SZEGEDI TUDOMÁNYEGYETEM
BÖLCSÉSZETTUDOMÁNYI KAR
IRODALOMTUDOMÁNYI DOKTORI ISKOLA

Lanczkor Gábor

TEMPLOM ÉS SZENTÉLY

Huszadik századi magyar ekphrasztikus versek és versciklusok az egyes világirodalmi minták tükrében

PhD-értekezés

Témavezető: Dr. Fried István, professzor emeritus

Balatonhenye-Szeged, 2015

DEDIKÁCIÓ

A szerző a következő személyeknek szeretne köszönetet mondani a munka végén és a szöveg elején mindazért, amit e két pont dinamikája közberajzol és ami nélkülük biztosan nem születhetett volna meg ebben a formában:

szüleinek, feleségének és kislányának,

témavezetőjének, Fried Istvánnak, tanárának, Fogarasi Györgynek, bírálójának, Virág Zoltánnak,

valamint barátainak, Lengyel Zoltánnak és Orcsik Rolandnak.

TARTALOMJEGYZÉK

BEVEZETÉS 4

ELSŐ FEJEZET
Konvex tükör I./ *Chaos*, mint az ekphraszisz tere 15

MÁSODIK FEJEZET
Templom a templom – Juhász Gyula Fekete Máriája 26

HARMADIK FEJEZET
Reneszánsz és retorika – Somlyó György Piero-ciklusa 41

NEGYEDIK FEJEZET
Konvex tükör II./ Belső barokk – Rilke *Ötödik elégiá*ja 60

ÖTÖDIK FEJEZET
Egyirányú utca – Kassák Lajos: *Mesterek köszöntése* 75

HATODIK FEJEZET
Verebek és verébfélék – Tandori Dezső ekphraszisz-ciklusa 107

EPILÓGUS
Az ekphraszisz határai 136

FÜGGELÉK 1.
Kopasz Tamás két munkája 149

FÜGGELÉK 2.
John Ashbery: *Önarckép konvex tükörben* 153

BIBLIOGRÁFIA
165

BEVEZETÉS

„– Milyen bonyolult. Olyan vagy, mint egy tanú, az vagy, aki elmegy a múzeumba, és nézegeti a képeket. Azt akarom mondani, hogy a képek ott vannak, te meg a múzeumban, egyszerre közel is, távol is. Én kép vagyok. Rocamadour is kép. Étienne is kép, ez a szoba is kép. Azt hiszed, itt vagy a szobában, pedig nem vagy itt. Nézed a szobát, de nem vagy itt a szobában.
– Szent Tamást is lepipálná ez a nő – mondta Oliveira.
– Miért Szent Tamást? – mondta a Boszorka. – Azt a tökfilkót, aki látni akart, hogy higgyen?
– Igen, drágám – mondta Oliveira, és arra gondolt, hogy alapjában az igazi szent szólalt meg a Boszorka szájából. Boldog ez az asszony, mert úgy is hisz, hogy nem lát, mert egy test ő az időfolyammal, az élet folyamatával. Boldog ez az asszony, mert bent van a szobában, mert polgárjoga van mindenhez, amihez nyúl és amivel együtt él, hal a víz sodrában, levél a fán, felhő az égen, kép a költeményben.”

Julio Cortázar: *Sántaiskola*
(Benyhe János ford.)

„Ki emlékszik ma Juan de Armazára?, gondoltam, miközben kígyósziszegés-szerű zajjal esteledett.”

Roberto Bolaño: *Éjszaka Chilében*
(Scholz László ford.)

Amint az dolgozatom alcíméből kiolvasható, munkám fő célkitűzése a huszadik századi magyar költészet ekphrasztikus, vagyis képzőművészeti munkákat leíró szövegeinek elemzése – lehetőség szerint a nagyobb lélegzetű verses szövegegyütteseket részesítve előnyben, illetve hozzájuk kapcsolódóan azokat a magyar és világirodalmi költeményeket, amelyek beilleszthetőnek bizonyultak a

részleteiben lentebb fölvázolandó, a dolgozat főcímében szerepeltetett kettős paradigmába (templom és szentély). Ezen a ponton azonban először is azt kívánom megindokolni, miért határoztam versciklusok, és nem a magyar irodalom egyes kiemelkedő ekphrasziszainak elemzése mellett. A három nagyobb terjedelmű, csomópontszerűen megképződött korpusz Somlyó György *Piero della Francesca*, Kassák Lajos *Mesterek köszöntése* és Tandori Dezső *A verébfélék katedrálisa* című szövegegyüttesei.

