megközelítését alkalmazta, nem ellentmondásokként kezelve őket, hanem a reflexiók különféle módjait és értelemajánlatait figyelembe véve. Az első fejezet, amely Medúza alakjának a vizuális és verbális ábrázolásait követte nyomon, a töredékes test változásait a vonatkozó filológiai, ikonográfiai és vallástörténeti szempontok mellett a

parergonalitás logikájával kísérte figyelemmel. Míg Medúza egy apotropaikus maszkként jelent meg a görög rítusban, addig semmi más nem számított ergonnak, csak szem. A maszkot körülvevő hajat és kígyót megjelenítő elemek kizárólag olyan dekoratív kiegészítőkként voltak megjelölve, amik alárendeltek voltak a maszk félelmet kiváltó erejével szemben. Ezt az értelmezési hagyományt követve a maszkot egy zárt alkotásnak tekintem, amelyhez szupplementumként olyan ornamentumokat csatoltak, amelyek a maszk funkciójához és kidolgozottságához képest többleteknek számítanak. Ha a másik értelmezési hagyomány felől vizsgálom a maszkot, akkor olyan felületként látom, amely az őt viselő gazdájával interakcióba lép. Ebben az esetben a maszk parergon, de nem azért, mert könnyen leválasztható, hanem ellenkezőleg, mert titokban tartja a viselőjét, mert rajta keresztül lehet kapcsolatban lépni az „ergonnal". Mikor az apotropaikus maszk szertartásos funkciója megszűnik és megjelenik a művészetekben, Medúza alakja elkezdett nőies vonásokkal gazdagodni, a haj és a kígyók nem szupplementumokként kerültek ábrázolásra, mint a maszk esetében, hanem olyan attribútumként, amelyek segítették a befogadót, hogy elkülönítse más, hasonlóan hibrid lényektől. Coluccio Salutati a reneszánsz idején ezeket a fürtöket hozza metaforikus kapcsolatba a nyelv díszítő alakzataival, a retorikai díszítményekkel, amelyek nemcsak gyönyörködtetnek, vagy formailag járulhatnak hozzá a nyelv és Medúza szépségéhez – mint egy kanti diskurzus felől értelmezve –, hanem minőség-átlényegítő szerepük van. Medúzának a Perszeusz-mitológiába való ágyazódásával, illetve azzal, hogy a maszk helyett egy test nélküli fejként kezdték el megjeleníteni, szintén az elsődleges-másodlagos egységek kérdését tematizálták. A Perszeusz-mítosz részeként Medúza alárendelté vált a hősről való párbeszédnek, de a fej töredékes volta ellenére is zárt alkotásként jelent meg a hátramaradott testhez képest, amely értéktelennek számít a szem kővé dermesztő ereje mellett. A Medúza-ábrázolások közül sokáig kiemelt és nagyratartott alkotásként bántak a Leonardo da Vincinek tulajdonított festménnyel, amelyről Percy Bysshe Shelley egy képleíró verset készített. A két mű között a cím teremt elsősorban kapcsolatot. /Percy Bysshe Shelley: *Leonardo da Vinci Medúzájáról a Firenzei Galériában*/ A cím deskriptív jellege miatt az ekphraszisz műfajának a kérdéseit is a diskurzus részévé teszi: hogy melyik műalkotást tekintjük elsődlegesnek vagy másodlagosnak. Ha a kronológiát tekintjük, akkor a festészeti alkotás az, amihez szupplementumként a vers csatlakozik, azonban a szerzőségi viszonyok megváltozásával, Shelley verse az, ami jelenleg kanonizálja az ismeretlen festő művét. Ebben az új relációban illusztrációként is értelmezhető lenne a festmény a költemény mellett.

A címről való gondolkodást kulcsfontosságúnak tekintem a jelenség vizsgálati lehetőségeinek tartományán belül, azonban mindkét fogalomértelmező hagyományban hiányként jelenik meg a róla szóló beszéd. Egy vizuális alkotás szerzői megnevezése kapcsán egyértelműbbnek tűnik a meghatározás, hogy parergonként definájuk a címét. Egy szöveg mellett a címet viszont elsősorban paratextuális (vagy szűkebben peritextuális) részként nevezzük általában Genette megállapításai óta. A francia irodalomtudós a műalkotások címeinek funkciójaként azt nevezi meg elsősorban, hogy identifikálja a művet, nevezze meg annak témáját, és hozza játékba az őt követő szöveget.[303] Genette-nél a cím működésével kapcsolatban szintén felmerülnek azok a kérdések, hogy mennyiben tekinthetjük a mű részének, vagy hogy milyen intertextuális lehetőséget hordoz a cím magában. Genette azonban mindig szöveg és szöveg közötti relációban értekezik a címről. Shelley verscímének sajátossága azonban, hogy nem a textussal teremt elsősorban kapcsolatot. Az ő verscímének funkciója nem kizárólag a szöveggel való érintkezés, hanem egy átmenet képez a két mű világa között. Ahogy Mitchell is fogalmazott, a vers „szövege azon dolgozik, hogy kitörölje önmagát és az összes »keretező« eljárást, ami az olvasó és a kép közé állhatna."[304] Ha viszont a verset elválasztjuk a címétől, akkor attól a határfelülettől választjuk el, ami a szöveget a szövegen kívüli világgal összeköti. Shelley versének címe inkább parergonális szerepeket lát el, nem pusztán segédszöveg minőségben áll. A szövegprezentációs funkció mellett, inkább keretet ad egy másik művészeti ággal, a festészettel való párbeszédhez. A cím nem önreprezentatív fókuszú, hanem inkább egy koherenciát képez a vers és a festmény között. A parergon ebben az esetben ténylegesen a mű mellé való lépést jelent, amely nem keresztüllép a műalkotáson, hanem lehetőséget ad egy másikkal való interakcióra.

Shelley címadó sorával ellentétben Turner vizsgált festészeti alkotásának –*Thomson Eolhárfája* – címénél nem jelent gondot, hogy a mű melletti járulékos elemként az aláírással és a kerettel együtt parergonként definiáljuk a szakirodalmak szerint. Turner címadó sora egyszerre utal James Thomson egyik ismert versére – *Óda egy eolhárfához* –, valamint saját azonos címmel napvilágot látott költeményére. Hogy a címet kezdésként miért parergonként és nem paratextusként értelmezzük az egy befogadásesztétikai tapasztalatnak köszönhető, amiben a vizuális alkotások élvezetkeltőbbnek bizonyultak. Turner festészeti és költészeti alkotásának közös címe, sokkal inkább illeszkedik Genette paratextualitással kapcsolatos

[303] Gérard Genette, *I.m.*, 76.

