

# Hegeso sírjától Beardsley önarcképeig

KELEVÉZ ÁGNES

## *Képzőművészeti ihletések a fiatal Babits költészetében*

A szerző irodalomtörténész, textológus, a Petőfi Irodalmi Múzeum Média-tárának vezetője.

<sup>1</sup>A kérdéskörrel lásd részletesen: *Kép – képi-ség.* (Szerk. Bacsó Béla.) Atheneum, 1993/4.; *Kép – Fenomén – Valóság.* (Szerk. Bacsó Béla.) Kijárat Kiadó, Budapest, 1997.; *Fenomén és mű.* (Szerk. Bacsó Béla.) Kijárat Kiadó, Budapest, 2003.; *Narratívák, I. Képleírás, képi elbeszélés.* (Szerk. Thomka Beáta.) Kijárat Kiadó, Budapest, 1998.; Szőnyi György Endre: *Pictura & Scriptura. Hagyomány-alapú kulturális reprezentációk huszadik századi elméletei.* JATE-Press, Szeged, 2004.; *Kép – írás – művészet.* (Szerk. Kékesi Zoltán, Peternák Miklós.) Ráció Kiadó, Budapest, 2006.

<sup>2</sup>Babits Mihály: *Modern impresszionisták.*

Fogaras és Vidéke, 1910. nov. 27. 48. sz. 2–3. In: Babits Mihály:

„Rokonok vagyunk, régi testvér” — írja Babits *Pictor Ignotus* című versében a középkori névtelen festőről. A rokonságot kétszeresen is hangsúlyozó megfogalmazásból nyilvánvaló, hogy számára nem az a kérdés, hogy mi való előbbre, a költészet vagy a képzőművészet, az *ut pictora poesis* évezredes vitájához nem az ábrázolás mikéntjének dilemmája felől közelít,<sup>1</sup> hanem a művészi kifejezésre való törekvés közösségét hangsúlyozza. 1910-ben Fogarason *Modern impresszionisták* címmel tart előadást diákjainak, itt gondolatmenetét Puvis de Chavannes *Keresztény inspiráció* című festményének hasonló tartalmú, a közösséget kiemelő dicséretével zárja: a képen „középkori szerzetesek” „klastromuk falait képekkel díszítik”, ezek a „jámbor szerzetesek (...) az egész modern művészet ideáljai; mert ők azt fejezték ki, aminek kifejezésére az egész új művészet törekszik, az emberi lélek legmélyebb, legnagyobb, legáhítatosabb érzéseit.”<sup>2</sup> *Útinapló* című novellájában is párhuzamot von saját művészeti közege, a költészet, és a vizuális ábrázolás közege, a festészet között, mikor a tájképfestészetről beszél: „a jó vers szintén tájkép: a mikrokozmosz belső tájainak képe”, sőt gondolatmenetében odáig jut el, hogy a táj élvezettel teli szemlélése a „legbiztosabb hőmérője az esztétikai érzőképességnek.”<sup>3</sup> Nem a kép és a szó különbségének megfogalmazása izgatja, hanem éppen fordítva, az érzékelés sokoldalúságának megértése, a benyomások újfajta, komplex összekapcsolása érdeklí szenvedélyesen. Nem véletlenül ír önálló tanulmányt 1909-ben egy másik érzékelési tartomány jelenségeiről, a szagokról és az illatokról, melyeknek egyenesen művészeti legitimációját szeretné elérni azt állítva, hogy a szaglás is a látáshoz és a halláshoz hasonló, kifinomult érzékelés, és hogy a szagoknak is lehetne művészi kompozíciót, esztétikai jelentést adni. „Mért ne lehetne tapintás-zene? (...) Nos — és miért ne lehetne — illatzene? Zene — az érzékeny orrnak?” — kérdezi. Később *Free trade* című versében meg is fogalmazza az öt érzék egymást átható, inspiráló befogadásának dicséretét:

*Komoly édes dombok muzsikája! Szerte  
hang, szín, zamat, illat, simogatás verte  
muzsika! Öt érzék ezer muzsikája!*

Esszék, tanulmányok.

I-II. (S. a. r. Belia György.) Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1978. I. 198.  
(A továbbiakban: BMET)

<sup>3</sup>Útinapló. In: *Babits Mihály novellái és színjétszékei*. (S. a. r. Beliané Sándor Anna.) Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1987, 23–24.  
(A továbbiakban: BMNSZ)

<sup>4</sup>Babits Mihály: *Szagokról, illatokról*. Nyugat, 1909. márc. 1. 5. sz. 240–253.

<sup>5</sup>Gottfried Boehm: *A képleírás. A kép és a nyelv határaitól*. In: *Narratívák. I. Képleírás, képi elbeszélés*. (Szerk. Thomka Beáta.) Kijárat Kiadó, Budapest, 1998, 22–23.

<sup>6</sup>Nyugat, 1912. jún. 16. 12. sz. 991–1009.  
BMET I. 302.

<sup>7</sup>Péter András: *Babits szeme*. Magyar Csillag, 1943. aug. 1. 15. sz. 148.; lásd még Gál István: *Babits és a képzőművészet*. Magyar Hírlap, 1973. nov. 25. 325. sz. 8.; Szij Béla: *Babits Mihály fiatalkori képzőművészeti érdeklődése*. Művészet, 1980. aug. 8. sz. 16–19.; Rába György: *A szép hűtlenek*. (Babits, Kosztolányi,

Gondolati inspirációt, költői példát az érzékelés komplexitásának kifejezésére a szimbolisták *correspondance* elméletétől kap, melynek külön passzust szentel illatokról szóló értekezésében, mely az ő megfogalmazásában „olyan asszociációt jelentene, hogy a kapcsolat eredete és milyensége teljesen eltűnt az emlékezetből; a kapcsolat azonban mégis felbonthatatlanul erős; ami minden esetre elég felöltő jelenség. (...) a *correspondance* valami a színes látással rokon tünemény és a természet egy új kombinációja. (...) E *correspondance* kétségtelenül erős forrása az esztétikai hatásnak. Közvetlenebb a szimbólum hatásánál, mert magán az érzeten alapul.”<sup>4</sup> A szinesztézia előtérbe helyezésével érzékenyen figyel fel korának egyik fontos művészeti fejleményére, melyet Gottfried Boehm a 19. század végi modernitás egyik fontos jelenségeként fogalmaz meg a képleírások mibenlétét vizsgáló, sokat hivatkozott, a kép és a nyelv határaitól írott tanulmányában. Boehm szerint a tapasztalat kibővítésére irányuló kvantitatív és kvalitatív törekvések, a növekvő távolság, amelyet az évszázadok folyamán szó és kép egymással szemben fölvettek, vezetett ahhoz, hogy az egyes érzéki képességeket külön-külön tematizálták, egymástól elválasztották; e folyamat során „valami magától értetődő” egységnek az elvesztése történt. Erre az elválasztásra reagált, ezt próbálta leküzdeni — írja Boehm — a 19. században fellépő, új keletű vonzódás a szinesztéziához, illetve az összalkotás fogalmához.<sup>5</sup> Látnunk kell, hogy hasonló alapon vonzódik Babits a szimbolisták költészetéhez, az érzékelésmódok fölcserélésének, illetve összekapcsolásának újdonságához. A vizuális világhoz való viszonyban is a természeti és képzőművészeti látvány élményének asszociatív befogadása érdeklő igazán, ezen az alapon törekszik poétikailag újszerű megfogalmazásra. *Játékfilozófia* című írásában programszerűen meg is fogalmazza, hogy az igazi művészetnél, akár költészet, akár festészet, az új kapcsolat létrehozása a lényeg, a teremtő fantázia, amely a legkülönbözőbb „képzetelemeket egészen új módon kombinálja” — írja. „Annál nagyobb a fantázia, mennél távolabbi képzeteket tud egymással kapcsolatba hozni, s ennek érvénye egész a költői vagy festői technika aprólékosságáig terjed, itt a szavak és színek mint képzetegységek új és új kapcsolásától fog minden függeni.”<sup>6</sup> Nemcsak elméletileg érdeklő e kérdés, hanem ha ebből a szempontból vizsgáljuk meg verseit, láthatjuk, hogy a fiatal Babits, szinte költői műhelymunkaként, a kép és a szó, vizualitás és verbalitás összekapcsolásának lehetőségeivel játszik és kísérletezik.