Irodalmunkon belül a Nyugat folyóirat indulása előtti szerzőket tekintve lényegében kizárólagos jelenség, hogy a gyűjteményesen kiadott életműveken belül a verseknek a költők, illetve egykori szerkesztők általi strukturálását az utólagos szerkesztés (a kritikai kiadások jegyzeteit leszámítva) nem veszi figyelembe. Így került sor olyan sajnálatos, az újabb és újabb, e tekintetben változatlan kiadásokban ránk hagyományozott, így evidenciává lett alapvető szövegrendezési tévedésekre, miszerint például Petőfi Sándor *Felhők* című verseskötete, amely az életművön belül határozottan elkülönül(ne) a maga zártságával és a rövid versek egységes hangjával, bele lett ömlesztve a költő *Összes*ébe, az időrend számos szempontból megkérdőjelezhető narratíváját kizárólagos rendezési elvnek tekintve. Ugyanez elmondható az Arany János-kiadásokra is (kivéve természetesen a kritikai kiadást), amelyek szintúgy nem különítik el a versfolyamon belül például az *Őszikék*et.[1] A huszadik századi lezárt életművek tekintetében valamivel jobb a helyzet, ott az esetek egy részében legalább kötetekre bontva szerepelnek a szövegek (fájó kivétel például József Attila költői életműve), bár az egykori ciklushatárok jelölése általában itt sem jellemző. Kétségtelen, hogy mindennek igénye a kortárs irodalom

[1] v. ö. ARANY János, *Kapcsos könyv*, Európa-Akadémiai Kiadó, Budapest, 1977

szemszögéből tűnik különösen akutnak, és nemcsak azért, mert az ezredforduló költészetének többek által rögzített szembetűnő tulajdonsága lett az egyes versek, illetőleg a kiugró jelentőségű egyes versekre helyezendő hangsúly helyett a kötetegész nagyobb terhelhetősége,[2] hanem azért is, mert az a fajta irodalomtörténeti szemlélet, amely a *lezárt* életművek versfolyamán belül az olvasás fókuszát szükségszerűen a kanonizált, kiemelkedő *nagy* költeményekre irányítja, és eltekint a szövegek eredeti, kortársi elrendezésétől, a versolvasónak a mindenkori irodalom tekintetében visszamenőleg folyamatosan-hermetikusan záródó múzeumi szemléletet sugall, a kortársi lírát, illetve annak nem populáris szegmensét óhatatlanul csakis utólagosan igazolható jelentőségű jelenségnek láttatva. Mindezeket figyelembe véve, illetve mindezen túl az általam elemzendő képleíró szövegegyüttesek belső koherenciája (amelyek közül terjedelmileg épp az önálló kötetként megjelent *Mesterek köszöntése* a legrövidebb), illetve tematikus és szemléletmódbeli egységességük jelentősen szélesebb horizontú rálátást biztosíthat az adott ekphrasztikus módszerek és problémák vizsgálatához, mint a költői életműveken belül más áttételekkel szervesült egyes szövegek körüli vizsgálódás, azzal együtt, hogy a választott két nagyciklus és egy kötet egymástól mind a vizuális műalkotásokhoz való közelítés módjában, mind az azok *aurá*jával kapcsolatos tapasztalatok artikulálásában, mind a végeredmény sikerültségében gyökeres különbségeket mutat. Itt kívánom leszögezni, hogy munkámnak érintőlegesen és összehasonlító jelleggel sem célja a huszadik századi magyar irodalom lírán kívüli műnemeiben fellelhető ekphrasziszok vagy ekphrasztikus szövegrészletek elemzése (vagy akár csak listázása). Ami a választott versekhez való közelítésemet illeti, a főfejezetekben inkább