[304] W. J. T. Mitchell, *I.m.*, 215.

kritériumaiba, mint a Shelley-é. Elsősorban szövegekkel teremt kapcsolatot, egy irodalmi mű nevét tartalmazó, kiemelő jellegű cím.

A parergonalitás kérdése – tézisem szerint – nem kizárólag csak az egyes művek külső-belső, elsődleges-másodlagos elemeinek a meghatározásánál dől el, vagyis a részek egymáshoz való kapcsolódásának meghatározásánál, esetleg ezeknek az egységeknek a befogadóval alkotott interakcióján. A parergon a művészeti alkotások egymással való kapcsolódásának, létrejövő párbeszédének a belső strukturális eleme. A parergon nem ekphraszisz, és nem paragone, hanem az őket megelőző keret-logika, ami előbb lehetőséget ad a műnek, hogy önmaga mellé lépjen és egy másik művel interakcióba kerüljön. A parergon a gondolatát és az esélyét teremti meg annak, hogy a mű egy másik, tőle különböző alkotással interakcióba kerülhessen. A parergon a komparasztikai munkát megelőző és megelőlegezendő lépés, mielőtt az egyik művészeti ágból alkotásából a másik terébe lépnénk be. Míg a parergon oppozíciókat teremt az egyes különálló művészeti alkotások terében, addig a különböző művészeti ágak között hidat képez. Mindezt úgy teszi, hogy közben nem válik el saját ergonjától, és nem számolja fel annak az elsőségét. Ennek a vizsgálatnak az egyik kiemelt szerzője William Blake lehetne egy későbbi kutatásban, aki a két művészeti ág határán alkotott egyszerre. William Blake alkotásainak értelmezése jelenleg hiányként jelenik meg az ergonon belül – Derrida szavait idézve.

Ez nemcsak a címek esetében igaz, hanem minden más a művön belül található díszítő vagy mellékesnek mondott objektum esetében is, amely egy másik alkotást képes a témájává tenni. A Turner festményén szereplő pásztorfiú, aki a kép bal sarkában a homályban ül a parergonális elemek közül, azért tűnik ki, mert engedélyt és meghívást ad a textusban szereplő Alexisnek, hogy belépjen a festmény terébe, és hogy a kint-ből helyet jelöljenek ki neki a képen. Shelley az éjféli eget megidéző metaforája mellékesnek vagy egyenesen hibának tűnhet egyes értekezők számára az ekphrasziszként olvasott versben, azonban lehetőséget egy a referenciálistól eltérő, másik vizuális kép megalkotására is, amely az elveszett Leonardo da Vinci-képet jelenítheti meg a befogadó előtt.

A parergonalitásnak a művészetek közötti oszcillációja mind az első, mind a második hagyományból merít, bár kétségtelen, hogy a derridai gondolatmenet logikáját érzi magához közelebb. Leginkább abban tér el tőle, hogy nem kizárólag azonos művészeti ágak közötti hídként értelmezi, és nem a mű és a befogadó közötti interakció áll a középpontjában.

Megítélésem szerint a derridai parergon értelmezésének nóvuma nem abban áll, hogy másokkal ellentétben a parergon alatt ő belső, és nem külső elemeket látott, hiszen ezt a konklúziót már előtt is levonták. Derrida lehet azonban talán az első, aki rámutatott, hogy

nem statikus jelenségként működik a parergon elsősorban, hanem dinamikusként, olyan elemként, ami a kötött helyzete ellenére is interakciót folytat a befogadóval vagy az alkotás belső egységével. Ő volt azt továbbá, aki rávilágított, hogy a parergonok a nyíltságuk tekintetében is különböznek egymástól. Vannak jól észrevehetők, mint a festészeti alkotások keretei, és vannak kevésbé nyilvánvalók mint mondjuk a kontextus vagy a tradíció, amiben egy alkotás létrejön, és befogadóként majd közrefogja a gondolkodásunkat az adott művel kapcsolatban. Ez a szemléleti keret meghatározó volt a Shelley-vers értelmezése kapcsán, ahol a Medúza-fő ábrázolástörténete bár szupplementumként csatalakozott a kép-vers értelmezéséhez, de részei voltak a láncolatnak, és a vers értelmezésének külső kereteihez járultak hozzá.

Az ergonban létrejövő hiány és az őt betöltő pótlék, a parergon, Derrida szintén (általam is) sokat hivatkozott gondolata. Derrida a mű külsője és belsője közötti feszültséget egy hiány megképződéséből vezette le. Mivel a hiány pótlékkal való helyettesítése a paralipomena fogalmával is kapcsolatba hozható, így a hiány és a parergonalitás kapcsán egy másik lehetséges összefüggésre hívtam fel a figyelmet, a *Hiány*nak mint alakzatnak az értelmezése kapcsán. Ezek közül a felhő-ábrázolásokat vizsgáltam meg Turnernél, amelyek hasonló jelentésekkel bírnak, mint az itt felvázolt parergonalitás logikája.

VII. Egy fogalom határai — a parergon

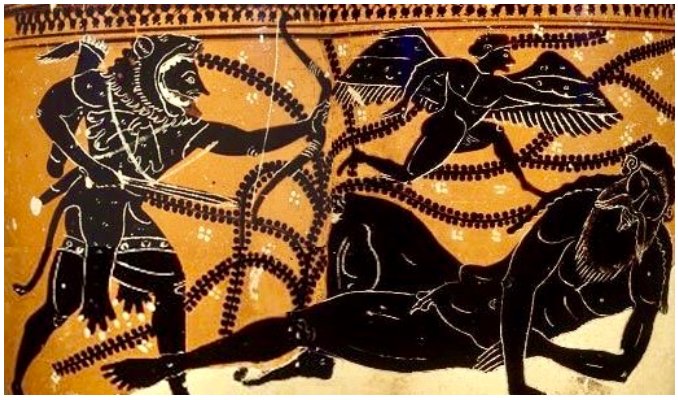
Képek

Kép 1. *Héraklész és Eurütión* (kentaur), Kr. e. 6. század, (Görögország, Athén), J. Paul Getty Múzeum, Malibu

Kép 2. *Héraklész, Hészioné és a tengeri szörny*, Kr. e. 6. század (Görögország, Korinthosz), Szépművészeti Múzeum, Boston

Kép 3. *Héraklész és Antaiosz*, Kr. e. 5. század, (Görögország, Athén), Cerite Archeológiai Múzeum, Athén

Kép 4. *Akhelóosz folyamisten*, Kr. e. 5. század, (Görögország, Attika), Louvre, Párizs



Kép 5. *Héraklész, Alküóneusz és Hüpnosz*, Kr. e. 6. század, (Görögország, Athén), Toledo Képzőművészeti Múzeum, Toledo, Ohio

Kép 6. *Héraklész és Ethon*, Kr. e. 6. század, (Görögország, Athén), Nemzeti Archeológiai Múzeum, Athén

Kép 7. *Héraklész és a Kentaurok*, Kr. e 6. század, (Görögország, Attika), British Múzeum, London

Kép 8. *Héraklész, Nesszosz és Déianeira*, Kr. e. 5. század, (Görögország, Athén), Szépművészeti Múzeum, Boston

Kép 9. *Héraklész és a Kerkópszok*, Kr. e. 6. század, (Görögország, Athén), Ashmolean Múzeum, Oxford

Kép 10. Ortelius Abraham, *Teatrum Orbis Terrarum, Parergon*, Plantin, Antwerpen, 1584.

