

Gábor Sámuel (1985) óorkutató, ógörög- és latintaná. Érdeklődési területéhez tartozik az ókori görög irodalom, mitológia, filozófia, képzőművészet és vallás.

Legutóbbi írása az Ókorban: *Emlékállítás, emlékműolvasás, műemlékvédelem. Pausanias Akropolis-leírásáról* (2018/1).

Szatír és/vagy torzó? Egy ókori szobortöredék a 21. században

Gábor Sámuel

1.

A Szépművészeti Múzeum Antik Gyűjteménye 1911 óta őriz egy parosi márványból készült, kissé előregörnyedő meztelen férfi felsőtestet ábrázoló torzót (1–2. kép).¹ A test tartása szinte minden mozzanatában enyhén, de határozottan aszimmetrikus. A jobb csípő lejjebb van, mint a bal. A gerinc a hátközéptől kezdve balra hajlik, majd a nyak kezdeténél jobbra visszafordul. A hát teljes jobb oldala megfeszül és kidomborodik. Mindkét kar csonkja kissé előre, a test síkjából kifelé indul – de a jobb váll valamivel előrébb van, mint a bal, és ennek megfelelően a jobb karcsok is előbbre kerül. A csípőből a bal comb csonkja egyenesen lefelé indul, a jobb viszont ferdén előre. A nyak melletti izmok balra rendeződése jobbra forduló fejtartásra utal.

A végtagok hiányában a test dőlésszöge és pozíciója nem rögzíthető egyértelműen. A torzót a kiállításon a posztamenshez erősítő két fémcsap állása a deréktájon függő-



1–2. kép. Szatír torzója Viennából (Budapest, Szépművészeti Múzeum)

legeshez közeli helyzetet eredményez – azonban a hiányzó lábak elhelyezkedésétől függően ennél akár mélyebben előre hajló (a guggoláshoz közelítő), akár függőlegesebb, akár hátrafelé billenő (az ülő testtartás felé elmozduló) eredeti testhelyzet is elképzelhető. A pozíció meghatározhatatlansága a múzeumlátogató számára is némi bizonytalanságot okoz, a szobor a lebegés érzetét kelti.

2.

A torzó 1907-ben került elő a mai Franciaország területén, Sainte-Colombe-ban – az ókori Viennából. Vienna Gallia egyik jelentős városa volt, amely a Rhodanus-folyóra (a mai Rhône) épült. Egy ideig a kelta allobrogok lakták, később római *colonia* létesült a területén, és Gallia Narbonensis provincia² egyik legjelentősebb központja, majd Diocletianus közigazgatási reformja után a *dioecesis Viennensis* fővárosa lett.³ Hírét és gazdagságát latin szerzők szöveghelyei az egyébként is gazdag és civilizált tartományként számon tartott Gallia Narbonensisen belül is kiemelkedőnek mutatják, az innen származó olajat, bort, búzát többször említik.⁴

A torzó viennai lelőhelye egy római kori fürdőkomplexum, amely részben késő ókori pusztulása után is látható maradt, és a helyiek Palais du Miroir („tükörpalota”) néven emlegették.⁵ A Palais du Miroir évszázadokon át tartó kifosztása, majd dokumentálatlan feltárása miatt a fürdő egykori berendezését részleteiben már sosem fogjuk megismerni.⁶ Azt azonban a biztosan ide lokalizálható leletek is mutatják, hogy a fürdőnek nemcsak a méretei, hanem díszítése és berendezése is impozáns volt. A fürdő területén különféle színű márványburkolatok nyomait, mozaikmaradványokat és domborműtöredékeket találtak, az innen előkerült jó minőségű szobrokat gyűjtők és múzeumok vásárolták fel. A Palais du Miroir leghíresebb lelete a – talán egy Doidalsés nevű hellenisztikus szobrász⁷ művére visszamenő – „kuporgó Aphrodité” típus egy kiemelkedő minőségű darabja.⁸ De találtak ugyanitt Vienna városát megszemélyesítő, embernagyságnál nagyobb szobrot, Hygieia istennő ábrázolását, Hermaphroditost, Iuppiter-fejet, bronz Silénost, és a *Venus pudica* típusához tartozó másik Venus-szobor maradványát is.⁹

A fürdő ezek alapján bizonyosan, ahogy a nagyobb római fürdők általában, szoborgyűjteményként is működött. A helyiségekben a görög–római szobrászati tradíció különféle stílusaihoz és korszakaihoz tartozó művek sorakoztak:¹⁰ a kortárs római szobrok és a klasszikus vagy hellenisztikus kori mintákat követő klasszicizáló alkotások egyaránt az adott tér és a fürdő látogatóközönségének igényeit szolgálták.¹¹

A Palais du Miroirból előkerült gazdag leletanyag része tehát a budapesti torzó is.

3.

A torzó ikonográfiai leírására néhány éve Nagy Árpád Miklós és Hans Rupprecht Goette vállalkozott újra, akik a szobortöredék beható tanulmányozása és ikonográfiai elemzése alapján az eredeti szobor rekonstrukcióját száz év után először helyezték új alapokra.



3. kép. Szatírt ábrázoló kútszobor (Róma, Villa Albani)

Hekler Antal 1916-ban megfogalmazott¹² és sok évtizeden át öröklődött rekonstrukciója maga is a torzó leírásából és a szobor eredeti testhelyzetének meghatározásából indult ki: „A felkaroknak szorosan a törzs mellé zárt csonkjai arra mutatnak, hogy a karok lefelé vagy legfeljebb enyhén előre nyújtott helyzetben voltak. A combok is, ahogy a csonkok mutatják, minden bizonnyal ferdén előre álltak, amiből kissé görnyedt, álló testhelyzet adódik, behajlított térdekkel.”¹³ Így született meg az „ugró atléta” értelmezés, amelyet Hekler kisplasztikai és reliefeken talált párhuzamokkal próbált meg alátámasztani.

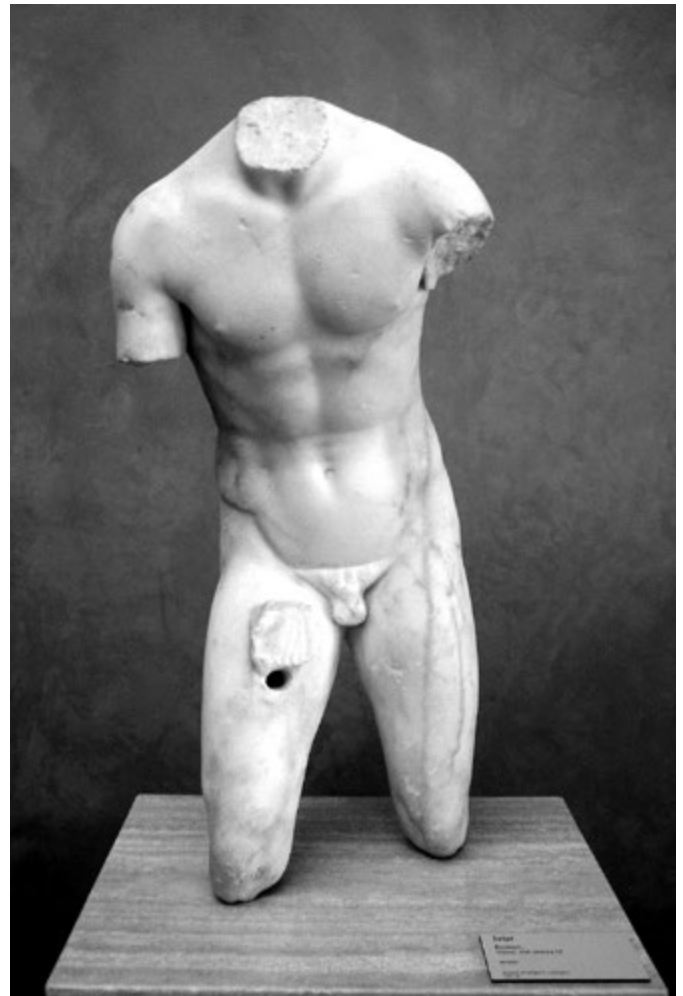
Ennek a gondolatmenetnek azonban már a kiindulópontja elhibázott. A torzót figyelmesen megnézve ugyanis jól látható, hogy sem a két kar, sem a két láb mozgulata nem szimmetrikus: a két karcsont ugyan valóban egyaránt előre tart, de a váll helyzete alapján a jobb és a bal kar mozgulata nem lehetett egyforma; és míg a jobb comb valóban enyhén előre mozdul,

és ezáltal behajlított lábra utal, a bal comb nem mozdul ki a test síkjából – így az alak testsúlyának nagy része a kinyújtott bal lábra kellett eszen. Hekler rekonstrukciója tehát nem felel meg a torzó alapvető ikonográfiai sajátosságainak, értelmezésének hosszú karrierje¹⁴ pedig csupán arra példa, hogy egy pontatlan ikonográfiai leírás is – érdemi kritika híján – milyen mély nyomot tud hagyni az értelmezéstörténetben.