Többen írtak már Babits képzőművészeti érdeklődéséről, naprakész tájékozottságáról, arról, hogy a „poeta doctus”, az „intellektuális költő” versei — a legelsőktől az utolsóig — a látás érzéki élményének tömegéről számolnak be.<sup>7</sup> A rendszeres önképzésre való fiatalkori igényét jelzi, hogy szűkös anyagi kö-

Tóth Árpád vers-  
fordításai). Akadémiai  
Kiadó, Budapest, 1969.;

Rába György: *Babits  
Mihály költészete.  
1903–1920.* Gondolat,  
Budapest, 1981. (A to-  
vábbiakban: Rába:  
1981.); Tandori Dezső:  
*Táj és környezet Babits  
költészetében.* Dunatáj,  
1983. aug. 3. sz.

16–21.; Losonci  
Miklós: *A Babits-líra  
képzőművészeti forrásai,  
1902–1920.* Limes,  
1994. 1. sz. 94–109.

<sup>8</sup>Vö. Kibédi Varga Áron:  
*A szó-és-kép viszonyok  
leírásának ismérvei.*

In: *Kép – fenomén –  
valóság*, 311.;

Orosz Magdolna:  
*Az elbeszélés fonala.  
Narráció, intertextualitás,  
intermedialitás.* Gondolat,  
Budapest, 2003.;

*Szó és kép. A művészi  
kifejezés szemiotikája  
és ikonográfiája.*  
JatePress, Szeged, 2003.

<sup>9</sup>Önéletrajz a gyermek-  
és ifjúkor éveiből.  
(Szabó Lőrinc lejegyzé-  
sében). Babits Mihály:  
*„Itt a halk és komoly be-  
széd ideje”. Interjúk, nyi-  
latkozatok, vallomások.*  
(Szerk. Téglás János.)  
Pauz–Westermann Kiadó,  
Celldömölk, 1997, 71.

<sup>10</sup>Babits Mihály levelezé-  
se: 1890–1906 (S. a. r.  
Zsoldos Sándor.)

rülményeire fittyet hányva Fogarason előfizetett az angol The Studio című képzőművészeti folyóiratra, ismereteinek széles körét pedig egyértelműen bizonyítja a *Modern impresszinostákról* tartott, képes vetítéssel egybekötött fogarasi előadása. Ismerjük híres verseit, melyeket közvetlenül ihlettek művészeti alkotások, mint a *Hegeso sírja*, a *Pictor Ignotus*, az *Anyám nagybátyja régi pap* vagy a *San Giorgio Maggiore*. Már e versek esetében is másról van szó, mint pontos leírásra való törekvésről, a képzőművészeti alkotások szóval való hű megfogalmazásáról. Babits versei nem a szó eredeti értelmében *ekphrasis*ok, melyek a festmények, szobrok szavak által való felidézésére és helyettesítésére szolgálnak, de még csak nem is abban az értelemben, ahogy mára az elnevezés gyűjtőfogalommá vált, vagyis amikor az egyik műalkotás egy másik műalkotás tárgyává válik, annak ihletésére születik, és azt saját céljának megfelelően használja fel, értelmezi, írja felül.<sup>8</sup> Szinte akárhova nyúlunk Babits fiatalkori költészetét vizsgálva, látnunk kell, hogy összetettebb törekvéssel állunk szemben: az érzékelés különböző módjait, köztük a művészi látványt, a képzőművészeti alkotásokat az irodalmi alkotásokkal összehangban, tág asszociációs alapon, egyenrangúan ihletadó forrásként kezeli, kapcsolatokat, „correspondence”-okat teremtve értelmezi újra őket, hogy ezek a hatások megtermékenyítően gazdagítva egymást alapvetően alakítsák a megszületendő művet. Épp e sok irányba való nyitottság miatt kerülhet érdeklődésének előterébe a századelőn megszülető művészeti ág, a film is; a képek lüktetésének, a vágással érvényre juttatott tartalomnak érzékeny megfogalmazása a *Mozgófénykép* című verse.

Érdeemes külön is számba venni a szöveghez kapcsolódó képnek, mint a befogadást gazdagító vizuális élménynek már gyerekkorban meglévő, és később is számon tartott emlékeit. Több helyen is fontosnak tartja elmondani, hogy kezdetben milyen nagy hatással voltak rá az illusztrált kötetek, hogy órákig szeretete nézegetni azt a képes görög mitológiát, melyet egyszer Szekszárdon karácsonyra kapott; a *Divina Commedia* Doré által illusztrált kötetében a „képeket gyakran átnéztem és borzasztó hatással voltak a fantáziámra. Így, szóval, predesztinálva voltam Dante fordítására”.<sup>9</sup> Babitsnak később is szokásai közé tarozott, hogy albumokat nézegessen. 1905 telén írja Kosztolányinak, hogy új költői ciklusba kezd, „Haláltánc-félébe”, „a régi német metszetek hatására, melyeknek sok másolatát néztem”.<sup>10</sup> A képpel együtt megjelenő szöveg iránti maradandó érdeklődését mutatja, hogy *Az európai irodalom története* gazdagon illusztrálva jelent meg. Sőt az is megállapítható, hogy a képeket saját ízlése és gyűjteménye alapján maga válogatta. Erre bizonyíték az a nagy alakú, Beardslay életművét bemutató képzőművészeti album, amely hagyatékának a háború által megkímélt részeként fennmaradt, ugyanis e kötetben a nyomda számára utasításként ce-

Historia Litteraria Alapítvány, Korona, Budapest, 1998, 215.