Kép 11. Babak Golkar, *Cím nélkül*, (Hagia Sophia), Third Line Gallery, 2011.

II. A terror története

Képek

Kép 12. Kleitias, *Gorgó-fő*, Kr. e. 570 körül, (Hellász, Attika) Régészeti Múzeum, Firenze

Kép 13. *Bronz Gorgó*, Kr. e. 6. század, (Hellász), Andrés A. Mata magángyűjteményében

Kép 14. *Gorgó-fő*, terrakotta, Kr. e. 500, (Hellász), Metropolitan Múzeum, New York

Kép 15. *Medúza Rondanini*, Kr. u. 1–2. század,
Római másolat az eredeti Kr. e. 5. századi Phidias – görög szobrász – alkotása nyomán,
Glyptothek Múzeum, München

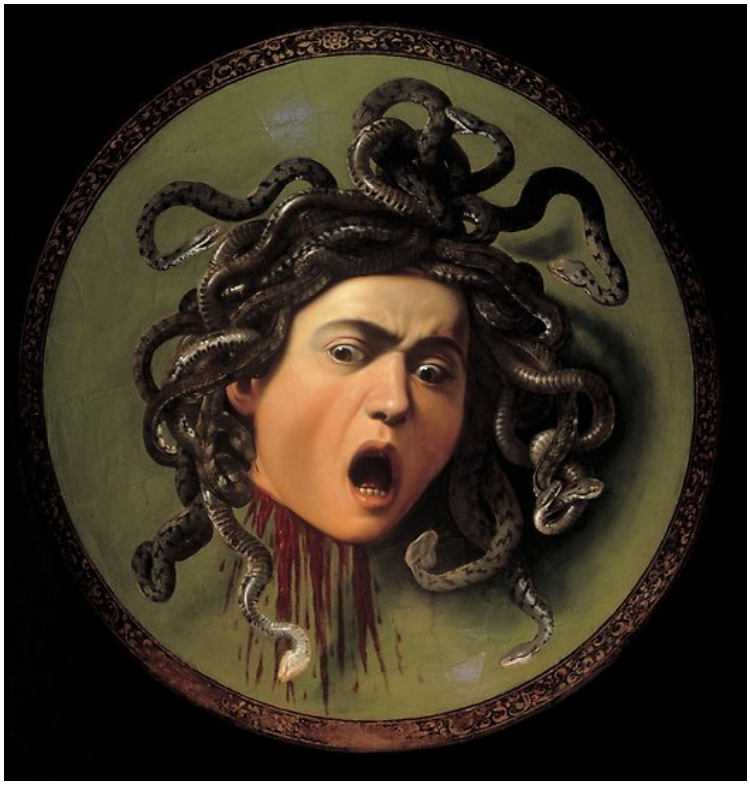
Kép 16. Pán nevű festőnek tulajdonított amfora, (Hellász, Attika), Kr. e. 470, British Múzeum, London

Kép 17. *Medúza-fő*, Kr. e. 4. század, (Hellász), Metropolitan Múzeum, New York

Kép 18. *Medúza-fő*, Mozaik, Kr. u. 2. század,
(Pireusz), Nemzeti Régészeti Múzeum, Athén

Kép 19. Római ornamens egy
szekéroszlopról, Kr. u. 1–2. század,
Metropolitan Múzeum, New York

Kép 20. Benvenuto Cellini, *Perszeusz a Medúza-fővel* (Perseo con la testa di Medusa), 1545–1554, (Firenze), Loggia dei Lanzi, Firenze



Kép 21. Caravaggio, *Medúza-fő* (Testa di Medusa), 1597, (Róma) Uffizi Múzeum, Firenze

Kép 22. Peter Paul Rubens és Frans Snyders, *Medúza-fő* (Medusa), (Antwerpen), 1613 – 1617/1618, Szépművészeti Múzeum, Bécs

Kép 24. Anonim szerző, *Trump elpusztítja Clintont*, TrumpAndTriumph, Twitter, 2006.

III. A határtalan kerítése

Kép 26. J. M. W. Turner, *Dunstanburgh Castle: Sun-rise after a squally night,* 1798, National Gallery of Victoria, Melbourne

Kép 28. J. M. W. Turner, *Light and Colour (Goethe's Theory) – the Morning after the Deluge – Moses Writing the Book of Genesis*, Tate Gallery, London, 1843.

Függelék 4.

Az alábbi jegyzet az 1798-ban a Királyi Művészeti Akadémia katalógusában szereplő olyan műalkotásokat tartalmazza, amelyeket szépirodalmi jegyzetekkel is kiegészítettek az alkotóik. A katalógus bejegyzéseit követve azoknak az irodalmi műveknek adtam meg a pontos hivatkozását, amelyeknél az adott festő maga is megadta az idézet konkrét helyét az irodalmi műben. A katalógusban szereplő alkotók vezetéknevei mellett azonban csak a keresztnév első betűi szerepeltek, így azokat minden esetben feloldottam a táblázatban, valamint születési és halálozási dátummal is kiegészítettem a táblázat első oszlopát, hogy az olvasó könnyebben tudja beazonosítani az Akadémia kevésbé ismert festőit is.