Nagy Árpád Miklós és Hans Rupprecht Goette a torzót újból megvizsgálva egészen más mozdulatot rekonstruált. Leírásuk szerint „[a] combok csonkjai jelzik, hogy a bal láb nyújtott volt, a jobb pedig kissé behajlítva kifelé fordult. Az alak tehát a bal lábára terhelte a testsúlyát, a jobbat pedig előre és oldalt tartotta. A farizmok mindkét oldalon be vannak feszítve, azaz a jobb lábon is volt súly – a szobor tehát tarthatott valamit ezen a lábán. A felsőtest kissé begömböltve előre hajlik, enyhén a jobb oldala felé csavarodik. A mell és a hát izmai is megfeszülnek, de aszimmetrikus módon: a jobb váll egyenes, a bal viszont kicsit jobbra fordul, és a másikonál nagyobb mértékű erőfelfejtésről tanúskodik. A karcsónokból a combokéhoz hasonló testtartás olvasható ki: a jobb előre, a bal pedig előre és a test jobb oldala felé mutat. Végül a fej iránya is rekonstruálható: elől a fejbiccentő izmok, hátul pedig a nyak maradványai jelzik, hogy az alak jobbra fordította a fejét, és alighanem lefelé irányította a tekintetét.”¹⁵ A szobrot a szerzők mindezen jellemzők alapján, tehát elsősorban ikonográfiai alapon a szatírt ábrázoló kútszobrok ismert típusába sorolták. Ezek a szatírt ábrázoló kútszobrok jobb lábukat jellemzően egy sziklára támasztják, fatörzsnek támaszkodnak vagy fatörzsön, illetve sziklán ülnek, és combjukon borostömlőt vagy korsót tartanak (3. kép).¹⁶ A szobor tehát az új értelmezés szerint nem atléta, hanem szatír, amely egykor kutat díszíthetett.¹⁷

Ezzel az új rekonstrukcióval összevág a torzóra vonatkozó két további adat is. Egyrészt Nagy Árpád Miklós és Hans Rupprecht Goette egy – a publikáció óta született – megfigyelése szerint a szobor hátán, deréktájon található egy utólagos átfaragás nyomait mutató rész. Mivel az átfaragás, úgy tűnik, csak ezt a szűk területet érintette, valószínű, hogy az egykori lófarok nyomát próbálta valaki egy későbbi beavatkozással eltüntetni. Az átfaragás körülményeiről, kontextusáról és pontos céljáról ugyanakkor semmi közelebbit nem tudunk mondani.

Másrészt az új rekonstrukciót a torzó pontos lelőhelye és a környezetéből előkerült leletanyag is megerősíteni látszik. Tudjuk ugyanis, hogy a torzó, ahogy több másik lelet, 1907-ben a fürdő egykori *frigidarium*ából (hideg vizes részéből) került elő.¹⁸ Ugyanott, ahol évekkel korábban egy másik nagyon hasonló torzót¹⁹ is találtak, amelyik az 1920-as években az Egyesült Államokba került, utána sokáig lappangott, ma pedig a Santa Barbara-i múzeumban van (4. kép). Ennek a torzónak a hátán, deréktájon lófarok csonkja látható, tehát ez a szobor is szatírt ábrázolt, méghozzá a budapesti torzóhoz hasonló testhelyzetben. Jobb combján egy a testtel együtt kifaragott kagyló maradványa van, a kagyló töredéke alatt a szobor combja át van fúrva. A szatír egy lehetséges rekonstrukció szerint két kézzel tartotta a combján lévő kagylót, fejét pedig a kagyló, illetve az abból felszökő víz irányába fordította.²⁰ Ha ez a rekonstrukció helyes, akkor a szobor talán a szatíroknak arra a késő archaikus kortól kezdve meglévő vonására játszott rá, hogy naiv csodálkozással és gyermeki tudatlansággal képe-



4. kép. Szatír torzója Viennából
(Santa Barbara, Santa Barbara Museum of Art)

sek a természeti jelenségekre és az emberi civilizáció alapvető vívmányaira tekinteni.²¹ Ahogy a Kr. e. 5. századi athéni szatírtjátékokban a kart alkotó szatírsereg a tűzre, a lyra hangjára vagy egy élethű képmásra csodálkozott rá,²² derűtséget keltve ezzel az athéni polgároknak, úgy mutathatta a viennai kútszobor-szatír is a víz csobogását különös, örök csodának.

Azt a további körülményt is figyelembe véve, hogy a Palais du Miroirban a két szatírtorzó előkerülési helyének közelében két fatörzslet formázó, hosszában átfúrt szobortámasztékot is találtak,²³ könnyen adódik a feltételezés, hogy a két szatírszobor egy-egy szökőkút kútszobra lehetett. Mivel a Palais du Miroirban a *frigidarium*hoz két kisebb hideg vizes medence tartozott, elképzelhető, hogy a két hasonló ikonográfijú kútszobor egy-egy medence közepén állt – bár a leletek előkerülésének pontos koordinátái ezt nem igazolják egyértelműen.²⁴

A budapesti torzót ugyanakkor megformáltsága, az izmok részletgazdag és lágy kidolgozása megkülönbözteti Santa Barbara-i párdarabjától.²⁵ Nem véletlenül gondolták nemcsak a 20. század elején,²⁶ de egyesek még a végén,²⁷ sőt a 21. század elején²⁸ is szigorú stílusú bronzszobor másolatának. A torzót finom megmunkálása: a ponderáció és a kontraszt alkalmazása, a megfeszülő izmok visszafogott mozgalmassága, a mellizmok határozott formái, a hasizom erőteljes függőleges osztása és vízszintes megtörése, a kiugró csipocsont és a beugró köldök, a



5. kép. Későantik torzó modern kiegészítéssel
(Budapest, Szépművészeti Múzeum)

szemközt nézetből megjelenő erőteljes fény-árnyék effektusok, az enyhén előregöbülő testtartás, valamint az egész testfelület finoman hullámszerű kialakítása értékes műalkotássá teszi. A szobor így mai, töredékes állapotában sem csak művészettörténeti dokumentum. Nemcsak egykori szatírszobor, hanem ókori *torzó*, amely közvetlenül hat a nézőjére.

Éppen ezért a Szépművészeti Múzeum Antik Gyűjteményének látogatója, akár a 2018-ban megnyílt állandó kiállításra lép be, akár annak valamelyik elődjébe érkezett, a torzóban nem



6. kép. A Belvederei torzó
(Róma, Vatikáni Múzeum)

elsősorban Dionysos bort cipelő, lófarkú és lófülű kísérőjével találkozik. A múzeumban lévő torzó és az egykori Vienna fürdőjében vizet spriccelő kútszobor közt a távolság *tudományosan* áthidalható, *esztétikailag* azonban nem. Ha tehát a *torzót magát* akarjuk értelmezni és megérteni, akkor nem elég a dokumentumok, ókori párhuzamok és a klasszika-archeológia ma érvényes játékszabályai alapján rekonstruált „eredetivel”, a bort cipelő szatírral foglalkoznunk, hanem a modern korok emberének torzókról szerzett tapasztalatát is figyelembe kell vennünk.

4.