<sup>11</sup>*The Later Work of Aubrey Beardsley.* OSzK Fond III/6k.

ruzaírású keresztel minden publikálásra került kép meg van jelölve, sőt még a kicsinyítés centiméterben megadott mértéke is fel van tüntetve az egyes grafikák mellett.<sup>11</sup> Ars poetica számvetésében, az *Örökkék ég a felhők felett* című kötetnyitó hitvallásában is az ábrázolás, a képek jelenlétének fontossága mellett, mint katolicizmusából következő, alapvető érték mellett tesz hitet: „Hiszek a feleslegben. Abban, ami túl van a családon és fajon; abban, ami túl van a meszelt falakon. Elvégre lehet élni meszelt falak közt is; de ez nem katolikus élet. A fal véd; de zár is. Én képeket akarok látni a falakon, hogy újra kinyissák elem a világot...”

A látvány kifejezéséhez való viszonyát vizsgálva meghatározóan fontos, hogy költészetében a kezdetektől jelen van témaként néhány festészetből jól ismert műfaj, a tájkép, a csendélet. Tájképszerű vers például Babits első kötetében az *Aestati hiems* és a *Szöllőhegy télen*, második kötetében az *Új leoninusok*. Mindközben nem egyszer festészeti műszóval dolgozik, azt választja címmül. Ciklust is összeállított tájleíró verseiből *Paysages intimes* címmel, mely a francia barbizoni iskola festőinek programadó megnevezése az általuk kialakított újfajta műfajra, a bensőséges tájképtípusra utal. Kézírtos versgyűjteményében, az *Angyalos könyv* 1906 nyarán befejezett második füzetében a három nagy versciklus közül az egyik a *Lyrái festmények* címet viseli, egy további alciklusban pedig *Tájképek* címmel hat tájleíró jellegű verse található.<sup>12</sup> Egy rendhagyó novellában, az *Útinaplóba* tizenhat (vagyis kisebb kötetnyi!) főleg tájleíró verset illesztett. Festészeti műfaj címét viseli a *Csendéletek* című ciklus, sőt sorozatot tervezett a felhőkről is,<sup>13</sup> melyeknek ábrázolása a 19. századi tájképfestészet egyik izgalmas területe.

1908 nyaratól a fogarasi évek alatt egy másik érdekes, a kép és a szó kapcsolatát körüljáró költői kísérletbe kezd, melyeknek darabjai jól ismertek, de azok filozófiai, irodalmi motívumokkal összefüggő képzőművészeti háttere már kevésbé. Babits ihlettörténeti vallomásaiból tudjuk, hogy egy nap alatt írt két verse, a *Hegeso sírja* és a *Bakhánslárma* Nietzsche hatása alatt született: az apollónikus és dionüszoszi szemlélet egymással játékosan felelő költői világot teremtve meg. Hegeso alakja egy kétezeréves álom keretében jelenik meg, művészi megjelenésének foglalata képzőművészeti, egy síremlék márványtáblája, ahogy Apollóné a szép látszat, a plasztikus formaadás világa, a másik versé a tomboló zene, ahogy Dionüszoszé a mámor és a zene, a nem-szemléletes áradó világ. Babits nemcsak e két vers megírásakor, hanem az elkövetkező évek folyamán többször is úgy alkot verseket, hogy a két létszemlélet egyszerre való átélésével és párhuzamos művészeti megvalósíthatóságának lehetőségével játszik. Az apollónikus életszemlélet harmóniája után vágyakozó *Klasszikus álmok* című verssel egy időben, 1909 tavaszán születik a dionüszoszi szenvedélyektől áthatott *A Danaidák*, és hasonlóan párba állítha-

<sup>12</sup>1. *Estefelé*; 2. *[A vér-vörös nap ködbe süllyed...]*; 3. *[Egy teknő itt a völgy az ég alatt...]*; 4. *[Az erdő hallgatag...]*; 5. *Éjszaka*; 6. *[Szerte feketén...]*.

<sup>13</sup>Lásd erről részletesen *Bensőséges tájképek, felhővel. Ismeretlen versek a fiatal Babits műhelyéből.* In: *Dombormű. Esszé tanulmányok Poszler György 70. születésnapjára.* (Szerk. Bárdos Judit.) Liget, Budapest, 2001, 253–275.

tó a *Csipkerózsa* álomba dermedő, dekoratív világa a *Két nővér* egymást marcangoló, lüktető harcával. Az apollónikus szemlélet jegyében írt versek egyik közös szervező motívuma az álom: „Klasszikus álmok az én lelkem bús álmai”, „Ezt Nyugat küszöbén álmodta egy poéta”, „A kedvesem kétezer éve alszik, / kétezer éve meghalt s vár reám”, vagy a *Csipkerózsa* „álmok között az álom” mesevilága is ide sorolható. A másik, minket most kiemelten érdeklő jellemzője egy-egy képzőművészeti alkotás vizuális élményének a verbalitásba való emelése, az a mód, ahogy Babits az apollónikus létszemlélet formaadó világát verseiben egy-egy képzőművészeti alkotásra való rájátszással, azok ekphrasis-szerű leírásával jeleníti meg. Ahogy fiatalabb korában a tájkép, a csendélet, a felhő versben való megjelenítésének lehetőségei izgatják, 1908–1910 táján az ekphrasisnak, egy műalkotás szóban való leírásának, mint az apollónikus szemlélet megvalósításának lehetőségé inspirálja. Meglepően sok képzőművészeti forrást deríthetünk fel, mint ihletet adó vizuális, művészeti élményt. Ami különös és rendhagyó, hogy a képzőművészeti alkotások megnevezettsége változó. Keats, Shelley vagy Byron jól ismert versei esetében a szöveg explicit tartalma által is tudjuk, hogy melyik műalkotás az ekphrasis tárgya.<sup>14</sup> Babits verseit néha szinte titkoltan, bár meghatározóan inspirálja egy-egy festmény vagy grafika, és a létrejött lírai mű gazdag asszociatív alapon egyszerre kötődik képzőművészeti és irodalmi alkotásokhoz, a rájátszások bonyolult hálójá köti össze verbalitás és vizualitás világát, a költő ezzel is a két világ kapcsolatát, összefüggését, s nem különbözőségét hangsúlyozza.

A *Hegesó sírja* megnevezettség tekintetében egyértelmű, ugyanis a cím és az alcím, *Egy görög emlékére*, egyértelműen felfedi, hogy a szonett ihletője az attikai művészet egyik alkotása, Hegesó sztéléje, síremléke, mely Kr. előtt 410 körül keletkezett. A versben a síremlék tábláján látható jelenet leírása pontosan követhető. Ám nemcsak vizuális, hanem verbális élmény is köthető a vers születéséhez. Rába György tárta fel a vers „filológiai magvá”-t, melyről Babits csak ihlettörténeti vallomásában számol be Szabó Lőrincnek: „akkor volt nálam Reinach művészeti kis tükre, éppen akkor”. Reinach a görög művészet elemzésénél külön is kitér e síremlékre, s szavai hasonló hangulatot árasztanak, mint Babits verse: a hátrahagyottak bánatáról, finom tartózkodásáról, a jelenet, a mozdulat természetességéről ír.<sup>15</sup> Babitsra tehát egyaránt hat a kép maga és annak Reinach általi leírása, hűségre törekvő művészettörténeti ekphrasisa. Végül egy olyan új mű születik, mely a síremléken látható jelenet történetét és alakjait hűségesen leírja:

*Élő, habár lehellete se hallszik,  
keble átduzzad ráncos khítónán.*

<sup>14</sup>Lásd verseik elemzését James A. W. Heffernan: *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. University of Chicago Press, 1994.