Alkotó neve	**Műtárgy címe**	**Hivatkozott irodalom**
Miss E. A. Rigaud	*Education*	James Thomson: *Az évszakok* (1730)
Miss E. A. Rigaud	*Celadon and Amelia*	James Thomson: *Az évszakok*
William Hamilton (1751–1801)	*Spring*	James Thomson: *Az évszakok*
William Hamilton	*Winter*	James Thomson: *Az évszakok*
William Turner (1775–1851)	*Buttermore Lake, with part of Cromackwater*, *Cumberland, a shower*	James Thomson: *Az évszakok*
William Turner	*Dunstanburgh Castle, N. E. coast of Northumberland, Sunrise after a squally night*	James Thomson: *Az évszakok*
William Turner	*Norham Castle on the Tweed, Summer's Morn*	James Thomson: *Az évszakok*
William Turner	*The Dormitory and Transept of Fountain's Abbey - Evening*	James Thomson: *Az évszakok*
William Turner	*Morning amongst the Coniston Fells, Cumberland*	John Milton: *Az elveszett Paradicsom* (1667*)*
John Francis Rigaud (1742–1810)	*The prayer of Judith, in the tent of Holofernes*	*Biblia, Judit 13.7*
John Singleton Copley (1738–1815)	*A Historical Picture, representing Saul reproved by Samuel*	*Biblia*, Sámuel I. 15.28
William Theed (the elder) (1764–1817)	*Abraham offering Isaac, a sketch*	*Biblia*, Móz. I. 22.12.

Stephan Francis Dutilh Rigaud (1777–1861)	*Jupiter and Thetis*	Homérosz, *Iliász* (Kr. e 8. század)
Jeffry Wyatt (1706–1840)	*Priam's Palace*	Homérosz, *Iliász,* VI. 304.
James Nixon (1741–1812)	*Schedoni*	Ann Radcliffe, *The Italian* (1797)
James Nixon	*Ellana di Rosalba*	Ann Radcliffe, *The Italian*
George Garrard (1760–1826)	*Bass relief, Duncan's Horses, from sketch by Mr. Gilpin*	William Shakespeare, *Macbeth* (1603–1606)
Robert Smirke (1780–1868)	*The Seven Ages of Man*	William Shakespeare, *Ahogy tetszik* (1599)
Hendrik Frans de Cort (1742–1810)	*Cliffden Ruins, near Taplow Court and Maidenhead Bridge*	Alexander Pope: *Az embernek próbája* (1731–1735)
Henry Tresham (1751–1814)	*Athens*	Marcus Tullius Cicero: *A törvények, II. 2.* (Kr. e 52.)
Henry Tresham	*The Melancholy Lover*	Francesco Petrarca: *Daloskönyv*, *28. szonett* (1342)
John Downman (1750–1824)	*The Partridge Family*	Henry Fielding: *Tom Jones* (1749*)*
Mrs. Amelia Noel (1759–1818)	*Aeneas meeting Venus*	Publius Vergilius Maro: *Aeneis*
Richard Westall (1765–1836)	*Edwin*	James Beattie: *The Minstrel* (1771)
Richard Westall	*The Bard*	Thomas Gray: *The Bard* (1757)
Thomas Taylor	*Beggar man asking alms*	*The Beggar's Petition (sz.n.)*

VIII. Bibliográfia

Egy fogalom határai – a parergon

Abraham Ortelius, *Theatrum Orbis Terrarum*, Gilles Coppens de Diest, Antwerpen, 1570.

Alexander Gottlieb Baumgarten, Metyphysica, C. H. Hemmerde, Frankfurt, Leipzig, 1779.

Apollodórosz, *Mitológia*, ford. Horváth Judit, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1977.

Arisztotelész, *Rétorika*, ford. Adamik Tamás, Gondolat Kiadó, Budapest, 1982.

Bacsó Béla, „A kép-tudomány margójára", *Studia Litteraria*, Debrecen, 52.1-2 (2013): 9–17.

Bartha-Kovács Katalin, *A csend alakzatai a festészetben*, L'Harmattan, Budapest, 2010.

Cesare Ripa, *Iconologia* (1645), ford. Sajó Tamás, Balassi Kiadó, Budapest, 1997.

Denis Diderot, *Esztétika, filozófia, politika*, ford. Bartha-Kovács Katalin, Szűr Zsófia, L'Harmattan, Budapest, 2013.

Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology, 3. kötet, szerk. William Smith, LL. D., Charles C. Little és James Brown, Boston, 1849.

Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, R. and J. Dodsley, London, 1757.

Edmund Burke, *Filozófiai vizsgálódás a fenségesről és a szépről való ideáink eredetét illetően*, ford. Fogarasi György, Magvető, Budapest, 2008.

Edward Ross Wharton, szerk., *Etyma graeca: an etymological lexicon of classical Greek*, Percival, London, 1890.

Egri Péter, *Érték és képzelet,* Akadémiai Kiadó, Budapest, 1994.

Euripides, „Electra", in Euripides, *Suppliant Women, Electra, Heracles*. szerk. és ford. David Kovacs Harvard University Press, Cambridge, London, Massachusetts, 1998, 153–300.

Euripidész, „Élektra" ford. Devecseri Gábor, in *Euripidész Összes Drámái*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1984, 547–596.

Euripidész, „Az őrjöngő Héraklész", ford. Jánosy István, in *Euripidész Összes Drámái*, Európa Könyvkiadó, 1984, 389–435.

Euripides, *Heracles*, szerk. és ford. David Kovacs, Harvard University Press, Cambridge, London, Massachusetts, 1998.

Euripides, „Heracles”, ford. E. P. Coleridge, in *The Complete Greek Drama*, 1. kötet, szerk. Whitney J. Oates és Eugene O'Neill, Jr., Random House, New York, 1938, 1016–1053.

Friedrich Schiller, *Művészet- és történelemfilozófiai írások*, ford. a jegyz. írta Papp Zoltán, Mesterházi Miklós, Atlantisz, Budapest, 2005.

Georg Simmel, „A képkeret” (1922), in *Velence, Firenze, Róma. Művészetelméleti írások*, ford. Berényi Gábor, Atlantisz Kiadó, Budapest, 1990, 91–98.

Greek-English Lexicon, összeállította Henry George Liddell és Robert Scott, 2. kötet, Clarendon Press, Oxford, 1953.

Heinz Paetzold, „Simmels Rahmen und Derridas Parergon”, in Gérard Raulet szerk., *Vom Parergon zum Labyrinth*, Böhlau, Bécs, 2001, 243–283.

Hoványi Márton, „Egy fogalom határátlépései: a parabasis”, in Bengi László, Hoványi Márton, Józan Ildikó, szerk., *„Visszhangot ver az időben.” Hetven írás Szegedy-Maszák Mihály születésnapjára*, Kalligram, Pozsony, 2013, 502–509.

Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* Philipp Reclam Verlag, Leipzig, 1790.

Immanuel Kant, „Reflexionen zur Anthropologie” (15.1, 11) in *Kants gesammelte Schriften*, szerk. Königlich Prußische Akademie de Wissenschaften, Reimer, Berlin, 1908.