[2] Gondolok itt olyan paradigmatikus jelentőségű verseskötetekre és gazdag recepciójukra, mint TÉREY Jánostól a *Drezda februárban*, Palatinus, Bp. 2000, vagy BORBÉLY Szilárdtól a *Halotti Pompa*, Kalligram, Pozsony, 2004, 2006.

igyekeztem a primér szövegek poétikai, tartalmi és mindezekkel összefüggésben egyéni képleíró problematikájára koncentrálni, mint a költemények (ciklusok) recepciótörténetének sarokpontjaira (az életművön belüli kapcsolódási pontokkal), ami persze nem jelenti azt, hogy ez utóbbi szempontot bárhol egészében megkerülhetőnek tekintettem volna. A szövegegyütteseknek az életműveken belüli pozícionálása csak annyiban képezte munkám tárgyát, amennyiben az az értelmezéshez feltétlenül szükségesnek látszott; nem volt, és terjedelmi okokból részlegesen sem lehetett célom a három lezárult életmű áttekintő igényű vizsgálata. A választott magyar ekphrasziszok elemzését közvetlenül fölvezetni hivatott, önmagában álló Juhász Gyula-vers, *A fekete Mária* kitüntetett pozícióba leginkább a szövegben rejlő performatív gesztus későbbi megvalósítása, a szövegnek a templomi festményhez történt direkt visszacsatolása miatt került – a vallási közösség márványba vésetve helyezte a kegykép mellé a falra, aminek tanulságai (a gesztussal összefüggésben) pusztán technikai értelemben is fontos segédegyenesekként szolgáltak számomra a továbbiakban. A dolgozat fejezeteinek sorrendjét illetően leginkább az elemzett művek keletkezési sorrendje volt számomra a meghatározó, bár adott esetben, ha épp a gondolatmenet logikája úgy kívánta, el is tértem ettől.

Az alcímben megjelölt módon *tükrök*ként alkalmazott idegen nyelvű versek (melyek Charles Baudelaire-től és Rainer Maria Rilkétől valók) szerepeltetését csak részben magyarázza kivételes, *világirodalmi antológiadarab*ként körülírható státuszuk és az ebből következő centrális pozíció a mindenkori költészeti erőtérben. A kérdést a visszájáról szemlélve sokkal inkább azért éreztem szükségét (és vettem magamnak a bátorságot), hogy gondolatmenetem koordináta-rendszerében ezek a nagyon fontos, könyvtárnyi szakirodalommal

bíró ekphrasziszok (illetve elemzéseik) alanyi jogon szerepeljenek a maguk görbéivel, mivel e különlegesen zárt, sűrű textúrájú szövegek épp jelentőségük és folyamatos kihasználtságuk (idézettségük) okán a változékony poétikai trendeknek olyan sajátos értelemben *konvex* tükrei, hogy ami torz részletként látszik bennük, az leginkább a szemlélő pozíciójával és a holttér szokatlanul szűk voltával van összefüggésben (a konvex tükrök holttere harmada a sík tükrökének). „Ki emlékszik ma Juan de Armazára?" – teszi föl a kérdést Roberto Bolaño regényének literátor főhőse, Sebastián atya, és – e feltevés gondolati vázához az inverzét rendelve hozzá – mi vele együtt kérdezhetjük meg, hogy ama szövegeknek, amiket az irodalmi emlékezet hullámverése folyamatosan a felszínen tart, akut (vagyis látszólagos) sérülékenysége a monolitikus megbonthatatlanságukkal (vagyis a mi kortársi olvasatunk a remekművek úgynevezett *örökkévalóságá*val) vajon nem hasonlóan *harmonikus* kapcsolatban van-e, mint Juhász Gyula verse a kegyképpel, amely mellé odahelyezték a templomfalra? Juhász verse nem antológiadarab; poétikai-esztétikai értelemben nem tartozik legkiemelkedőbb munkái közé, és magát a szerzőt sem nevezhetjük világirodalmi rangú költőnek, olyan értelemben, mint például Petőfi Sándort vagy Pilinszky Jánost; azonban *A fekete Mária*, amint arra majd részletesen kitérek, a maga sorsával sajátos módon egyszerre helyezkedik el a szélesebb irodalmi emlékezeten innen (avagy annak csendes mélyvizében), és mutat vissza áttételesen ugyan, ám rendkívüli erővel az alsóvárosi katolikus közösség elevennek tetsző örökségeként az európai irodalom szakrális genezisére.