<sup>15</sup>Reinach: *A művészet kis tükre*. 1911, 65–66.;  
vö. Rába: 1981, 202–203.

*Fürtös fejében ki tudja, mi rajzik?  
Ül meghajolva. Méla. Halovány.*

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

De egyúttal a vers egy új narratívát is létrehoz, melynek már maga a költői én is szereplője lesz, a jövődöbéli vőlegény alakjában.

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

Az apollónikus látásmód szerint való alkotás megvalósításának kísérleteként Babitsot egyszerre inspirálja egy dombormű látványa és annak művészettörténész általi leírása.

A *Klasszikus álmok* című verset is érdemes megvizsgálni szó és kép viszonyának a szempontjából. Ugyanis nemcsak a cím utal Nietzsche kettős felosztására, mely szerint a szemléletes apollóni művészetnek az álom a birodalma, hanem a szemléletesség érzékeltetésének jegyében Babits konkrét képzőművészeti forrásra is rájátszik, egy vizuális hagyományt emel át a szavak világába. A rezzetlen istennő képének leírása egy híres, antik szobor külsejét idézi, Pheidiasz 12 méteres Athéné Parthenosz ('szűz Athéné') szobrát, melynek arca elefántcsontból, ruhája aranyból készült. A szoborról több leírás és másolat maradt fenn, idézzük a Pallas Lexikon korabeli, összefoglaló leírását, mely szerint a „művész az istennő jobb tenyerébe Nikének, a győzelem megszemélyesítésének aranyszobrocskáját adá. A ruha talpig lefolyt, a bal kéz, melyhez a lándzsa támasztva volt, a pajzs nyugodott. A pajzs külső felén az amazónok, belső felén a gigások harca volt kiverve. A mellett az égisz, a fejet a tarajos sisak fődte.” Babits verse ezt az archaikus alakot idézi: „Búbos, vaksi sisakja alól kiragyognak opállal / illesztett szemei — de a kéz és arc elefántcsont, / régi merev faragás, és öltönye vertarany öltöny. / Néma nyugodtsággal néz így és isteni arcán / régi mosoly (...) / meg sem rezzen a Győzelem ércmezű szobra kezében.”

A *Csipkerózsa* központi motívuma is az álom, témája leginkább Hegesoéval rokon: mindkettő főszereplője a tetszhalálát alvó leány, akit ismeretlen jövődöbelijének csókja hívhat vissza az életbe; az álom és halál szorosan fonódik össze mindkét versben.<sup>16</sup> Hasonlóak e versek abban is, hogy a *Csipkerózsa* szintén egy vizuális műnek, mégpedig Beardsley képének inspirációjára keletkezett. Itt viszont a megnevezettség foka alapvetően más, mint Hegeso esetében: a képzőművészeti hatás meghatározó vol-

<sup>16</sup>Vö. Rába: 1981, 204.

ta, az ekphrasisra való törekvés azért különleges és érdekes, mert bár a vers egészéből a dekorativitás meghatározó jelenléte nyilvánvaló, de szövegéből nem jöhetnek rá, csakis Babits utólagos, Szabó Lőrincnek 1920 táján elmondott ihlettörténeti vallomásából tudjuk, hogy „egy kép hatott rá: Beardsley arcképe.” A vallomás 1975-ben került publikálásra, de még ez után is sokáig kérdéses volt, hogy melyik kép lehetett az ihlető, s annak milyen mértékben lehetett befolyása a költeményre. A helyzetet bonyolította, hogy Babits Szabó Lőrincnek azt is megemlíti, hogy Tennyson *Nappali álmom* című híres verse is „hathatott rá”, melyet évekkel korábban lefordított, s amely szintén Csipkerózsza népmesei történetét dolgozza fel, bár azt is megjegyzi, hogy lényegében „semmi köze sincs” hozzá.<sup>17</sup> Tennyson versének népszerűsége, a Csipkerózsza-téma jellegzetes formai elemei, a hosszú, bódult álmom, az ébresztő csók, a mindent ellepő rózsák, valamint az, hogy a költemény számos preraffaelita festmény ihletője lett, megnehezítette a kutatást és a hatások szövevényének tisztázást. Erdemes végigkövetni a különböző filológiai magyarázatokat, hiszen a téma rokonsága sokáig azt a szokványos lehetőséget sugallta, hogy egy irodalmi mű és annak képzőművészeti ábrázolása, tehát kép és szó közös narratívája ihlette Babitsot versének megírására, s nem önálló, egymástól teljesen különböző kulturális élmények asszociatív összekapcsolása.

<sup>17</sup>Gál István: *Babits egyes verseinek keletkezéséről. Irodalomtörténet, 1975. 2. sz. 457.*

Nézzük először Tennyson és Babits versének lehetséges kapcsolatát. Babits a *Csipkerózsza* megírása előtt már egyszer lefordította Tennyson versét, melynek kézírata még fiatal korában elvesztett, utóbb, a hiányt pótlandó, 1924-ben másodszer is lefordítja,<sup>18</sup> tehát a művet a *Csipkerózsza* írásakor is már nyilvánvalóan jól ismeri, s ha költeményében eltér Tennysontól, akkor a szöveg ismeretében tér el. Tény, hogy témájuk valóban közös, de hangulatuk egészen más. Babits versében a fekete-fehér ellentét dominál: „fekete gyászu kárpit / fehérrel kivirágzik”. A Tennyson-vers színvilága sokkal élénkebb: Csipkerózsának „átnöve bíbor paplanán / árad el éjsötét haja”. Babitsnál fullasztóan mély a párna, ólmos súlyú a bársony, ahol Csipkerózsza nyugszik: az álmom jelene nyomasztó, végtelennek tűnő és „fullatag”, s a felébredést hozó herceg alakja fel sem dereng a versben. Tennysonnál az álmom-lét „öröktől rendezett”, a „boldog herceg”-re és a feloldó csókra vár a palotában mindenki; Csipkerózska álma nem lidérces, a leány nem „az ágyának betege”, mint Babitsnál, hanem nyugodt és várakozó, akinek „a csöndet vággyal tölti hű / szépsége, fénnel a napot”: Tennyson versében Csipkerózska csak „Alszik, s nem álmodik” (ford. Babits Mihály). Ami viszont közös a két költeményben, az a dekorativitásuk; nem véletlen, hogy Tennyson verse nyomán több kortárs, preraffaelita festmény is született.

<sup>18</sup>Nyugat, 1924. jan. 18. 2. sz. 87–91.