Torzók mindig keletkeztek, és sok esetben szem előtt is voltak, amennyiben az eredeti formájukat veszített szobrokat kiegészítették vagy újrafaragták, sokszor új környezetbe helyezték, akár teljesen újra is értelmezték. Töredék voltuk azonban,

úgy tűnik, nézőik számára sokáig nem jelentett semmiféle többletet. A torzók művészi, illetve tudományos kiegészítése legalábbis a közelmúltig élő és evidens gyakorlat volt, és a múzeumok ókori tárgyai közt ma is számtalan kisebb vagy nagyobb mértékben, régebben vagy újabban kiegészített szobrot találunk (5. kép).²⁹

Mindezzel együtt a torzó, ha esztétikai kategóriaként nem is, de mint jelenség és mint fogalom legalább az érett reneszánsztól kezdve mégiscsak létezett. Jól mutatja ezt az ún. Belvederei torzó (6. kép) modern recepciója.³⁰

Az Apollónios nevű szobrász³¹ által faragott, párdubcőrrel leterített sziklán vagy fatörzsön ülő meztelen férfialakot ábrázoló szobor torzója legkésőbb a 15. század eleje óta Róma városában van. Legkorábbi említése Ciriaco d'Anconától maradt ránk, első ismert tulajdonosa Prospero Colonna bíboros volt. A szobor a 15. század végéig a Colonna családnak az egykori Quirinalison álló palotájában volt, majd 1500 után valamikor (legkésőbb 1536-ra) a Vatikánba, a Belvedere-udvarba került.³²

Jól megragadható a Belvederei torzó Michelangelóra gyakorolt hatása, amely nemcsak a reneszánsz mester torzó iránti csodálatában mutatkozott meg, hanem saját műveiben is tetten érhető.³³ A Sixtus-kápolna egyes meztelen alakjainak előregörnyedő testtartása a Belvederei torzó testtartásának sajátos variációja, hátizmaik kidolgozása erősen emlékeztet a torzó hátulnézetére.³⁴ A „Nappal” allegorikus alakja Giuliano de’ Medici sírján (7. kép) szintén mintha az ókori torzótól örökölte volna háttartását és hátizmainak tagolását.³⁵

Michelangelo ennyiben, ahogy ezt a későbbi hagyomány szerette hangsúlyozni, valóban „a Belvederei torzó tanítványa” volt (8. kép).³⁶ De ez ebben az esetben nem a torzóhoz fűződő valamiféle individuális viszonyt jelent: Michelangelo épp úgy használta „mintának” a Belvederei torzót, ahogy az egész reneszánsz művészet is mintaként használta – többek közt – az ókori görög és római szobrokat.³⁷ A torzó formái és alakja ugyan megjelenik Michelangelo alkotásain, de ezek a formák a Sixtus-kápolnában vagy a Mediciék sírján nem a torzóra és annak eredeti kontextusára utalnak vissza, hanem Apollónios szobrászati megoldásait követik és gondolják tovább.

Vagyis ebben az – elsősorban tanulási folyamatként felfogható – imitációban a Belvederei torzó nem *mint torzó* vesz részt. A szobor torzó voltának Michelangelo szempontjából legfeljebb annyi jelentősége van, hogy egy rögzített értelmezés nélküli testábrázolás, amely sok szempontból a minden gyakorló művész által készített modellekhez, vázlatokhoz és előtanulmányokhoz áll közel, az ép szobornál inkább kínálja magát az újrahasznosításra, kiegészítésre és továbbgondolásra.³⁸ Michelangelo a Belvederei torzó segítségével nem egy torzótól, hanem Apollóniostól és rajta keresztül az ókori mesterektől tanult.



7. kép. Michelangelo: A Nappal megszemélyesített alakja (Firenze, San Lorenzo)



8. kép. Theobald Stein: Michelangelo megérinti a torzót (magántulajdonban)

5.

Alapvető tanulságokkal szolgál a torzófelfogás alakulásával kapcsolatban Winckelmann 1759-ben publikált leírása³⁹ a Belvederei torzóról. A rövid írásban Winckelmann a mű „ideális” leírását adja (169), vagyis a szobornak a pusztaszemlélés során a nézőben keltett hatását próbálja megragadni.

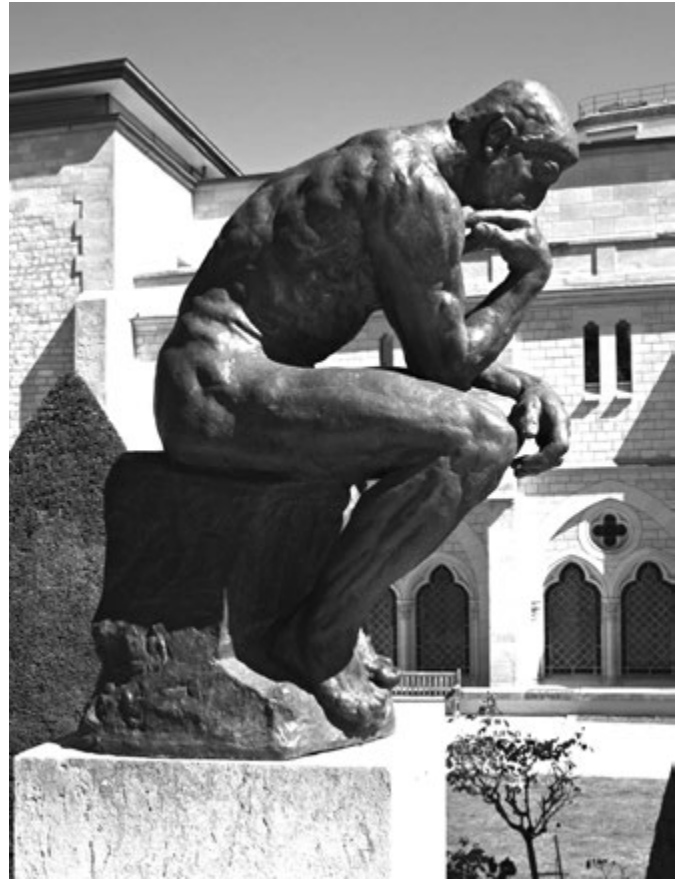
Winckelmann a szobor torzó voltát a szöveg elején és végén is pótolhatatlan veszteségként rögzíti (170, 173). A mű „a legnagyobb napjainkig fennmaradt művészi teljesítmények egyike” (170), mondja, amely ugyanakkor legfontosabb részeitől megfosztatott. A szobrot Héraklész ábrázolásaként⁴⁰ értelmezi, akinek csonka alakja most úgy ül, „akár egy hatalmas tölgy, amelyet ledöntöttek, gallyait és ágait lemetszették, és egyedül csak a törzse maradt meg” (uo.). Épp e pusztulás látható jelei miatt a nézőnek a szoborral szembeni első reakcióját is mint egy „formátlan kötömbbel” (uo.) való kiábrándító találkozást írja le.

Ez a kötömb azonban a nyugodt szemlélődés és „a művészet titkaiba” való bepillantás során (uo.) mégis az isteni Héraklészé változik át. Winckelmann innentől lírai képekben, Héraklész klasszikus mitológiáját intenzíven használva festi meg a szoborban ábrázolt pihenő hőst, aki már nem annyira a *tekintet*, mint inkább az *érzőképesség* számára (172), egy csodás vízióban elevenedik meg. A szobor ennek során mintegy életre kel, méghozzá hiányzó végtagjaival, sőt hiányzó fejével együtt: „(...) És ahogy ez a roppant méltóság teljes és bölcs fej megjelenik a szemem előtt, az elmémben megképződik a többi hiányzó testrész is. A meglévőből [ti. a torzóból] kiáramlik valami, és egy csapásra megteremti a kiegészítést.” (Uo.) Végül a vízió tetőpontján: „A nyugodt és csöndes testben a lecsillapodott nagy szellem nyilvánul meg: a férfi, aki a költőknél az erény mintapéldája lett, aki a földnek biztonságot és a lakosoknak nyugalmat hozott” (uo.). A torzó mintegy magába szívja nézőjét: felületének hullámváza „elnyeli tekintetünket” (171), és elrepít egy másik, a művészet által életre hívott, távoli világba, az istenek és félistenek szférájába.

Winckelmann tehát a fennmaradt művet ugyan sajnálatosan hiányosnak mondja, de ezen keresztül mégis megjelenik számára az *ép ókori szobor*, melyet viszont kiemelkedően szépnek, sőt tökéletesnek: igazi remekműnek lát. A winckelmanni leírásnak épp ebben a paradoxonában, a nem jelenlévő megjelenésében érhető tetten a torzónak *mint torzónak* az esztétikai hatása: a töredék *pars pro toto* az egészet, a hiánytalan művet mutatja, a megmaradt kötömb az eredeti mű *teljességét* képviseli; így az *elpusztított és mégis fennmaradt* eredeti mű varázslatos módon közvetlenül adottá válik, és a töredék a Winckelmann által oly nagyra tartott antikvitással való *közvetlen találkozás* lehetőségét teremti meg; amelynek során az átszellemült leírás központi részében az „eredeti” a *néző képzetében újra megszületik*.

6.