*

A nyugati irodalom első ekphrasziszának az *Íliász* pajzsleírását szokás tartani.[3] Ezúttal azonban én előrébb mennék az időben, ahhoz a (János evangéliumában található) újszövetségi jelenethez, amikor Jézus Krisztus a házasságtörő nő fölött ítélkező, az asszonyt megkövezni vágyó farizeusokat megszégyeníti, miközben az ujjával valamit ír (vagy rajzol) a földre.[4] A jelenet a jeruzsálemi templomban játszódik; Jézus az Olajfák hegyéről érkezik kora reggel a népet tanítani, tanítás közben mennek oda hozzá az *írástudók és farizeusok* a házasságtörésen kapott nővel, próbálván Krisztust *megkísérteni*. A kérdés első elhangzása után kezd el a *Mester* a földre írni, majd amikor nyomatékosabban fordulnak hozzá, hogy mi legyen az asszonnyal, akit Mózes törvénye szerint meg kellene kövezniük, Jézus föláll – a *ki közületek nem bűnös, az vesse rá először a követ*, [5] mondja el a nevezetessé vált mondatot, majd visszaül helyére, és megint ír valamit a földre. Az, hogy Krisztus mit ír a földre, a bibliai szövegből nem derül ki, amint az sem, hogy marad-e bármi nyom utána (porba ír-e vagy kövezetre). Az egyedüli biztos dolog, így a jelenet súlypontja maga az írás gesztusa (amint az közismert, a Szentírásban ez az egyetlen részlet, ahol Krisztus bármit is írna), illetve a vele bizonytalan logikai viszonyban, ám a jelenet reduktív dramaturgiája szerint kétségkívül szoros kapcsolatban álló elhangzott mondat. A szöveg tehát (a képi ábrázolás zsidó tilalmával összecsengve) egy performatív gesztust, akciót örökít meg, amelynek tárgya és jelentése önmaga, és amely (Szent János evangélista által írásban dokumentálva) eszközkészletében és jelentésességében akár a huszadik század második felében fölvirágzott képzőművészeti műfajok, a (rendkívül diverzáns) performansz- és akcióművészet, avagy a *live act*ek egyik

[3] Milián Orsolya tanulmányában részletesen listázza és elemzi a pajzsleírás, mint ekphraszisz elsőségét illető (történeti és kortárs) érveket és kételyeket, v. ö. MILIÁN Orsolya, *Az ekphraszisz eredetei*, Fosszília, 2006/1, 102-114.
[4] Ján. 8
[5] ford. Károli Gáspár

sajátos ősképének is tekinthető. Amennyiben ez utóbbi állítást elfogadjuk, úgy az evangéliumi vers a mai terminológia értelmében ekphrasziszként elemezhető. Sajátos módon a jánosi szöveg egyszerre dokumentálja a „műalkotás” létrejöttét és írja le azt a maga ekphrasztikus módszerével – ugyanakkor a krisztusi írás, mint cselekvés, nyilvánvalóan egybecseng magával a lejegyzéssel, amely pusztán nyelvi értelemben is áttételesnek mondható, hiszen Jézus szavai arámi nyelven hangzottak el, míg János szövege görögül íródott. Ha a mondott evangélium-részletet kiemeljük a *szent írás* vallásos kontextusából, és önmagában, rövid fikciós narratívaként kezeljük, úgy ezzel nem is a leírt műalkotás *valóságát* (az ekphraszisz referenciális valóságigényét) számoljuk föl, hiszen imaginárius vagy már elpusztult munkákról is szólhatnak kortársi vagy később született ekphrasziszok, hanem annak a belátásához jutunk el, hogy az önmagába záruló, enigmatikus szöveg mintegy sűrített magként foglalja magába egy nyilvánosan még meg nem született ekphraszisz-módozat utópiáját avagy ígéretét. Valamiféle integráns médiumét, amely jelen nézőpontunkból is újszerű képzőművészeti-társadalomkritikai alappal bír, és amelyben az antik görög *techné* és *poészisz* fogalmai úgy forrnak össze egy tömbbé, hogy épp e születendő, feltételes művészeteszmény megváltásigényének jegyében számolják föl egymás hatályát.