Épp e gazdag képzőművészeti visszhang alapján, valamint a Babits-vers motívumaiból kiindulva vélte úgy Szerb Antal, hogy

preraffaelita festmények dekoratív komolysága kísért a szövegben. Tehát pontosan ráérezett a vizuális háttér fontosságára, melynek azonban mibenlétéről ő akkor még nem tudhatott. Szerb a jelenet alapján próbált összefüggésekre rájönni, s a figyelmet Dante Gabriel Rossetti egyik festményére hívta fel, melynek címe: *Dante álma Beatrice halálakor* (1871), e képen látja a Dantéra pergő rózsákat hasonló hatásúaknak.<sup>19</sup> A festmény azt az álombeli jelenetet ábrázolja, amikor Dante Beatrice rózsákkal övezett, képzeletbelien csodás, halottas ágyához közelít, melyen a dúsán redőzött ruhájú női alak a párnák közt nyugodva szinte csak aludni látszik, s egy angyali figura, a költő képzeletének szimbólumaként, csókra hajlik a halott lány felé. A jelenet képi világa és Babits versének motívumai valóban mutathatnak rokonságot, de mindez inkább az általánosság szintjén mozog, Szerb gondolata inkább csak asszociációs kísérletként nyugtázható.

<sup>19</sup>Szerb Antal: *Az intellektuális költő*. Széphalom, 1927. ápr.-jún. 4–6. sz. 146.

Rába György más alkotó, más művét nevezi meg „azonosítható képzőművészeti forrásként”. Burne-Jones, szintén preraffaelita festő, *The Briar Rose* című sorozatára (1870–1890) hívja fel a figyelmet, mely a Tennyson-vers témájának híres, kortársi feldolgozása.<sup>20</sup> E sorozatban a szöveg és kép egymásra hatásának példjaként a mese jól ismert jelenetei a preraffaeliták dekoratív pompájában jelennek meg: a párnák közt heverő lány s a körülötte burjánzó rózsák meghatározó vizuális elemei a képeknek. Nem kétséges, hogy Babits jól ismerte ezeket a festményeket, és a közös narratíva valóban közös motívumokat is tartalmaz (alvó lány, párna, rózsák), de Babits versének nyomasztó hangulatát egyik említett kép sem árasztja, fekete-fehér dominanciát egyik festmény sem mutat.

<sup>20</sup>Vö. Martin Harrison – Bill Waters: *Burne-Jones*, London, 1977, 149–151.; Rába: 1983, 58.; 8. t.

Rába egy másik lehetséges hatást is felkutatott. A *The Studio* című angol képzőművészeti folyóirat számaiban, melyeket Babits fogarasi tanárságának idején előfizetett, rábukkant egy-egy olyan festmény nyomatára, mely mintha megmozdította volna a költő képzeletét versírás közben, s élményük forrásadó mintának tekinthető. Többek közt az 1909. évfolyam 47. kötetének 33. lapján Charles Sims *The Night Piece to Julia* című festményének színes nyomata is több párhuzamot mutat a *Csipkerózsával*. Azonos a téma s a beállítás is: mély álomban leány szendereg sötét kárpitú nyoszolyán, a háttérrel éles ellentétet alkotó világos alakját virágok veszik körül: „rózsák között a rózsa”.<sup>21</sup>

<sup>21</sup>*The Studio*, 1909. 47. 29.; lásd Rába: *A szép hűtlenek*, 86; Rába: 1981, 284.

Hosszas és kalandos keresgélés után mára azonban pontosan azonosítani tudom azt a Beardsley-képet, melyre Babits önéletrajzi vallomásaiban csak odavetett szóval utal. Meglepő módon azonban a versre nem a történethez tematikusan kapcsolódó rajz hatott, mint ahogy eddig mindenki gondolta, hiszen Beardsley, akinek erőteljes, fekete vonásokkal és kontrasztos, fekete-fehér foltokkal dolgozó grafikáit bizarr, átfűtött erotika jellemzi, nem készített illusztrációt Tennyson *Nappali álmom* című verséhez, sem a *Csipkerózsa*-témához. Nem is egyszerűen egy „arckép” az ih-



lető, ahogy ez Babits vallomása alapján gondolhatnánk, sőt nem is női „arckép”, hanem váratlan módon egy olyan önarcképnek nevezett grafika, amely a fiatalon, tudóvszben meghalt Beardsley híres művei közé tartozik, és amelyen ráadásul maga az arc csak kicsiny része a képnek: *Portrait of himself*, 1894. Am ha megnézzük a grafikát, s mellé olvassuk a verset, megállapíthatjuk, hogy meghökkentően pontos a kép leírása, nem kétséges a kapcsolat: vérbeli ekphrasis-szal van dolgunk. A grafikán a finom, lányos arcvonású művész egy óriás méretű függönnyel takart, késő tizenhetedik századi ágyon fekszik. Feje a kép nagyságához képest kicsi, belesüpped széles párnájába, s arca alig látszik ki takarója és furcsa, meghatározhatatlan stílusú, puhán omló fejedője alól. Ezzel a megoldással az önarckép elnevezés groteszk felhangot kap, hiszen az önarckép hagyományosan az arc bemutatása által a művész önmeghatározása is, és e képen sokkal inkább az elhúzódó tudóbaj helyzete (a sajátos hangulatú „fullatag” szó erre utal), a körülményeknek való kiszolgáltatottság kerül a középpontba, mintsem az alkotó személyiség maga. A nőies vonások finoman utalnak a művész életének kortársai által is köztudott homoerotikus vonulatára. Az ágyat körülvevő, láthatólag súlyos, majdnem mindent befedő drapéria fekete („Kárpitja mint az ében”), melyet fehér, rózsaszín virágok díszítenek („fehérral kivirágzik / s nagy rózsákat susog”); az ágyfüggöny másik díszje, a tárgyi világ hangsúlyosan meghatározó eleme a vastag zsinóron függeszkedő, nehéz bojtok sora („s aranyos súllyal omlik / aranyzsinórja, bojtig”). A képen felirat is szerepel: „Par Les Dieux Jumeaux Tous Les Monstres Ne Sont Pas En Afrique” (Az Iker Istenek által Nincs Minden Szörny Afrikában). A művész francia mondata talányosan nyomasztó. Egyes értelmezések szerint az életrajzi források alapján tudható, hogy tartalma Beardsley gyermekkori félelmeiből táplálkozik: a korai időktől kezdve, már az iskolában is, a környezetétől alapvetően különbözőnek érezte magát, s e félelem kivetítései a rémszerű alakok. Más értelmezés szerint a betegsége miatt sok időt ágyban töltő festő delíriumos álmaiban jelentek meg félelmes szörnyek.<sup>22</sup> Ha Babits nem is találkozhatott a képnek e konkrét magyarázataival, a felirat szövegének különös, intellektuális játéka az ágyban fekvőt vagy annak álmait szörnyekkel, istennel és egzotikus félelmekkel hozhatta összefüggésbe számára is. A nyomasztó álmokkal küzdő Babits e kép „fullatag”, fekete-fehér hangulatában, a művészi önarckép meghökkentő, rejtekező, de mégis vallomásos jellegében feltehetőleg a saját művészetével közös vonásokat fedeztetett fel, s ezt egy álarcos versben, egy mesebeli női alak történetével jelenítette meg. A nemi identitás kétszeresen is átértelmeződik, hiszen egy klasszikus női mesealaknak, mint női álarcnak az ihletője, egy önironikus gesztussal áthatott, nőies vonásokkal ábrázolt férfi önarcképe.