Winckelmann torzóleírása ezzel már Rilke *Archaikus Apolló-torzóját* előlegzi, vagy legalábbis ugyanazt a sémát rejti magában, amelyet Rilke verse explicitté tesz. Az a viszony ugyanis, amely Rilkenél az Apollón-szobor torzója és annak tételezett



9. kép. Auguste Rodin: *A gondolkodó*
(Párizs, Rodin-múzeum)

nézője között létrejön, szintén a winckelmanni torzóleírásból imént kiemelt kulcsmozzanatokkal írható le. A szobor fejének hiánya olyan *konstitutív hiányként* jelenik meg, amely a szobor nézőre gyakorolt hatásában nem okoz deficitet, sőt a vers központi állítása szerint a szobor *nézése* a fej nélküli torzóban *mindenestül* jelen van; az archaikus torzó a nézőt közvetlenül *összekapcsolja azzal a világgal*, amelyhez Apollón isten tartozott, és amelyben szobra egyúttal ő maga, a megtestesült isten volt; a torzó versbéli nézője számára a szoborban ábrázolt isten abszolút jelenvalóvá válik, a néző *gondolatban* a töredéktől *közvetlenül az istenséghez jut el*.

A Rilke-vers csak a csattanóként működő utolsó mondat, illetve az ezt már előkészítő utolsó előtti felsor révén kanyarodik a winckelmannitól egészen eltérő irányba.⁴¹ Az utolsó sor ugyanis a szobor tekintetét, „nézését” (*Schauen*), amely eddig csupán a torzó leírásának részeként bukkant föl a vers negyedik sorában („sein Schauen, nur zurückgeschraubt, / sich hält und glänzt”: „nézése, visszacsavarva bár, / de megvan és fénylik”), hirtelen a szobornak a versben tételezett nézője – egyszerűsre mind a vers olvasója – felé fordítja: „[a szobornak] nincs olyan pontja, amely ne látna téged” („die dich nicht siehst”). Végül az utolsó mondat, a „Meg kell változtatnod az életed” („Du mußt dein Leben ändern”) felszólítás a torzót a néző szemlélődésének passzív tárgyából végleg aktív szereplővé, tevékeny és hatni képes *istenné* lényegíti át.

Vagyis míg Winckelmann – Rilke versénél százötven évvel korábbi – torzóleírásában a torzó szemlélődésének tetőpontja az „eredeti” szobor világába való bepillantás és a jelen nem lévő

jelenvalóvá válása volt,⁴² Rilkenél az Apollón által megtestesített örök isteni létszféra betörését látjuk a néző saját jelenébe, saját egzisztenciájába.

7.

A mai nézőt azonban a modern képzőművészet radikálisan újraértelmezett torzófogalma, illetve a 20–21. századi művészet által kitágított szobrászati formavilág túllendíti a winckelmani és a rilkei paradigmán is. A torzó a modern művészetben autonóm műfajként születik újjá, ettől pedig az antik torzók befogadásának feltételei és lehetőségei – és ezen keresztül maguk a torzók is – alapvetően megváltoznak.

A modern torzó megalkotását könnyen, bár bizonytalannal kissé leegyszerűsítően, egyetlen művészhez, Auguste Rodinhez lehet (és szokás) kötni.⁴³ Rodin „műtorzóinak” keletkezésében nyilvánvalóan közrejátszottak nemcsak a műtermében használt, emberi testrészeket ábrázoló gipszstanulmányok, hanem az antik művészethez és az ókori torzókhoz fűződő bensőséges viszonya is: Rodin ennyiben maga is a Belvederei torzó tanítványa. Ezt ugyanúgy tanúsítja a torzót torzóként újraalkotó és szimbólumként használó allegorikus műve, a *Les Arts*,⁴⁴ mint egyik leghíresebb alkotása, *A gondolkodó*, amely maga is a torzó sajátos kiegészítése és parafrázisa (9. kép).⁴⁵

A torzó mint *modern forma* feltalálásának radikális újdonságerején azonban a történeti torzóhoz fűződő szoros kapcsolata mit sem változtat. Hiszen a *torzónak alkotott szoborban* immár nem maga az ember jelenik meg, akár csak töredékesen is, hanem *az ember valamely része, részei, aspektusa válik szoborrá*. Vagy még általánosabban: az emberre a test töredékes megjelenítésével utaló modern szobor az emberi testet nem utánozza vagy újraalkotja, hanem új plasztikus vagy fogalmi jelentések megképzéséhez használja föl.

Találón mutatja ezt az az Ambroise Vollardnál fennmaradt művészanekdota, mely Rodin egy magánbeszélgetésben megfogalmazott reakcióját örökíti meg a *L'homme qui marche* („az ember, aki jár”) című szobrával (10. kép) szemben tapasztalt nézői értetlenségre. „Sokszor szememre vetik, hogy az *Homme qui marche* szobromnak nem csináltam fejet. De (...) talán az embernek a járáshoz szüksége van fejre?”⁴⁶ Rodin ezzel saját művének egy olyan értelmezését villantja föl, amelyben a szobor nem az embert ábrázolja, amint jár, hanem magát az emberi járást – az ember nélkül.

Azok az alkotástörténeti összefüggések, illetve az ezekből kibomló művészettörténeti elemzés, amelyet Werner Schnell ezzel a szoborral kapcsolatban kidolgozott, és amelyekkel meggyőzően mutatta meg, hogy a *L'homme qui marche* nem a *Keresztelő Szent János*hoz készült előtanulmány, hanem két eredetileg független kompozícióból összerakott önálló mű,⁴⁷ mindezt még azzal egészítik ki, hogy a *L'homme qui marche* torzó volta semmiképp sem merül ki abban, hogy az ember bizonyos testrészei a szoborból ténylegesen és lényegileg hiányoznak. Merthogy a torzó két fő része, a test és a két láb közt is alapvető feszültség van: a torzó nem egy hiányos ember, hanem egy „rosszul”, két egymásnak dinamikailag és anatómiailag ellentmondó emberi testrészből összerakott szobor, amely így a járásnak a hús-vér emberek körében nem tapasztalható formáját teremti meg. Rilke megfogalmazásában: „olyan, mint egy új szó a járásra”.⁴⁸



10. kép. Auguste Rodin: *Az ember, aki jár* (Rotterdam)

Vagyis a Rodin által a szobrászatba bevezetett és később a művészetben kanonizálódott torzóforma ugyan utal az emberi testre, de azt saját belső összefüggésrendszerének, egy újfajta jelentésképző struktúrájának rendeli alá, és ezzel mindenestül tagadja a szobrászati test emberi test leképezéseként való értelmezésének még a lehetőségét is. A torzó immár nem egyszerűen egy embert ábrázoló szobor, amelyről bizonyos részek hiányoznak: a torzót alkotó szobrász az emberalak ábrázolásáról épp azért mond le, hogy a hiányos ábrázolás által valami egészen újat mutathasson meg.

8.

Rodin munkássága, illetve a 20. század első évtizedeinek avantgárd irányzatai és a művészet által megjeleníteni próbált témák radikális bővülése nyomán a torzó mint forma teljesen újraértelmeződött. A modern torzónak az antikvitásból fennmaradt, az egyértelműség kedvéért immár „természetes torzónak”, „véletlen torzónak” vagy „történeti torzónak” is nevezett szobortöredékekkel való eredendően szoros kapcsolata fokozatosan elveszítette jelentőségét: a modern torzó már csak áttételesen utal az antikvitásra és a „történeti torzó” jelenségére.⁴⁹

A 20. század elejétől folyamatosan készülő modern torzókat az utóbbi ötven évben több kiállítás is megkísérelte összegyűjteni és prezentálni.⁵⁰ A sorban talán első, 1964-es recklinghauseni tárlat hívószava a *befejezetlenség* volt, és a torzókat – festményekkel és más műtárgyakkal együtt – a „kezdetek-



11. kép. Alberto Giacometti:
A nő, aki jár (Velece,
Guggenheim Gyűjtemény)



12. kép. Alexandr Archipenko:
Lapos torzó (Saarbrücken,
Saarlandmuseum)



13. kép. Fritz Wotruba: *Torzó*
(Bécs, Fritz Wotruba
Privatstiftung)

től” a modernitásig, az egyiptomi szobrászattól a kykladikus idoloikon és Rodinen át Fritz Wotrubaig mutatta be. A történeti torzók így a modern alkotásokkal egy narratívába kerültek, ugyanannak a jelenségnek különböző példáiként értelmeződtek. A 2000-es stuttgarti kiállítás ezzel szemben kifejezetten olyan modern műalkotásokat gyűjtött össze, amelyekre nem csak, vagy akár egyáltalán nem *plasztikus formájuk* jogán, hanem elsősorban *címük* vagy *motivikus utalásai* miatt tekintünk torzóként. A stuttgarti kiállítás anyaga így látványosan mutatja meg, hogy a modern műfajnak a töredékesség már nem konstitutív eleme. A 20. századi torzók mint kortárs szobrok nem egyszerűen a test hiányos ábrázolásai: „a torzó szó a modern művészetben nem egy töredékes vagy sérült darabot jelöl, hanem a művész által létrehozott olyan teljes művet, amely a lényegire szorítkozik.”⁵¹ Ezzel a modern torzók – az egész modern művészet tekintélyes részével együtt – kilépnek abból az emberi alak minél teljesebb és organikusabb megjelenítésére törekvő művészeti tradícióból, amely a késő archaikus kori Görögországban született meg, a reneszánsz idején Európaszerte újra felfedezték, és onnantól megszakítás nélkül egészen a modernitásig folytatódott.