*

Gotthold Ephraim Lessing a maga sokat idézett Homérosz-elemzésében, amelynek vonatkozó részében az ekphraszisz szó egyetlen egyszer sem szerepel, az Akhilleusz pajzsát leíró szövegrészlet hatását a mozzanatosságban ragadja

meg, abban a sajátosságban, hogy a plasztikán megjelenített történések Héphaisztosz munkájával párhuzamosan kerülnek megjelenítésre.[6] A homéroszi szövegben az isten *remeklés*ének folyamat-jellegével fedésben a plasztika motívumai nem statikus ábrázolásként, hanem dinamikus jelenetsorokként vannak jelen; a hagyományosan *vak*nak[7] tartott szerző látomásában az isteni és az emberi szféra oly módon másolódik egymásra, hogy a történések keretét mindvégig a kor emberének *belátható* hétköznapjai jelentik – a kovácsisten mesteremberes buzgólkodását illetően is. Amint az Milián már hivatkozott tanulmányából kitűnik,[8] a kétely, hogy az *Iliász* betétje valóban az európai irodalom első ekphrasziszának volna-e nevezhető, jelentős részben abból a belátásból táplálkozik, hogy a görög terminus, amely az „ek" – *ki*, és a „phrazein" – *szól, mondd* összetételből keletkezett, az antik szakirodalomban az adott tárgyat minden részletre kiterjedően leíró szövegeket jelölte, és csak később, visszamenőlegesen szűkült le a jelenleg hatályos használatára.[9] W. J. T. Mitchell *Az ekphraszisz és a másik* című tanulmányában részben épp az *Iliász* pajzsleírása kapcsán különít el az ekphraszisz fogalmán belül három mozzanatot: az első az *ekphrasztikus szkepszis*, annak belátása, hogy az ekphraszisz, vagyis egy vizuális műalkotás, illetve szélesebb értelemben véve vizuális jelenség szavakra való átfordítása, a különböző médiumok egymásra vonatkoztatása nem lehetséges. A második az *ekphrasztikus remény*, amely azt a fázist jelöli, amelyben a képzelet vagy a metafora túllendül az előbbi szakaszon, és a nyelv

[6] v. ö. Gotthold Ephraim LESSING, *Laokoón*, in: uő., *Laokoón. Hamburgi dramaturgia*, ford. Vajda György Mihály, Fekete Sas Kiadó, Budapest, 1999, 67-72. o.
[7] A vakság és a hang gazdag kapcsolati jelentésmezőjével kapcsolatban ld. Lengyel Zoltán tanulmányát, LENGYEL Zoltán, *A hangról*, Kalligram, 2010 december, 90 - 96. o.
[8] v. ö. MILIÁN Orsolya, *i. m.*
[9] Pál József a neoklasszicista poétikákat elemző könyvében, illetve annak vonatkozó fejezetében a tárgyból természetszerűleg fakadóan főként itáliai képzőművészeti példákon keresztül boncolja a két művészeti ág egykorú kölcsönhatását és tár föl további kapcsolódási pontokat, v. ö. PÁL József, *A neoklasszicizmus poétikája*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1988, 98-133. o.