<sup>22</sup>*Portrait of himself*, 1894. vö. Brian Reade: *Aubrey Beardsley*. London, 1998, 346.

<sup>23</sup>Aubrey Beardsley rajzainak lajstroma. Franklin-Társulat, Budapest, 1907.; Czakó Elemér: *Aubrey Beardsley. Magyar Iparművészet*, 1907. 126–137.; Eisler Mihály József: *Aubrey Beardsley művészete és egyénisége*. Franklin-Társulat, Budapest, 1907.

<sup>24</sup>M 96. jelzet; ezúton is köszönöm a szekszárdi Babits-ház tudományos munkatársának, Lovas Csillának munkámhoz nyújtott segítségét.

<sup>25</sup>Rudolf Klein: *Aubrey Beardsley*. Berlin, 1904.

<sup>26</sup>Julius Meier-Graefe: *Der modern Impressionismus*. Berlin, 1904. Ez a mű is fennmaradt Babits háború által megtizedelt könyvtárából, s ma megtalálható az OSzK-ban: OSzK Fond III/26k; vö. Rába: 1981, 81.

<sup>27</sup>Babits Mihály: *Az európai irodalom története*. (S. a. r. Belia György.) Szépirodalmi Könyvkiadó, [Bp.] (1979). 9.; 60.; 88.; 111.; 121.; 253.; 276.; 291.; 529.; 583.; 622.; 663.

Honnan ismerhette, és ismerte-e bizonyosan Babits ezt az önarcképet? Tudjuk, hogy a sokat betegeskedő, tragikusan korán meghalt, de hatásában annál jelentősebb Beardsley a század elején igen népszerű volt Magyarországon is. Az Iparművészeti Múzeum 1907. április 26-tól május 26-ig tartó gyűjteményes kiállítást rendezett műveiből. Feltehetőleg Babits személyesen nem látta a kiállítást, hiszen nincs adatunk azzal kapcsolatban, hogy Szegedről ekkor felutazott volna Budapestre, de bizonyosan tudott róla, hiszen katalógus, sőt egy Beardsleyről szóló kismonográfia is megjelent ekkor, valamint a napilapok és a szakfolyóiratok részletesen beszámoltak a tárlatról.<sup>23</sup> Legfontosabb bizonyíték azonban az a kislakú Beardsley-monográfia, amely *A Művészet (Die Kunst)* című német népszerűsítő művészettörténeti sorozat részeként jelent meg, és Babits fennmaradt könyvtárának részeként autográf aláírással a szekszárdi Babits Múzeumban megtalálható.<sup>24</sup> Az 1904-ben megjelent ötlet előzéklapján ez a grafika látható, mint a művész jelentős önarcképe.<sup>25</sup> Az olcsó, de igényes sorozat másik, 1904-ben megjelent kötetét is megvette ekkortájt Babits, mely a *Modern impresszionisták* címet viseli.<sup>26</sup> Többek közt ez a könyv is forrása volt 1910-ben az impresszionistákról tartott előadásának. Beardsley életműve bizonyosan nagy hatással volt Babitsra, hiszen két kötetes, reprezentatív képzőművészeti albumát később megvásárolta. Sőt, mikor *Az európai irodalom története*nek illusztrációit összeállította, akkor 12 esetben Beardsley-képet választott.<sup>27</sup>

A Beardsley-kép utáni nyomozás tehát nemcsak filológiai szempontból érdekes, hanem éppen azért, mert így még nyilvánvalóbb, hogy Babits mennyire tudatosan hagyta homályban a vers képzőművészeti összefüggéseit, hogy miközben úgy írja le hűen vizuális élményét, hogy az ihletet adó Beardsley-kép és a felhasznált Csipkerózsza-téma narratívája teljesen különböző, egyúttal az apollóni és a dinüszoszi szemlélet szerint való alkotás kettős lehetőségét is próbálgatja. Ez a vers is önmagának szóló kísérlet, célja a költői lehetőségek határának próbálgatása, a műhely eszközeinek fejlesztése, hogy a nyelv adta lehetőségekkel, metaforákkal, szinesztéziával, hogyan tudja visszaadni egy képzőművészeti alkotás élményét úgy, hogy közben egy irodalmilag közismert toposzra, a Csipkerózsza-témára játszik rá. A Hegeso sírjától az Athéné szobron át Beardsley-ig vezető út nemcsak azért érdekes, mert évezredekkel ível át, s mutatja, hogy Babits egyaránt nyitott volt a klasszikus és korának legmodernebb műalkotásainak befogadására és termékeny felhasználására, hanem ráirányítja a figyelmet arra is, hogy a fiatalkori versek ihletői között az irodalmi művekkel párhuzamosan a képzőművészeti alkotások is meghatározó szerepet játszanak, hogy nemcsak intertextuális játékoság jellemzi műveit, hanem az ekphrasis különböző módjait próbálgató intermedialitás is.

Nemcsak azoknál a verseknél találjuk a képek felé való nyitottságot, melyeket a leírás publikus szándéka hat át, mint a *Pictor Ignotus* című vers esetében, ahol egy-egy jelző, metafora vagy ige művészettörténeti tájékozottságot is mutat (például Crivelli valóban igen gyakran használt arany színt festményein, anyagszerűsége, az aranyos díszek aprólékos ábrázolására törekedett „arannyal hímez primitív”), hanem több más versében is, például a *Szent Mihály* című versben, mely az önmaga legsötétebb erőivel harcot vívó költő vallomása. Lidérces álmában szörnyű hulló jelenik meg: „Ez a rémek pápája, tiarával, / minőt pápák viselnek és szemekkel, / minőt békák viselnek, s pikkelyekkel / s sárga mirigyek mérges ótvarával. / Rút szemörcsén ragadva nyúl a méreg, / melyre csak rágondolni álmodor-zó, / groteszk, mint a Böcklin-mintázta torzó, fején nőtt tiarával büszke féreg.” Böcklin neve egy konkrét művet idéz meg, méghozzá minden bizonnyal az *Angelika, az örökdő sárkánnyal* (1873) című festményt, mely a sárkánnyal való lovagi küzdelem témájának egyik látványos feldolgozása. A kép Ariosto *Örjöngő Lóránt* című művén alapszik, s azt a jelenetet ábrázolja, mikor Ruggiero lovag, lándzsával kezében lovon közeledik, hogy a szörny által őrzött, meztelen szaracén leányt, Angelicát kiszabadítsa fogságából.<sup>28</sup> A fához kötözött leányt egy részletező alaposággal megfestett, óriás testű, pikkelyes, hullószerű, undorító sárkány őrzi, melynek gerincén tövisszerű nyúlványok futnak végig. A nyakszirten lévő első három-négy legnagyobb tövist úszóhártya köti össze, s így mintegy félelmetes korona díszíti a hulló fejét, melyet a költő tiaraként jellemez: „fején nőtt tiarával büszke féreg”. A „groteszk” jelző, mely a vers első megjelenésének alcímével is azonos, a kép különös hangulati jellemzőjére vonatkozhat. Ugyanis a festmény előterében kéjesen elnyújtózó sárkány szeme kerekre nyíltan, meghökkenítő módon, fürkészve, talán kihívóan, kissé elégedetten, de mindenképp ironikus színezettel tekint ránk a képből: „szemekkel, / minőt békák viselnek”, „Nedves tiarája / s fényes szeme sillámlik a sötétbe”. Megismerve az ihletet adó festményt, megállapíthatjuk, hogy a költemény központi hulló-metaforájának kialakulásában a vizuális inspirációnak meghatározó volt a szerepe. Babits nemcsak ismerte, hanem szerette is Böcklint, már 1904-ben, *Arany mint arisztokrata* című egyetemi szakdolgozatában úgy emlegette, mint Shakespeare-rel egyenrangú, kiemelkedő jelentőségű művészt.<sup>29</sup> Alkotói módszere szempontjából lényeges, hogy a festmény világa által megidézett vizuális élmény itt is összefonódik egészen más jellegű irodalmi utalásokkal, rájátszásokkal. Például a lidérces álmoként megjelenő „békapápa” prédikációja, a „Csak az özönnek nincs vigasztalása” sor szabad idézet *A karthauzi* című regény befejező részéből.<sup>30</sup> A vers gondolati diskurzusában pedig nemcsak tanaival, hanem név szerint is szerepel a radikális