A „kilépés” eredménye nem radikálisan új, amennyiben ezen a tradíción kívül is készültek plasztikus művek már több ezer évvel ezelőtt is, például a görög hermák – Hermés isten fejre és phallosra szorító ábrázolásai –, a modern szóval büszknek nevezett, az emberi alakot csupán válltól felfelé ábrá-

zó, különböző kultúrákban megtalálható portrék⁵² vagy a görög és római templomokban fogadalmi ajándékként elhelyezett különféle testrészábrázolások.⁵³ A „modern torzó” mint műfaj sajátossága ezekkel a vele formai alapon joggal rokonítható különféle szobortípusokkal szemben elsősorban az, hogy éppen a mimetikus tradíció továbbgondolásaként, illetve tagadásaként, ráadásul a „történeti” torzó jelenségére való reflexióból született meg – és ezáltal ennek újraértelmezésére is alkalmasává vált.⁵⁴

A modern torzókban tehát a történeti torzóhoz elidegeníthetetlenül hozzátartozó fragmentaritás helyett a szobor saját körvonalai váltak hangsúlyossá, a történeti torzó törött körvonala a modern torzó amorf vagy éppen nagyon is harmonikus saját alakjává lett (11–15. kép).⁵⁵ Ennek megfelelően a „történeti” torzókban egészen a 19. századig *hiányként* szükségképp ott vibráló teljes és csonkítatlan emberi alak is elveszítette esztétikailag meghatározó szerepét: megnyílt az út az ókori torzók teljes, autonóm műként való befogadásához. A torzó negatív formából pozitívvá, kényszerű hiányból művészi egészévé vált.

9.

A „Viennai satyros” a Szépművészeti Múzeum 2018 őszén megnyílt új antik kiállításán a Dionysos istent és a hozzá tartozó kulturális jelenségeket bemutató részben látható, és eny-

nyiben immanens hiányai ellenére is az ókori Dionysos-kultusz, a dionysosi ikonográfia, a Dionysost kísérő és egyúttal az isten erejét az ember felé közvetítő szatírvilág reprezentációja. Az ókori kultúra egy apró szilánkjára, amely az antikvitás és a jelen közt közvetíteni próbáló modern ókortudományunk köszönhetően mégis sok mindent meg tud mutatni egykori kontextusából.

Mint *szobor*, mint nézője számára érzékileg adott *esztétikai tárgy* azonban ennél egyszerre sokkal több és kevesebb is. Szatír-önmagát és dionysosi vonatkozásait elveszítette. Csupán egy férfi felsőtestet mutat – amely származhatna egy Théseust és a Minótaurost ábrázoló szoborcsoportból, mint időről időre felvetődik, vagy lehetne ugró atléta szobrának maradványa, mint ahogy ez évtizedeken át tudományos konszenzus volt.⁵⁶ A kiállításon a polykleitosi torzóval és a gyűjtemény más darabjaival együtt tanúskodhatna a nagyrészt elvesztett Kr. e. 5. századi görög szobrászatról, mint tette ezt az Antik Gyűjtemény korábbi állandó tárlatain, vagy mutathatná a görög szobrászati konvenciók gazdag római kori továbbélését. Esetleg modern művek mellé és velük szembeállítva próbálhatná, ahogy ez ma világszerte divatos, a kortárs és az ókori művészet közti kölcsönhatásokat, hasonlóságokat és különbségeket megfoghatóvá tenni.⁵⁷ De annak köszönhetően, hogy a Szépművészeti Múzeum mai látogatója óhatatlanul a modern kultúra és képzőművészet által formált és belakott jelenből érkezik, egyúttal önállóan hatni képes „kortárs” művészeti alkotás, *modern torzó* is.

Winckelmann, Rilke és sokan mások arra mutattak példát, hogyan lehet egy csonka ókori torzóban ma is felfedezni az



14. kép. Constantin Brâncuși: *Iffútorzó* (Philadelphia, Philadelphia Museum of Art)



15. kép. Hans Arp: *Torzó* (Berlin, Staatliche Museen)

antikvitást, a néhai fejet és szempárt. Rodin és a Rodin utáni művészet viszont azt tanítja, hogy a torzónak nincs szüksége fejre. És ez a tanulság nemcsak a modern művészetre érvényes, hanem a műalkotásokat befogadó nézőkön keresztül visszahat a modern művészetet bő száz évvel ezelőtt megtermékenyítő ókori torzókra is. A budapesti szatírtorzó ma már nem csak az ókor nevében szól hozzánk, és nem életünk megváltoztatásának igényével lép fel. Modern szoborként is befogadható történeti torzó, amely nem ember vagy szatír csonkját állítja elénk, hanem laza és megfeszített izmokat, meghajló gerincvonalat, gömbölyű vállakat, a márvány erezetét és kristályszemcséit.

Jegyzetek

A tanulmány a 2018. december 5-én a Szépművészeti Múzeumban tartott előadás jegyzetekkel ellátott és kis mértékben bővített változata. A tanulmány megírásában nyújtott segítségért Nagy Árpád Miklósnak tartozom köszönettel.

- 1 Leltári száma 4039. A torzóról lásd legújabban: Goette–Nagy 2014; korábban Héron de Villefosse 1907, 87–89, 9–10. kép; Hekler 1916; Hekler 1929, 20–21 (no. 12); Cottaz 1951, 18; Slavazzi 1996, 31, 209–210 (no. 49), 46. kép; A. Hermary in Lavagne et al. 2003, 21–22 (no. 47) és 48–49. tábla (részletes bibliográfiával); Germini 2008, 68. és 20. kép; Luschi 2015, 2 és 19 (18. jegyzet).
- 2 Gallia római kori történelméről lásd *Der Neue Pauly* IV. 764–767, s. v. „Gallia”. Gallia Narbonensis fekvését és főbb földrajzi jellemzőit leírja Plinius: *Naturalis Historia* III. 31 (itt szerepel a Narbonensisszel kapcsolatban előszeretettel idézett megfogalmazás is: *Narbonensis provincia... Italia verius quam provincia*,

„Gallia Narbonensis... inkább Itália, mint provincia”). A provincia történetéről részletesebben (de nem könnyen követhető formában), a kezdetektől Kr. u. 475-ig lásd Rivet 1988, 1–111.

- 3 A város ókori történetéről lásd röviden *Der Neue Pauly* XII/2, 202–203, s. v. „Vienna”; Rivet 1988, 305–306.
- 4 Több releváns ókori szöveghelyet (Pomponius Mela, Plinius Maior, Columella, Martialis, Plutarchos) összegyűjt Rivet 1988, 84. A provincia romanizációjáról általánosságban lásd Slavazzi 1996, 24–27.
- 5 A Palais du Miroir elnevezés (teljesen bizonytalan) eredetéről lásd M. Jaillet 1933 (*non vidi*). A fürdő épületének részletes leírását lásd Bouet 2003, II. 246–249.
- 6 Az épületkomplexum modern kori feltárását, és feltételezhető középkori történetét is leírja Héron de Villefosse 1907, 63–71.
- 7 A szobrászról más kontextusból nincs tudomásunk, a nevet egy bizonytalan olvasatú Plinius-hely (*Nat. Hist.* XXXVI. 35) alap-