Immanuel Kant, *Az ítélőerő kritikája*, ford. és az utószót írta Papp Zoltán, Osiris, Budapest, 2003.

Irene E. Harvey, „Derrida, Kant, and the Performance of the Parergonality”, in Hugh Silverman szerk., *Derrida and Deconstruction, Continental Philosophy II.,* Routledge, New York- London, 1989, 59–76.

Irving Massey szerk., *Bodleian MS Shelley adds. d. 7: A Facsimile Edition with Full Transcription and Textual Notes*, The Bodleian Shelley Manuscripts, Garland Publishing, New York, London, 1987.

Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Les Éditions de Minuit, Párizs, 1967.

Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Flammarion, Párizs, 1978.

Jacques Derrida, „Parergon” ford. Boros János, Orbán Jolán, in Házas Nikoletta, szerk., *Változó Művészetfogalom*, Kijárat Kiadó, Budapest, 2001, 143–177.

Jacques Derrida, „Paszpartu," ford. Boros János, Orbán Jolán, *Enigma*, 99.18-19 (1999): 49-59.

Jacques Dugast, „Parerga und Paratexte", in Gérard Raulet szerk., *Vom Parergon zum Labyrinth*, Böhlau, Bécs, 2001, 101–110.

Jean-Claude Lebensztejn, „A keretből kiindulva," in Házas Nikoletta, szerk., *Változó Művészetfogalom*, Kijárat Kiadó, Budapest, 2001, 179–196.

Leonardo da Vinci, *A festészetről*, ford. Gulyás Dénes, Lectum Kiadó, Szeged, 2005.

Louis Marin, „A reprezentáció kerete és néhány alakzata", ford. Z. Varga Zoltán, in Házas Nikoletta szerk., *Változó művészetfogalom*, Kijárat Kiadó, Budapest, 2001, 197–217.

Louis Richeome, *Tableaux sacrez des figures mystiques du tresauguste sacrifice et Sacrement de l'Eucharistе*, Sonnius, Párizs, 1601.

Marcus Fabius Quintilianus, *Szónoklattan*, ford. Adamik Tamás et al., Kalligram, Pozsony, 2009.

Mark P.O. Morford és Robert J. Lenardon szerk., *Classical Mythology*, Oxford University Press, Oxford, 2003.

Martin Gammon, „Parerga and Pulchrido adhaerens: A Reading of the Third Moment of «The Analytic of the Beautiful«", in *Kant-Studien: Philosophische Zeitschrift der Kant-Gesellschaft*, szerk., Manfred Baum, Thomas M. Seebohm, Walter de Gruyter, Berlin, 1999, 148–167.

Martin P. Nilsson, *The Myenaean Origin of Greek Mtyhology*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1972.

Niall Lucy, *A Derrida Dictionary*, Blackwell Publishing, Oxford, 2004.

Orbán Jolán, „Az érintés eseménye – Derrida, Mallarmé, Hantai", in Kisantal Tamás et al. (szerk.) *Thomka-symposion. Ünnepi kötet Thomka Beáta köszöntésére*, Kalligram, Pozsony, 2009, 251–264.

Orbán Jolán, „Parerga: Derrida Kant-olvasata", *Világosság* 46.2–3 (2005): 103–111.

Orbán Jolán, „Konstrukció és dekonstrukció – Derrida és az építészet", *Magyar Lettre Internationale*, 29.2 (1998).

Paul Duro, „What is a Parergon? ", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 77:1 (2019): 23–33.

Philip Rothfield, *Kant after Derrida*, Clinamen Press, Manchester, 2003.

Plato, „Timaeus", in John Burnet szerk., *Platonis Opera*, Oxford University Press, Oxford, 1903.

Platón, „Timaiosz", ford. Kövendi Dénes, in *Platón összes művei,* 2. kötet, Magyar Filozófiai Társaság, Európa, Budapest, 1943, 523–619.

Pliny the Elder, *Chapters on the History of Art*, ford. Katherine Jex-Blake, Macmillan and Co., New York, 1896.

Rafael Schacter, *Ornament and Order: Graffiti, Street Art and Parergon*, Ashgate, Burlington, 2014.

Simone Heller-Andrist, *The Friction of the Frame: Derrida's Parergon in Literature*, Francke Verlag, Tübingen, 2012.

Steiger Kornél, *A lappangó örökség*, Jószöveg Műhely Kiadó, Budapest, 1999.

Strabón, *Geógraphika*, ford. Földy József, Gondolat Kiadó, Budapest, 1977.

Suzanne Little, *Framing Dialogues – Towards an Understandig of the Parergon in Theatre*, Queensland University of Technology, Brisbane, 2004.

Tamás Sándor, „Erdély «hibás« miniatűr térképe Abraham Ortelius atlaszában", *Acta Siculica*, (2012/2013): 477–482.

Thomas Blount's *Glossographia* (1670), in Malcolm Adrews: *Landscape and Western Art, Oxford History of Art*, Oxford University Press, Oxford, 1999.

Trencsényi-Waldapfel Imre, *Mitológia*, Tudományos és Ismeretterjesztő Kiadó, Budapest, 1956.

Ulrike Dünkelsbühler, *Kritik der Rahmen-Vernuft, Parergon-Versionen nach Kant und Derrida*, Wilhelm Verlag, München, 1991.

Walter Goffart, *Historical Atlases*, The University of Chicago Press, Chicago, London, 2003.

W. J. T. Mitchell, „Blake és a testvérművészetek hagyománya, " ford. Zámbóné Kocic Larisa, in *A képek politikája*, Ikonológia és Műértelmezés 13., szerk. Szőnyi György Endre és Szauter Dóra, JatePress, Szeged, 2008, 53–72.

A terror története

Felhasznált primer művek jegyzéke

Achilleus Tatios, *Leukippé és Kleitophón története*, ford. Szepessy Tibor, ELTE Eötvös József Collegium, Budapest, 2014.

Achilles Tatius, *Leucippe and Clitophon*, ford. Stephen Gaselee, The Loeb Classical Library 45., Harvard University Press, Cambridge, 1969.

Achilles Tatius, „Leucippe and Clitophon", ford. John Winker, in *Collected Ancient Greek novels*, szerk. B.P. Reardon, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 1989.

Apollodórosz, *Mitológia*, ford. Horváth Judit, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1977.

Arisztotelész, *Politika*, ford. Szabó Miklós, Gondolat Kiadó, Budapest, 1984.

Claire Clairmont, *The Journals of Claire Clairmont*, szerk. Marion Kingston Stocking, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1968.

Coluccio Salutati, *De laboribus Herculis I.*, szerk. B. L. Ullmann, Artemis-Verlag, Zürich, 1951.