<sup>28</sup>X. ének 92–115. strófák.

<sup>29</sup>BMET I. 803., kéziratát  
I. OSzK Fond  
III/1434/1–2.

<sup>30</sup>Eötvös József: *A karthauzi*. Unicornis, Budapest, 1996, 325.

<sup>31</sup>„Bizarre déité, brune comme les nuits” – „Tes-ted bizarre fetis, barna, mint rejtek éj.” Baudelaire: *Sed non satiata*. (Ford. Babits Mihály.)

<sup>32</sup>„Et son bras et sa jambe, et sa cuisse et ses reins, / Polis comme de l'huile” – „S az ágyék és a comb, s a karok és a láb, / mint dús olaj, csúszt.” Baudelaire: *Les Bijoux*. – Az ékszerék. (Ford. Babits Mihály.)

<sup>33</sup>„Elle n'avait gardé que ses bijoux sonores” – „Csak zengő ékszerék kincseit hagyta testén”; „Il inonda de sang cette peau couleur d'ambre!” – „vérrel öntötte e langy húst, mely csupa ámbra!” Baudelaire: *Les Bijoux*. – Az ékszerék. (Ford. Babits Mihály.)

<sup>34</sup>„cette nature étrange et symbolique / Où l'ange inviolé se mêle au sphinx antique, / où tout n'est qu'or, acier, lumière et diamants” – „s mélyén e különös, örök talányú lénynek, / kiben szűz angyal és antik szfinx társul élnek.”; „Avec ses vêtements ondoyants et nacrés.” – „Omló, gyöngyházzsínű ruhájában ha jár.” (Ford. Tóth Árpád.); „Je trône dans l'azur comme un sphinx incompris” – „Rejtelmes szfinx gyanánt azurban

individuál-anarchizmus képviselője, Stirner. A bibliai utalások tömegének számbavétele és értelmezése pedig külön tanulmány témája lehetne. De bármennyire fontos is a versben az irodalmi rájátszások hálója, Böcklin képét ismerve, tudnunk kell azt is, hogy mindezek mellett egyenlő ranggal van jelen a vers költői képeit meghatározóan formáló elem: a vizuális élmény, a képzőművészeti ihlet is.

Az *Örök dolgok közé legyen híred beszótt* című vers egyiptomi nőalakjának leírása, meggyőződésem szerint hasonló módon nemcsak irodalmi rájátszásokkal telített, hanem határozott vizuális élményen, egy konkrét képzőművészeti alkotás élményén is nyugszik. Karátson Endre a szimbolizmus magyarországi határsáról írott (sajnos csak franciául megjelent) fontos monográfiájában többek között részletesen elemzi, hogy e vers nőalakjának megjelenítésében Baudelaire költészetének milyen jelentős hatása volt. Olyan közös motívumokra mutat rá, melyek a Babits által lefordított Baudelaire-versekben olvashatók. A bizarr isteni szépség,<sup>31</sup> az „olajos barna bőr”,<sup>32</sup> mind Baudelaire egzotikus, félvér kedvesét idézik, akinek testét szintén csak ékszerék díszítik s „keblének halmait”-t hasonlóan „a vér rejtek futása” festi vörösé,<sup>33</sup> s akit a francia költő ugyanúgy talányos szfinxként jelenít meg,<sup>34</sup> mint Babits saját szerelmét e versében. Azonban ha számba vesszük, hogy Babits hány ekkortájt keletkezett versében fonódik össze a vizuális, képzőművészeti élmény az irodalmival, s hogy vannak költemények, melyeknek intermedialitása legalább annyira meghatározó, mint intertextualitásuk, akkor a vers egyiptomi falfestményt leíró jellegét figyelembe véve feltételezhető, hogy Baudelaire hatása mellett nemcsak egy elvont műveltségbeli tudás, hanem ebben az esetben is (hasonlóan Hegeso római kori síremlékéhez) egy konkrét antik ábrázolás, az ókori egyiptomi művészet egyik ismert alkotása is a vers ihletője lehetett. Egyértelmű és közvetlen forrást nem találtam, mint a Beardsley-kép esetében, mégis minden jel arra mutat, hogy Nefertari sírkamrájának frissen felfedezett falfestményeiről lehet ebben az esetben szó. A 19. század második fele és a 20. század első évtizedei az egyiptológia hőskorszakának számít, ekkor tarták föl egymás után nemzetközi összefogással az egyiptomi birodalom mára meghatározó jelentőségű műemlékeit. A 20. század első évtizedének egyik nagy szenzációja, sikeres ásatása Nefertari sírjának felfedezése volt, ez egyike az első síroknak, melyet a Királynők Völgyében feltártak, lefényképeztek, majd tudományos alapossággal feldolgoztak. Bár közvetlen adatunk nincs arra nézve, hogy Babits hol találkozott a Nefertari ábrázolásokkal, de 1910 tavaszán, mikor versét írta, már bizonyosan ismerte és látta a szenzációnak számító leleteket. A sírt 1904-ben Ernesto Schiaparelli régész vezetésével egy olasz archeológus misszió tárta fel. 132 nagyon jó minőségű üveg negatív készült a

trónolok.” Baudelaire: *La Beauté*. – A Szépség. (Ford. Tóth Árpád.)

<sup>35</sup>Ernesto Heffernan: *Relazione sui lavori della Missione Archeologica Italiana in Egitto, anni 1903–20*. Vol. 1. Esplorazione della „Valle delle Regine” nella necropolo de Tebe. Turin, 1923.