- ján rekonstruálják így (lásd erről röviden, további bibliográfiával *DNO* IV. 689–690).
- 8 Louvre, Ma2240. Lásd Ph. Jockey in Lavagne et al. 2003, 28–29 (no. 60) és 66–67. tábla.
 - 9 A biztosan (vagy nagy valószínűséggel) a Palais du Miroirból származó leleteket (korábbi publikációk, mindenképp *Congrès archéologique de France, XLVI^e session, Vienne, 1879* alapján) tételesen felsorolja és későbbi sorsukat is említi Cottaz 1951, 15–21. Ezek közül azokat, amelyek görög szobor másolatának vagy replikájának tekinthetők, sorra veszi Slavazzi 1996, 209–216 is. Újabb katalógusukat lásd Lavagne et al. 2003 (a Palais du Miroirból előkerült leletekről összefoglalóan: xlv).
 - 10 Az épületegyüttesről, a benne őrzött művek valószínűsíthető datálásáról és a legfontosabb megjelenő szobortémákról lásd Slavazzi 1996, 125–129.
 - 11 A különböző „eredetik” és – akár azonos „eredetiről” készült – „másolatok” elhelyezéséről római közterekben lásd pl. Zanker 2015; az egyes görög szobrok ikonográfiáját követő római kori szobrok kérdéséről átfogóan és modern nézőpontból Anguissola 2015.
 - 12 Lásd Hekler 1916.
 - 13 „Die dem Leibe eng angeschlossenen Oberarmstümpfe deuten auf eine abwärts, höchstens leicht vorwärts gestreckte Haltung der Arme. Auch die Oberschenkel mußten, wie die Ansätze beweisen, schräg vorwärts verlaufen, wobei sich als Standmotiv ein leichtes Sichducken mit eingebogenen Knien ergibt.” Hekler 1916, 95.
 - 14 A torzót atlétaábrázolásként határozza meg még A. Hermary (Lavagne et al. 2003, 21–22) és B. Germini is (Germini 2008, 68).
 - 15 Goette–Nagy 2014, 98.
 - 16 A hasonló kútszobor-kompozíciókat összegyűjti Kaposy 1969, 30–32. A jellemző testtartást jól példázza egy a Villa Albaniban található, magas fatörzsön ülő-támaszkodó, jobb lábát köre támasztó, jobb combján nagy tömlőt tartó kútszobor-szatír (lásd a 3. képet; Villa Albani 924, lásd ehhez Kaposy 1969, 30, illetve Arndt–Amelung–Lippold, Serie XVI A [1939], 13. hasáb, no. 4556 [néhány további párhuzammal]; Bol 1988, 107–108, 48–49. tábla; Clarac 1826–1853, V. 280 [no. 1763], 732. tábla). A Szépművészeti Múzeum Antik Gyűjteményében is található egy funkciójában ezekhez hasonló, Lédát ábrázoló kútszobor (ltsz. 4730), ehhez lásd Hekler 1929, 140–141 (no. 133); Kaposy 1969, 21 (9. kép); Nagy et al. 1997, 32 és 36–40. A Leda-kútszobor egy Timotheostól származtatott típushoz tartozik, lásd Rieche 2010, 119–120.
 - 17 A szatír kútszoborfunkciójával összefügghet a márványnak a torzó bal alsó részén, a szatír combja tájékán megfigyelhető elváltozása (ún. cukrosodás), amely általában víz jelenlétében, fagyponthoz közeli hőmérséklet-ingadozás hatására következik be. (A megfigyelésért Varga Józsefnek tartozom köszönettel.)
 - 18 Cottaz 1951, 18; Héron de Villefosse 1907, 87–89.
 - 19 Legújabbban Goette–Nagy 2014, 98. Részletesebb leírását lásd Villefosse 1907, 80, 4–5. kép; Cottaz 1951, 17–18; H. Lavagne in Lavagne et al. 2003, 22–23 (no. 49), 50. tábla. (Az utóbbi leírás is még a 20. század eleji adatok és dokumentáció alapján, a szobor mostani őrzési helyét nem ismerve készült.)
 - 20 Héron de Villefosse 1907, 80; Cottaz 1951, 17.
 - 21 Lásd ehhez Lissarrague 1990.
 - 22 A tűzhöz lásd Aischylos: *Prométheus Pyrkaios* (a dráma cselekményét papiruszleletek, vázáképek és párhuzamos szöveghelyek alapján rekonstruálja Krumeich–Pechstein–Seidensticker 1999, 175–178), a lyrához Sophoklés: *Ichneutai* (fr. 314, 100–168. sorok, lásd Krumeich–Pechstein–Seidensticker 1999, 286–288, 297–300), a képmáshoz: Aischylos: *Isthmiastai* (fr. 78a, lásd Krumeich–Pechstein–Seidensticker 1999, 133–137).
 - 23 Héron de Villefosse 1907, 80–81; Cottaz 1951, 18.
 - 24 A két szobor közti hasonlóságot Héron de Villefosse írta le először, és ennek alapján feltételezte, hogy talán mindkét szobor szatírt ábrázolt, és hogy a két torzó, egy szintén a fürdőben talált szatírfejjel és két fatörzset mintázó szobortámasztékkal együtt, egy-egy szökőkút díszítését alkothatta. Villefosse nyomán Cottaz is hangsúlyozta a két alak összetartozását, amelyet azután csak Nagy Árpád Miklós és Hans Rupprecht Goette írt le újra. Lásd Héron de Villefosse 1907, 80–81, 88–89; Cottaz 1951, 17–18; Goette–Nagy 2014, 98.
 - 25 Ez alapján Nagy Árpád Miklós és Hans Rupprecht Goette azt is felvetik, hogy a másik kútszobor esetleg ennek mintájára készült: Goette–Nagy 2014, 98.
 - 26 Hekler 1916, 102–104; Hekler 1929, 20.
 - 27 Slavazzi 1996, 31, 209–210. A. Hermary viszont mindössze néhány évvel később „a császárkor elejéről származó klasszicizáló műként” határozza meg (Lavagne et al. 2003, 22).
 - 28 Germini 2008, 68.
 - 29 A Szépművészeti Múzeum gyűjteményében jó példa erre (1) egy Polykleitos *doryphoros*ának testtartását idéző szobor torzója (SzM 80.1.A, lásd az 5. képet), amely 1982-ig modern fejjel és teljes alsó résszel is ki volt egészítve (a – még kiegészítésekkel kiállított – darabról lásd Szilágyi János György in Szilágyi–Szabó 1976, 4, illetve 144 [no. 1]; a *doryphoros* „replikáit” sorra veszi Kreikenbom 1990, 59–94 [a budapesti darabról lásd 78–79. és 161–162. tábla] és Berger in Berger et al. 1992, 104–117 [a budapestiről 278–279, 411–414. kép]); (2) illetve az ún. Andrassy-Apollón (SzM 60.40.A), amelyet ismeretlen okból és időben radikálisan átfaragtak, letört orrát pedig egy másik, az arc egészéhez képest aránytalanul nagy orral pótolták, és a kiállításon (jobb híján) ma is így látható.
 - 30 A Belvederei torzó évszázadokon át követhető történetét többben is megírták, lásd mindenképp: Wünsche 1998, 13–99 (a kezdetektől a modernitásig) és Schwinn 1973 (a 15. századtól Winkelmannig).
 - 31 A szobrász nevét, amely a torzó talapzatán fel van tüntetve, máshonnan nem ismerjük. A feliratról és Apollóniosról részletesen lásd *DNO* V. 131–132 (további irodalommal); Loewy 1885, 241–243.
 - 32 Wünsche 1998, 25–29.
 - 33 Michelangelónak a torzóhoz fűződő viszonyáról lásd Schwinn 1973, 24–54; Wünsche 1998, 31–36.
 - 34 A hasonlóságokat a torzó és egyes meztelen alakok közt leírja pl. Wünsche 1998, 30–33; Battisti 1983, 24; Olszewski 1976, 17; Schwinn 1973, 26–28 (további irodalommal); a meztelen alakok egyes motívumainak eredetét vizsgálja (ókori gemmák és reneszánsz művek bevonásával) von Salis 1947, 165–189. A meztelen alakok értelmezéséről lásd röviden Salvini in Salmi et al. 1965, 201 (további irodalommal); Olszewski 1976, 23–24.
 - 35 A hasonlóságokról lásd pl. Baldini in Salmi et al. 1965, 126; Schwinn 1973, 29–30.
 - 36 A „Michelangelo mint a Belvederei torzó tanítványa” toposz történetéről lásd Wünsche 1998, 33–37. Giovan Battista Paggi 1590-es levelét, amelyben a megfogalmazás először megjelenik, idézi Schwinn 1973, 37. A toposzt szoborként jeleníti meg Theobald Stein 19. századi dán szobrász *Michelangelo megérinti a szobrot* című alkotása (8. kép), lásd Wünsche 1999, 36 (27–28. kép), 150 (no. 14).
 - 37 A reneszánsz művészetnek az ókori művészethez fűződő bonyolult viszonyáról általánosságban lásd például Panofsky klasszikus tanulmányait: Panofsky 1972 [1960] (ezen belül elsősorban a „Rinascimento dell’Antichità: The Fifteenth Century” című fejezetet), illetve Panofsky 1984 [1921/1922]. A Belvederei torzó kiterjedt hatásáról a reneszánszban lásd Ladendorf 1953, 31–32 (és 69–85. kép).
 - 38 Werner Schnell ezt a Belvederei torzóval kapcsolatban általánosan is megfogalmazza: „A Belvederei torzó hosszú hatástörténetének egyik oka a szobor torzó volta, mimetikus funkciójának csökkené-