Coluccio Salutati, „On the Labors of Hercules", ford. Lesley Lundeen, in Marjori Garber & Nancy J. Vikers szerk., *The Medusa Reader*, Routledge, New York-London, 2003, 54–56.

Diodorus of Sicily, *The Library of History*, ford. C. H. Oldfather, The Loeb Classical Library, Harvard University Press, Cambridge, 1967.

Euripides, „Ión", ford. Devecseri Gábor, in *Euripides összes drámái*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1984. 439–497.

Francis Bacon, „Wisdom of the Ancients: Perseus, or War", ford. Sir Arthur Gorges, in. *Bacon's essays and the Wisdom of the Ancients,*, magyarázó jegyz. A. Spiers, The University Press, Cambridge, 1884, 343–348.

Fulgentius, „Mythologies: The Fable of Perseus and the Gorgons", in *Fulgentius the mythographer*, ford. és bev. Leslie George Whitbread, Ohio State University Press, 1971, 61–62.

Homérosz, „Íliász", ford. Devecseri Gábor, in *Íliász, Odüsszeia, Homéroszi költemények*, Magyar Helikon, Budapest, 1967.

Leone Ebreo, *The Philosophy of Love*, ford. F. Friedberg-Seeley és Jean H. Barnes, Soncino Press, London, 1937.

Lukianosz, „Egy teremről", ford. Bollók János, in *Lukianosz Összes művei II.,* Magyar Helikon, Budapest, 1974, 369–380.

Mary Shelley, *The Journals of Mary Shelley:1814–1844*, szerk. Paula R. Feldman és Diana Scott-Kilvert, Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press, 1987.

Mary W. Shelley szerk., *Posthumous Poems of Percy Bysshe Shelley*, John and Henry L. Hunt, London, 1824

Palaephatus, *Peri Apiston – On unbelievable tales*, ford. és bev. Jacob Stern, Bolchazy-Carducci Publishers, Wauconda, 1996.

Pauszaniasz, *Görögország leírása* I–II, ford., Muraközy Gyula, Pallas Stúdió-Attraktor Kft., Budapest, 2000.

Percy Bysshe Shelley, *Notes on Scuptures in Rome and Florence Together With a Lucian Fragment and a Critism of Peacock's Rododaphne*, szerk. Harry Buxton Forman, London, 1879.

Percy Bysshe Shelley, *Essays, Letters from Abroad. Translations and Fragments II.*, szerk. Mary Shelley, London, Bradbery and Evans, 1840.

Pindarosz, „Az akragaszi Midaszra", ford. Marticskó József, in *Görög Költők Antológiája*, Európa Könyvkiadó, 1982.

Pindarosz, *The Odes of Pindar Including the Principal Fragments*, ford. Sir John Sandys, Harvard University Press, Cambridge, MA., William Heinemann Ltd., London, 1937.

Plutarkhosz, *Morálfilozófiai értekezések*, ford., előszó, jegyz. Lautner Péter, Kossuth Kiadó, Budapest, 1998.

Publius Ovidius Naso, *Átváltozások*, ford. Devecseri Gábor, Magyar Helikon, 1975.

Stephan A. Barney, W. J. Lewis, J. A. Beach és Oliver Berghof szerk. és ford., *The Etymologies of Isidore of Seville*, Cambridge University Press, New York, 2006.

Tertullianus, „Az asszonyi cicomáról", ford. Városi István, in *Ókeresztény írók XII*., szerk. Vanyó László, Szent István Társulat, Budapest, 1986.

Thomas Hutchinson szerk., *Complete Poetical Works of Percy Bysshe Shelley*, Clarendon Press, Oxford, 1904, 646–647.

Felhasznált szakirodalom

Adrienne Stefania Defendi, *Spectacles of Medusa: Exploring a Medusean Poetics in the Works of d'Annunzio, Graf, and Marinetti,* [dissertation], Yale University, 1997.

Alexander M. Schultz, „Recovering the Beauty of Medusa", *Studies in Romanticism*, 54.3 (2015): 329–353.

Anatole Bailly, *Le Grand Bailly: Dictionnaire grec-français*, Hachette, Paris, 1935.

Anne DeLong, *Mesmerism, Medusa and the Muse: The Romantic Discourse of Spontaneous Creativity*, Lexington Books, Lanham, Maryland, 2012.

André Chastel, *Leonardo da Vinci festői életműve,* ford. Havas Lujza, Corvina Kiadó, Budapest, 1989.

A. Richard Turner, *Inventing Leonardo*, Alfred A. Knopf Inc., New York, 1993.

Barbara Judson, „The Politics of Medusa: Shelley's Physiognomy of Revolution", *ELH*, 68.1 (2001): 135–154.

Bernard Berenson, *The study and criticism of Italian art*, G. Bell and Sons, London, 1916.

Carol Jacobs, „On Looking at Shelley's Medusa", *Yale French Studies*, 69. The Lesson of Paul de Man (1985): 163–179.

Catherine Maxwell, *Looking and Perception in Nineteenth Century Poetry*, [dissertation], St. Hugh's College, Oxford, 1989.

Daniel Hughes, „Shelley, Leonardo, and the Monsters of Thought", *Criticism*, 12.3 (1970): 195–212.

David Leeming, *Medusa: in the Mirror of Time*, Reaktion Books, London, 2013.

Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti, 2. edizione, Giovanni Treccani, Róma, 1952.

Ermanno Zoffili szerk., *The first Medusa: Caravaggio*, 5 Continents Editions, Milánó, 2011.

Ferenczi Sándor, *Klinikai napló: 1932*, sajtó alá rend., jegyz. Judith Dupont; bev. Bálint Mihály, Akadémai Kiadó, Budapest, 1996.

Forest Pyle, „Kindling and Ash: Radical Aestheticism in Keats and Shelley", *Studies in Romanticism*, 42.4 (2003): 427–459.

François Zacchiroli, *Description de la Galerie Royale de Florence*, Pierre Allegrini, Firenze, 1783.

Gérard Genette, *Paratexts*: *Thresholds of Interpretation* [=Seuils], ford. Jane E. Lewin, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

Giorgio Vasari, *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete*, ford. Zsámboki Zoltán, Magyar Helikon, 1978.

Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Di Nuovo dal Medesimo Riviste Et Ampliate, Newton Compton Kiadó, Róma, 1997.

Hazel E. Barnes, „The Look of the Gorgon", in *The Meddling Gods: Four Essays on Classical Themes*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1974. 3–51.

Hélène Cixous, „A medúza nevetése", ford. Kádár Krisztina, *Testes Könyv II*., Ictus és JATE Irodalomelméleti Csoport, Szeged, 1997.