<sup>36</sup>Karl Baedeker: *Egypt*. Leipzig, 1908, 6. bővített kiadás, 316.

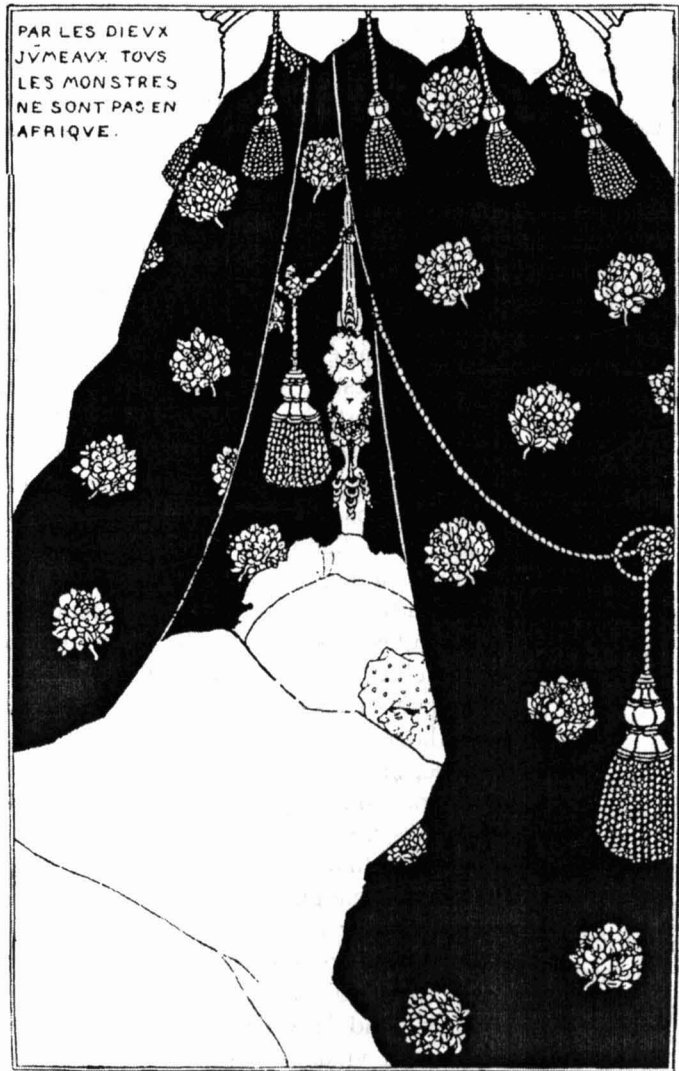
<sup>37</sup>Colin Campbelle: *Two Theban Queens: Nefert-ari and Ty-ti, and Their Tombs*. London, 1909, 5.

<sup>38</sup>Uo. 7.

falfestményekről, melyet Schiaparelli 1923-ban, egy reprezentatív kötetben publikált.<sup>35</sup> A sírkamra és a benne található, páratlanul gazdag falfestmények azonban már a század első évtizedében közismertek lettek, hiszen a turisták előtt is hamar megnyitották a kapukat. Karl Baedeker 1908-as *Egypt* útikönyvében részletesen ír a „csodálatos festmények”-ről, lerajzolja a több szobából álló sírkamrát, és említést tesz arról a képről is, ahol Isis kézen fogva vezeti Nefertarit a napisten, Khepre elé.<sup>36</sup> Adatunk van arról is, hogy 1910-ben a Gaddis és Seif kiadó által nyomott, Nefertarit ábrázoló képeslapokat Kairo és Luxor üzleteiben már árulják a turistáknak. 1909-ben egy önálló kötet is megjelenik, mely foglalkozik a sírkamrával: Colin Campbell, skót miniszter és egyiptológus részletesen elemzi a festményeket, melyek nagy része ma is „olyan friss és tökéletes, mintha most hagyta volna abba festését” a több ezer évvel ezelőtti művész keze. Campbell részletesen lefordítja a falon található hieroglifákkal írt szövegeket, néhány saját készítésű fotót és egy színes nyomatú festményt is közöl.<sup>37</sup> A közölt képek közül az egyik legszebb és máig legismertebb az, amelyen a fejüket viselő szépséges Nefertarit a törekeny alakú Isis istennő a skarabeusz fejű Khepre napisten elé vezeti. Isis napkoronával a fején látható, fedetlen kebelrel, nyakát ékszerek díszítik. A női alakok bőre barna, köröttük a fehérre festett sziklafalon hieroglif ábrázolások, melyek többek közt Nefertari nevét is jelentik. E falfestmények konkrét vizuális élménye, sőt élvezete sejlik fel véleményem szerint a Babits-vers sorai közt: „félíg meztelen, nagy tiarás alak”, „fehér kövek között olajos barna bőr”, „Hieroglif rovás és szfinksz maga az asszony”. Babits az egyiptomi alakok fojtott, egzotikus erotikáját ennek a képnek a motívumaihoz hasonlóan fogalmazza meg: „Ajkadra s kebleid halmainak csucsára / drága rubint a vér rejtek futása fest / s előmlik testeden az ékszerek sugára: / ó meddig ékszer és ó meddig női test?” A sírban feltárt képeket értelmezve Colin Campbell részletesen kifejti, hogy Nefertarit nem hétköznapi környezetében láthatjuk, a királynő mellett nincs ott férje, „magasztos istenek és félelmetes szörnyek” kísérik utolsó útjára, amint éppen istenné emelkedik, hogy végül egyesülhessen Osirisszal, a láthatatlan világ urával.<sup>38</sup> Hasonló a Babits által megfogalmazott emberektől elhagyott, istenek közt is magányos női alak hangulata is: „Hideg kövek között, hideg kövekkel ékes / ott állasz melegen, dobogva szerteszt. / A nap rabnője vagy: hogy égés nélkül égess, / a nap letette rád forró arany kezét.” Az *Örök dolgok közé legyen híred beszöjt* című vers eszerint nemcsak Baudelaire egzotikus nőalakjára játszik rá, hanem legalább annyira vizuális élményen is alapszik, annak verbális leírására, interpretációjára törekszik.

Az elemzett versek esetében az érzékelésmódok egymásra hatása, az asszociációk közegeinek minden irányban való kiterjesz-

tése izgatja a fiatal Babitsot, a kép, a szó összekapcsolásának művészete, s annak költészet általi kifejezése. Nemcsak irodalmi utalásokkal, szövegbeli rájátszásokkal telíti verseit, mint ezt oly sokan elemezték már, de nem is egyszerűen a képzőművészeti ábrázolás érzékletességével versengő szemléletes leírásra törekszik, hanem a vizuális művészeti látványnak a szavak világába való olyan áttemelésére vágyik, ahol az ekphrasiskok irodalmi típusú rájátszásokkal összekapcsolódva újfajta, komplex kifejezési lehetőséget adnak.



Aubrey Beardsley: *Portrait of himself*, 1894