- se, amely együtt járt minden narratív, tartalmi meghatározottság elvesztésével. Ami magának az ókori szobrászatnak a szempontjából sajnálatos veszteséget jelentett, amennyiben egy szobor tartalmi kvalitásait formai minőségénél többre tartották, a torzót mint plasztikus mintát éppen hogy abszolút elérhetővé tette. Minthogy a művészt szinte egyáltalán nem kötötte a tartalmi, hanem csakis a formai aspektus, így a Belvederei torzót (...) az új képi összefüggések igényei szerint tudta tartalommal megtölteni.” Schnell 1980, 12.
- 39 Lásd J. J. Winckelmann 2002 [1759], 169–173, magyarul: Winckelmann 1978, 75–83 (a továbbiakban Tímár Árpád fordításának pontatlanságai, helyenkénti tévedései, és elsősorban nehézkes stílusa miatt a német szöveget saját nyersfordításomban idézem, és a megadott oldalszámok is a német kiadásra utalnak). A publikált változat sok részletében különbözik a korábbi, kéziratban fennmaradt verziótól (lásd Winckelmann 2002, 280–285). A változatokat részletesen, további források bevonásával elemzi Schwinn 1973, 173–188. A winckelmanni leírást néhány további, a torzót bemutató irodalmi jellegű szövegrészlettel (Wilhelm Heinse, Schiller, Burckhardt) együtt közli Waetzoldt 1942, 1–16.
- 40 A Héraklész-értelmezés már a reneszánszban megjelenik, onnantól kezdve sokáig domináns marad, és csak a 19. században kérdőjeleződik meg alapvetően. A további felmerült (és ma valószínűbbnek tartott) tudományos értelmezéseket, illetve művészi újraértelmezéseket lásd Wünsche 1998, 66–99 (az áttekintésben még nem szerepel G. Despinis újabb, a torzót – egyes korábbi elemzésekkel egyetértve – Philoktétesként értelmező elemzése, lásd Despinis 2004).
- 41 Az utolsó sorban bekövetkező váratlan fordulat teszi tehát ebben a versben explicitté a versben megmutatkozó tárgynak azt a sajátos átalakulását, amely a rilkei *Neue Gedichte* több versének sajátja, és amely által, Pór Péter elemzése szerint, a versek *leírás* helyett maguk is önálló és öntörvényű *létezővé* válnak: „Minden egyes egyedi új vers egy egyedi létező világának szisztematikus megteremtése, ami egyúttal egy saját téralakzat világának megteremtését is jelenti. (...) Minden új vers valódi témája ez az elv maga: a külső transzcendenciának, a pozitív vagy negatív módon előre meghatározott térnek az egyedi létező saját terébe való átfordítása, maga az átváltozás.” Por 1993, 504–505. A versnek ugyanezt a fordulatát (mint *Wendung*, illetve *Umschlag*) kissé másképpen, de szintén a *Neue Gedichte* tipikus helyeként írja le Weigand 1959, 61.
- 42 A winckelmanni torzóleírás és a Rilke-vers között, bizonyos motívumok azonossága alapján, Hermann Weigand akár közvetlen kapcsolatot is elképzelhetőnek tart (Weigand 1959, 51–60). Egy szélesebb körben elfogadott azonosítás szerint a vers Apollón-torzójának „előképe” vagy „ihletője” egy a Louvre-ban őrzött, Milétozból származó torzó (az ún. „milétozi torzó”) lenne. Ez az utóbbi azonosítás Hausmann 1947 eredménye, amelyet utána többen átvettek, pl. Franz 1999, 74–77, aki hosszabban idézi is Hausmann könyvének vonatkozó megállapításait, vagy Renate Bol, aki a milétozi torzóról szóló 2005-ös tanulmányában Rilkét „a szobor és a szobor formai kvalitásai tulajdonképpen felfedezőjének” nevezi (Bol 2005, 39).
- 43 A modern művészet torzófogalmával kapcsolatban alapmű Werner Schnell – szintén Rodin munkásságából kiinduló – monográfiája: Schnell 1980. Rodin torzóiról mint a modern torzóalkotás kezdetéről lásd Elsen 1969, 16–29; Schnell 1980, 25–26; Elvers-Švamberk in Brückle-Elvers-Švamberk 2001, 13.
- 44 A művészetet allegorikusan megjelenítő alkotás a brüsszeli Académie Royale Des Beaux Arts számára készült mint az épület kerítésének egyik szobordíszje. Lásd Schnell 1980, 10–17; Wünsche 1998, 165 (no. 65, 145. kép).
- 45 A *gondolkodó* és a Belvederei torzó kapcsolatáról lásd Wünsche 1998, 91–92 (további irodalommal).
- 46 Az anekdotát idézi Brückle 2001, 20, illetve Schnell 1980, 49 (eredetileg A. Vollard: „Dans l’atelier de Renoir, mon portrait – une visite de Rodin”: *Le Correspondant* 1917. december 10.).
- 47 Schnell 1980, 21–32, 48–51.
- 48 Rilke 1913 [1907], 85, hivatkozva Schnell 1980, 49.
- 49 Lásd ehhez Schnell 1980, 9–24; Elvers-Švamberk in Brückle-Elvers-Švamberk 2001, 13–84; Elsen 1969; Schmoll 1994.
- 50 A kiállítások katalógusai: Recklinghausen Kunsthalle 1964; Elsen 1969; Blase 1982 (*non vidi*); Schulze 1990 (*non vidi*); Brückle-Elvers-Švamberk 2001.
- 51 Elayne Variantól (a *The Dominant Woman* című 1969-es kiállítás katalógusából) idézi Elsen 1969, 88.
- 52 Lásd például V. Scrinari in *Enciclopedia dell’Arte Antica* II. 227–231, s. v. „Busto”.
- 53 A modern torzók kapcsán ezeket a műfajokat is említi Elsen 1969, 13–15.
- 54 Vö. Elvers-Švamberk pontos összefoglalását a modern torzók kapcsán: „Betrachtet man die ebenso zahlreichen wie prägnanten Positionen des hier vorgestellten Themas, so offenbart sich ein verblüffend heterogenes Spektrum der im 20. Jahrhundert unter dem Begriff »Torso« unternommenen Deutungen der menschlichen Figur. Im Schaffen der unterschiedlichsten Künstler hat die anthropomorphe Teilfigur als »Pars pro toto« den Status eines autonomen plastischen Objekts erreicht. Die Etablierung des Torsomotivs interagiert mit der Entwicklung abstrakter Formen: Die aus seiner Handlungsarmut erwachsende, elementare Ausdrucksmacht des Torsos macht ihn – im Rahmen einer vom Mimetischen sich entfernenden Formtendenz der Moderne – zum prädestinierten Darstellungsgegenstand einer Bildhauerei, die am Menschenbild festhält. Wie kaum ein anderes Motiv spielt der Torso mit dem Leibbewusstsein und dem Raumbezug des Betrachters, stimuliert er die Wahrnehmung des konkret Gegebenen ebenso wie die assoziative Fantasie, fordert er sowohl Einfühlung als auch Distanznahme. Die Auseinandersetzung mit dem Torso eröffnet neue Betrachtungsmaßstäbe für die moderne Skulptur.” Brückle-Elvers-Švamberk 2001, 84.
- 55 J. A. Schmoll pontos megfigyelése szerint a Rodin utáni modern torzókra egyre inkább jellemző, hogy annak ellenére, hogy a szobor egyes „testrészei” hiányoznak, csonkítást vagy törést mutató felület nincs rajtuk (Schmoll 1994, 28).
- 56 Az értelmezéstörténehez lásd az 1. jegyzetben megadott irodalmat.
- 57 Egy-egy esetleges példa a Szépművészeti Múzeumból és Európából: 2014-ben a Szépművészeti Múzeum kabinetkiállításán Keserő Ilona néhány képét három hónapra a múzeum reneszánsz festményeivel együtt állították ki mint az ún. *cangiante* színhasználat különböző korokban született példáit (a kiállítás ismertetője elérhető itt: <https://www.szepmuveszeti.hu/kiallitasok/cangiante-szinhasznalat-ilona-keseru-ilona-uj-festmenyein/>); a müncheni Glyptothek 2018-ban két és fél hónapra a klasszikus ókori műveket bemutató állandó kiállítóterébe fogadta Fabio Viale kortárs olasz szobrász – időnként az ókori szobrászatra is reflektáló – műveit (a kiállításhoz kapcsolódó ismertetést és interjút lásd itt: <https://sculpture-network.org/de/Fabio-Viale-Glyptothek-M%C3%BCnchen>).