Henry George Liddell, Robert Scott, *A Greek-English Lexicon*, Clarendon Press, Oxford, 1940.

Jacques Derrida, „Platón patikája", ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán, in *A disszeminácio*, Jelenkor, Pécs, 1998, 61–169.

Jacques Derrida, *Memoirs of the Blind: The Self-Portrait and Other Ruins*, ford. Pascale-Anne Brault és Michael Naas, The University Press of Chicago, Chicago and London, 1993.

Jane Ellen Harrison, *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, Cambridge University Press, Cambridge, 1922.

Jean-Pierre Vernant, *Mortals and Immortals: collected essays*, szerk. Froma I. Zeitlin, Princeton University Press, Princeton, 1991.

Jerome J. McGann, „The Beauty of the Medusa: A Study in Romantic Literary Iconology", *Studies in Romanticism*, 11.1 (1972): 3–25.

Leonardo da Vinci, „A művészetek összehasonlítása", in *Leonardo da Vinci válogatott írásai. Ízelítő a polihisztor életművéből*, ford. Krivácsi Anikó, Neumann Kht., Budapest, 2004.

Kiki Karoglou, *Dangerous Beauty, Medusa in Classical Art*, MET, New York, 2018.

Király István, *Határ-Hallgatás-Titok: A zártság útjai a filozófiában és a létben*, KOMP-Press, Kolozsvár, 1996.

Lillian M. Wilson, „Contributions of Greek Art to the Medusa Myth”, *American Journal of Archaeology*, 24.3 (1920): 232–240.

Louis Marin, „The Medusa Head as Historical Painting”, in *To Destroy Painting*, ford. Mette Hjort, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1995, 136–144.

Martin Clayton, *Leonardo da Vinci : The Divine and the Grotesque*, Royal Collection Enterprises, London, 2002.

Martin Kemp, „Art history: Sight and salvation”, *International Journal of Science*, 479.11 (2011): 174–175.

Michael Cole, „Cellini's Blood”, *The Art Bulletin* 81.2 (1999): 215–235.

Milián Orsolya, „Az ekphraszisz eredetei”, *Fosszília* 7.1 (2006): 102–115.

Molnár Miklós, „Derridán kívül – egyben-másban elkülönbözve”, *Kalligram*, 14.1 (2005): 110–120.

Nagy Fruzsina, „To Err is Human,” in Zila Gábor szerk. *Hitetek mellé tudományt*, L'Harmattan Kiadó, 2014, 245–255.
Neil Hertz, „Medusa's Head: Male Hysteria Under Political Pressure”, *Representations* 4. (1983): 27–54.
Neville Rogers, „Shelley and the Visual Arts”, *Keats-Shelley Memorial Bulletin*, 12. (1961): 8–17.

Pál József és Újvári Edit szerk., *Szimbólumtár*, Balassi Kiadó, Budapest, 1997.

Percy Bysshe Shelley, „A Költészet védelme”, ford. Fejérvári Boldizsár, in *Angol romantika*, szerk. Péter Ágnes, Kijárat Kiadó, Budapest, 2003.

Péter Ágnes, *Késhet a tavasz? Tanulmányok Shelley poétikájáról*, Modern Filológiai Füzetek 60., Akadémiai Kiadó, Budapest, 2007.

Pierre Chantraine, *Dictionnaire Etymologique de la langue Grecque: Histoire des mots*, Paris, Editions Klincksieck, 1968.

Raymond S. Stites, *The Sublimations of Leonardo da Vinci*, Smithsonian Institution Press, Washington, 1970.

Richard Turner, „Words and pictures: the birth and death of Leonardo's Medusa”, *Nuova Seri*e, 66. 3 (1983): 103–111.

Rényi András, „Dionüszosz tükre: Derek Jarman erotomán hermeneutikája és a Caravaggio-kihívás”, *Metropolis*, 1.6 (1997): 86–100.

Robert Caillois, *The Mask of Medusa Clarkson,* N. Potter, Inc./ Publisher, New York, 1964.

Sigmund Freud, „Das Medusenhaupt", *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse und Imago*, 25 (1940): 105–106.

Simon Attila, „Kővé dermesztő képek, Látvány, kép és erőszak Lukianos *De domó*jában", *Ókor*, 10.4 (2011): 41–50.

Stephen R. Wilk, *Medusa: solving the mystery of Gorgon*, Oxford University Press, Oxford, 2000.

Susan Koslow, „The Science and Poetics of *The Head of Medusa* by Rubens and Snyders, in. *Shop Talk: Studies in Honor of Seymour Slive*, Harvard Art Museum, Cambridge, MA, 1995, 147–149.

Susan M. Serfontein, *Medusa: From Beast to Beauty in Archaic and Classical Illustrations from Greece and South Italy*, [dissertation], Hunter College of the City University of New York, 1991.

Tobin Siebers, *The Mirror of Medusa,* Berkeley, University of California Press, 1983.

Walter Pater, *A renaissance*, ford. Sebestyén Károly, Révai Kiadó, Budapest, 1913.

Walter Pater, *The Renaissance : studies in art and poetry*, bev. és magyarázó jegyz. Sir Kenneth Clark, The Fontana Library, London, 1961.

Walter Pater, *The Renaissance: studies in art and poetry*, Macmillan, London, 1990.

Wilhelm H. Roscher, „Gorgones und Gorgo," in *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie,* vol. 1. B. G. Teubner Verlag, Leipzig, 1695.

W. J. T. Mitchell, Az Ekphraszisz és a Másik", ford. Milián Orsolya, in W. J. T. Mitchell, *A képek politikája*, szerk. Szőnyi György Endre, Szauter Dóra, JatePress, Szeged, 2008, 193–222.

Angol költők, ford. Radó Antal Franklin Társulat, Budapest, 1930.

Alexandra K. Wettlaufer, „Ruskin and the Language of Images”, in *In the Mind's Eye, The Visual Impulse in Diderot, Baudelaire and Ruskin*, Rodopi, Amsterdam–New York, 2003, 197–240.

Andrew Wilton, *Painting and Poetry, Turner's 'Verse Book' and his Works of 1804–1812*, Tate Gallery, London, 1990.

Andrew Wilton, *Turner and the Sublime*, The University of Chicago Press, Chicago, 1980.

Ann Lapraik Livermore, „Turner and Music”, *Music&Letters*, 38.2 (1957): 170–179.

Anthony Beckles Willson, „Alexander Pope's Grotto in Twickenham”, *Garden History*, 26.1 (1998): 31–59.

Apollodórosz, *Mitológia*, ford. Horváth Judit, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1977.