Bibliográfia

- Anguissola, A. 2015. „Masterpieces and their Copies. The Greek Canon and Roman Beholders”: S. Settis – A. Anguissola – D. Gasparotto (szerk.): *Serial/Portable Classic. The Greek Canon and its Mutations*. Milano, 73–79.
- Arndt, P. – Amelung, W. – Lippold, G. 1893–1947. *Photographische Einzelaufnahmen antiker Skulpturen*. München.
- Battisti, E. 1983. *La Cappella Sistina*. Novara.
- Berger, E. et al. 1992. *Der Entwurf des Künstlers. Bildhauerkanon in der Antike und Neuzeit*. Basel.
- Blase, K. O. *Torso als Prinzip*. Kassel.
- Bol, P. C. 1988. *Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke I. Bildwerke im Treppenaufgang und im Piano nobile des Casino*. Berlin.
- Bol, R. 2005. „Der Torso von Milet und die Statue des Apollon Terminus in Myus”: *Istanbuler Mitteilungen* 55, 37–64.
- Bouet, A. 2003. *Les thermes privés et publics en Gaule narbonnaise*. Róma.
- Brückle, W. – Elvers-Švamberg, K. 2001. *Von Rodin bis Baselitz. Der Torso in der Skulptur der Moderne*. Ostfildern-Ruit.
- Clarac, F. 1826–1853. *Musée de sculpture antique et moderne ou description historique et graphique du Louvre*. Párizs.
- Cottaz, J. 1951. „Notes relatives aux thermes romains de Sainte-Colombe-lès-Vienne au lieu dit Palais du Miroir”: *Rhodania* 24 (1948), 8–22.
- Despinis, G. 2004. „Ancora una proposta di interpretazione per il Torso del Belvedere”: *Atti dell'Accademia nazionale dei Lincei: Rendiconti. Classe di scienze morali, storiche e filologiche* 2004/3, 393–408.
- DNO = Kansteiner, S. et al. (szerk.) 2014. *Der Neue Overbeck. Die antiken Schriftquellen zu den bildenden Künsten der Griechen*. Berlin, 2014.
- Elsen, A. E. 1969. *The Partial Figure in Modern Sculpture from Rodin to 1969*. Baltimore.
- Franz, M. 1999. *Von Gorgias bis Lukrez. Aesthetik und Poetik als vergleichende Zeichentheorie*. Berlin.
- Germini, B. 2008. *Statuen des strengen Stils in Rom. Verwendung und Wertung eines griechischen Stils im römischen Kontext*. Roma.
- Goette, H.-R. – Nagy Á. M. 2014. „A viennai satyros”: *Ókor* 13/1, 97–98.
- Hausmann, U. 1947. *Die Apollonette Rilkes und ihre plastischen Urbilder*. Berlin.
- Hekler, A. 1929. *Die Sammlung antiker Skulpturen*. Wien.
- Hekler, A. 1916. „Marmororso einer Athletenstatue in Budapest”: *Jahrbuch des Deutschen Archeologischen Instituts* 31, 95–104.
- Héron de Villefosse, A. 1907. „Le Palais du Miroir à Sainte-Colombe-lès-Vienne”: *Comptes Rendus des Séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 51/2, 60–92.
- Jaillet, M. 1933. *Le Palais du Miroir à Saint-Romain en Gal (Rhône). Anciens thermes de la Vienne gallo-romaine. Mémoire historique et critique sur l'étymologie du nom de ce monument*. Vienne.
- Kapossy B. 1969. *Brunnenfiguren der Klassischen Zeit*. Zürich.
- Kreikenbom, D. 1990. *Bildwerke nach Polyklet. Kopienkritische Untersuchungen zu den männlichen statuarischen Typen nach polykletischen Vorbildern. „Diskophoros”, Hermes, Doryphoros, Herakles, Diadumenos*. Berlin.
- Krumeich, R. – Pechstein, N. – Seidensticker, B. 1999. *Das griechische Satyrspiel*. Darmstadt.
- Ladendorf, H. 1953. *Antikenstudium und Antikenkopie. Vorarbeiten zu einer Darstellung ihrer Bedeutung in der mittelalterlichen und neueren Zeit*. Berlin.
- Lartillot, F. 2010. „Rilkes Lektüre des antiken Fragments”: Kocziszky É. (szerk.): *Ruinen in der Moderne*. Berlin, 271–292.
- Lavagne, H. et al. 2003. *Vienne (Isère). Nouvel Espérandieu. Recueil général des sculptures sur pierre de la Gaule I*. Paris.
- Lissarrague, F. 1990. „Why Satyrs Are Good to Represent?": F. Zeitlin – J. Winkler (szerk.): *Nothing to Do with Dionysus? Athenian Drama in its Social Context*. Princeton, 228–236.
- Loewy, E. 1885. *Inschriften griechischer Bildhauer*. Leipzig.
- Manderscheid, H. 1981. *Die Skulpturenausstattung der kaiserzeitlichen Thermenanlagen*. Berlin.
- Nagy Á. M. et al. 1997. „Beszámoló az antik gyűjteményben végzett szobor-restaurálási munkákról”: *A Szépművészeti Múzeum Közleményei* 86, 25–40, 117–128.
- Olszewski, E. J. 1976. „A Design for the Sistine Chapel Ceiling”: *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art* 63/1, 12–26.
- Panofsky, E. 1985 [1921/1922]. „Dürer és a klasszikus ókor”: uő: *A jelentés a vizuális művészetekben*. Budapest, 33–83.
- Panofsky, E. 1972 [1960]. *Renaissance and Renaissances in Western Art*. New York.
- Por, P. 1993. „Die orphische Figur. Zur Poetik von Rilkes »Neuen Gedichten«”: *Zeitschrift für Germanistik*, Neue Folge 3/3, 501–515.
- Recklinghausen Kunsthalle 1964. *Torso. Das Unvollendete als künstlerische Form*. (Kiállítási katalógus.) Recklinghausen.
- Rieche, A. 2010. „Verweigerte Rezeption. Zur Wirkungsgeschichte der »Leda des Timotheos«”: T. Bartsch et al. (szerk.): *Das Originale der Kopie. Kopien als Produkte und Medien der Transformation von Antike*. Berlin, 117–138.
- Rilke, R. M. 1913. *Auguste Rodin*. Leipzig.
- Rivet, A. L. F. 1988. *Gallia Narbonensis. Southern France in Roman Times*. London.
- Salis, A. v. 1947. *Antike und Renaissance*. Erlenbach–Zürich.
- Salmi et al. 1965. *The Complete Work of Michelangelo*. Novara.
- Schmoll, J. A. 1994. „Die vollkommene Unvollkommenheit”: *Kunst und Antiquitäten* 1994/11, 24–29.
- Schnell, W. 1980. *Der Torso als Problem der modernen Kunst*. Berlin.
- Schulze, S. 1990. *Das Fragment. Der Körper in Stücken*. Bern.
- Schwinn, Chr. 1973. *Die Bedeutung des Torso vom Belvedere für Theorie und Praxis der bildenden Kunst. Von 16. Jahrhundert bis Winckelmann*. Bern – Frankfurt am Main.
- Slavazzi, F. 1996. *Italia verius quam provincia. Diffusione e funzioni delle copie di sculture greche nella Gallia Narbonensis*. Perugia.
- Szilágyi J. Gy. – Szabó M. 1976. „Antik művészet a debreceni Déri Múzeumból és más magyar gyűjteményekből”: *A Szépművészeti Múzeum Közleményei* 46–47, 3–86 és 143–180.
- Waetzoldt, W. 1942. *Italienische Kunstwerke in Meisterbeschreibungen*. Leipzig.
- Weigand, H. J. 1959. „Archaischer Torso Apollon”: *Monatshefte für Deutschen Unterricht, Deutsche Sprache und Literatur* 51/2, 49–62.
- Winckelmann, J. J. 1978. *Művészeti írások*. Budapest.
- Winckelmann, J. J. 2002. *Kleine Schriften. Vorreden, Entwürfe*. Berlin – New York.
- Wünsche, R. 1998. *Il Torso del Belvedere. Da Aiace a Rodin*. Roma.
- Zanker, P. 2015. „Copies in Context. Greek Art in Roman Settings”: S. Settis – A. Anguissola – D. Gasparotto (szerk.): *Serial/Portable Classic. The Greek Canon and its Mutations*. Milano, 107–112.