Athanasius Kircher, *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni in X. libros digesta*, Haeredum Francisci, Corbelletti, Róma, 1650.

Bernard Falk, *Turner the Painter: His Hidden Life*, Hutchinson & Co., London, 1938.

Biblia Vulgata, Alberto Colunga O.P., és Laurentio Turrado, Madrid, 1965.

Boros Gábor, *Filozófia*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 2007.

Carl Engel, „Æolian Music”, *The Musical Times and Singing Class Circular*, 23. 475 (1882): 479–483.

Cesare Ripa, *Iconologia* (1645), ford. Sajó Tamás, Balassi Kiadó, Budapest, 1997.

Darvas Gábor, *Évezredek hangszerei*, Zeneműkiadó, Budapest, 1961.

E. H. Gombrich, *A művészet története*, ford. G. Beke Margit és Falvai Mihály, Glória Kiadó, Budapest, 2002.

Evelyn Joll, Martin Butlin, Luke Hermann szerk., *The Oxford Companion to J. M. W. Turner*, Oxford University Press, Oxford, 2001.

Fogarasi György, „A fenséges elméletei a XVIII. századi brit esztétikai gondolkodásban”, in *Felvilágosodás – Lumières – Enlightenment – Aufklärung (Programok és tanulmányok)*, szerk. Bartha-Kovács Katalin, Penke Olga és Szász Géza, JatePress, Szeged, 2017.

Geoffrey Grigson, „The Harp of Aeolus", in *The Harp of Aeolus and other Essays on Art and Nature*, London, Routledge, 1948, 24–46.

Georg V. Pixley, *On Exodus, a liberation of perspective*, ford. Robert R. Barr, Orbis Books, New York, 1987.

Greek-English New Testament, Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart, 2005.

Henry George Liddell, Robert Scott, *A Greek-English Lexicon*, Clarendon Press, Oxford, 1940.

Hésziodosz, *Istenek születése*, ford. Trencsényi-Waldapfel Imre, Magyar Helikon, Budapest, 1974.

Homérosz, *Odüsszeia*, ford. Devecseri Gábor, Magyar Helikon, 1971.

Homérosz, „Himnuszok", III. 39–56, in Homérosz, *Odüsszeia, Homéroszi költemények*, ford. Devecseri Gábor, Magyar Helikon, 1971.

Jack Lindsay szerk. és bev., *The Sunset Ship: the Poems of J.M.W. Turner*, Scorpion Press, London, 1966.

Jacques Derrida, „Paszpartu," ford. Boros János, Orbán Jolán, *Enigma*, 99.18-19 (1999): 52.

James Dodsley szerk., *Collection of Poems in Six Volumes by Several Hands III.*, J. Hughes és J. Dodsley, London, 1763.

James Kirwan, *Sublimity*: *The Non-Rational and Irrational in the History of Aesthetics*, New York, Routledge, 2005.

James Sambrook szerk., James Thomson, *The Seasons* Oxford University Press, Oxford, 1981.

Janis A. Tomlinson, „Landscape into Allegory: J. M. W. Turner's Frosty Morning and James Thomson's The Seasons", *Studies in Romanticism*, Boston University, Boston, 29.2 (1990): 181–196.

Jámbor Imre, *Bevezetés a kertépítészet történetébe*, k.n., Budapest, 2009.

Jerrold Ziff, „Turner on Poetry and Painting", *Studies in Romanticism*, Boston University, Boston, 3. 4 (1964): 193–215.

John Dixon Hunt, *Gardens and Picturesque: Studies in the History of Landscape Architecture*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, 1997.

Klasszikus angol költők [a középkortól a 20. századig] I., vál. Szenczi Miklós, Kéry László, Vajda Miklós, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1986.

Luke Herrmann, „JMW Turner's Pope's Villa at Twickenham: a case study", *The British Art Journal*, 8.1 (2007): 20–23.

Mary Warnock, „Coleridge and Wordsworth, Theory and Practice", in *Imagination*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1976, 72–130.

Máthé Andrea, „A hallgatás nyelve", *Vigilia*, 74.10 (2009): 781–785.

Morris R. Brownell, „The iconography of Pope's Villa: images of poetic fame", in *The Enduring Legacy*, szerk. George Sebastian Rousseau, Cambridge University Press, New York, 1988, 133–150.

Ó- és Újszövetségi Szentírás a Neovulgáta alapján, Szent Jeromos Katolikus Bibliatársulat, Budapest, 2003.

Philip Gilbert Hamerton, *Life of J.M.W. Turner R.A.*, John Wilson & Son, Cambridge, 1879.

Pseudo-Dionysius, „The Celestical Hierarchy, The Ecclestical Hierarchy", ford. Colm Luibheid, in *The Complete Works of Pseudo Dionysius*, szerk. Paul Rorem, Paulist Press, New York, 1987.

Robert Chignell, *J.M.W. Turner R.A.*, The Walter Scott Publishing, London–New York, 1902.

Rózsa Huba, *Az Ószövetség keletkezése II.*, Szent István Társulat, Budapest, 2002.

Rudolf Otto, *A szent*, ford. Bendl Júlia, Osiris Kiadó Budapest, 2001.

Sz. A. Tokarev szerk., *Mitológiai Enciklopédia*, ford. Bárány György et. al., Gondolat Kiadó, Budapest, 1988.

The Works of James Thomson, with His Last Corrections and Improvements I., szerk. és bev. Patrick Murdoch, London, 1763.

Paul Ricoeur, *Bibliai gondolkodás*, ford. Enyedi Jenő, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2003.

Percy Bysshe Shelley, „A költészet védelme", ford. Bart István, in *Hagyomány és egyéniség*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1967, 233–267.

Pseudo-Longinos, *A fenségesről*, ford. Nagy Ferenc, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1965.

The Exhibition of the Royal Academy: The Thirtieth, The Royal Academy, London, 1798.

Thomas L. Hankins, Robert J. Silverman, *Instruments and the Imagination*, Princeton University Press, Princeton, 2014.

Vergilius Összes Művei, ford. Lakatos István, Magyar Helikon, Budapest, 1973.

Vonzások és viszonzások: versfordítások, ford. Károlyi Amy, Magvető Kiadó, Budapest, 1975.

Walter Thornbury, *J.M.W. Turner R.A.*, Hurst and Blackett, London, 1862.

Wéber Antal szerk., *A szentimentalizmus*, Gondolat Könyvkiadó, Budapest, 1971.

Władisław Tatarkiewicz, *Az esztétika alapfogalmai*, ford. Sajó Sándor, Kossuth Kiadó, Budapest, 2006.

Wordsworth és Coleridge versei, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1982.