valamilyen módon mégiscsak a magáévá teszi a leírandót. A harmadik pedig az *ekphrasztikus félelem*, amelyben az ellenállás vagy ellenszegülés olyas mozzanata jelenik meg, amely az ekphraszisz figuratív vágyának *szó szerinti*, avagy adott esetben tényleges megvalósulására, vagy legalábbis annak lehetőségére vonatkozik, melynek során kép és szöveg egymásra vonatkoztatása épp a folyamatot, vagyis tulajdonképpen magát az ekphrasziszt számolná föl, és amelynek hátterében a vizuális műalkotások és a költészet eszköztárának egymástól való gyökeres különbözőségét, illetve mindennek belátását sejthetjük.[10] Mindez dolgozatom szempontrendszere szerint az ekphraszisz szakrális igényének belátását is jelenti, legalábbis allegorikusan – függetlenül a leírandó műalkotás intézményes értelemben (is) kultikus aurájától. Az ekphrasztikus figyelem irányultsága, a saját médiumból való kitekintés vágya lényegileg tetszik hasonlatosnak a *vallásos*, pontosabban az *istenes költészet* jeles példáiból kiolvashatóhoz; a magyar irodalomtörténet kontextusában gondoljunk csak Balassi Bálint, Berzsenyi Dániel, Ady Endre vagy József Attila ezen témakörbe tartozó verseinek reménnyel, kétellyel és rettenettel vegyes istenkeresésére, amelyek genezisénél nem hagyható figyelmen kívül a tárgyra vonatkozó, az egyes példák tekintetében természetesen különböző fokú és módozatú szkepszis.

Munkámban a szövegek és szövegegyüttesek vizsgálata során, amint arra érintőlegesen már utaltam, a legmeghatározóbb külső elméleti szempontnak, ha úgy tetszik, a (búvópatakszerű) vörös fonálnak az ekphrasziszokban hivatkozott vizuális művek benjamini értelemben elgondolt aurájához való viszonyt tekintettem; a képzőművészeti munkák *itt-és-most*jának definícióját és modern

[10] W. J. T. MITCHELL, *Az ekphraszisz és a másik*, Milián Orsolya ford., in: W. J. T. MITCHELL, *A képek politikája*, JATEPress, Szeged, 2008, 194 -196. o.

kritikáját Walter Benjamin nevezetes, *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában* című tanulmányában fejti ki részletesen az (alkalmazott) fotográfia akkor még fiatal műfaja kapcsán (1936).[11] A dolgozatomban kiemelten elemzett magyar irodalmi korpuszok hármasánál e tekintetben igen változatos mintázat rajzolódott ki: míg Somlyó ciklusának beszélője ott van az arezzói templomban a Piero-freskók előtt, addig a tárgyalt Kassák-szövegek lírai énje sohasem egy adott festményt ír le, hanem a címbe foglalt festő vizuális világát teremti újra az adott költeményben; végül Tandori ciklusában a beszélő olyan festmények kapcsán nyilatkozik meg, amelyekkel élőben sosem, csakis képzőművészeti albumok reprodukcióin, vagyis az aura teljes kiiktatásával szembesült.

*

Le kell szögeznem, hogy az ekphraszisz, mint intermediális alakzat beláthatatlanul gazdag és rendkívül széttartó elméleti irodalmában valamiféle bejárható csapást vágni, az adott teoretikus szövegekből egy bármily sajátos nézőpontú rendszert (vagy annak illúzióját) fölépíteni nem állt szándékomban. Amint egy, a közelmúltban erre vállalkozó munkából, illetve annak már rokonszenvesen provokatív címéből is kitűnik, bizonyos értelemben inkább beszélhetünk *az ekphraszisz fikcióiról*, semmint elméleti meggyőződések koherens, vagy legalább kereteikben egymással kompatibilis hálózatairól.[12]

[11] v. ö. Walter BENJAMIN, *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*, ford. Kurucz Andrea, Mélyi József, http://www.aura.c3.hu/walter_benjamin.html, elérés: 2012. 03. 26. A kötetben is megjelent változat helyett ezt a fordítást találtam a magam számára alkalmasabbnak.
[12] MILIÁN Orsolya, *Az ekphraszisz fikciói*, http://doktori.bibl.u-szeged.hu/986/1/orsi_disszertacio.oldalszamokkal.pdf, elérés: 2014. 10. 30.

Dolgozatom kettes számú függelékeként (részben ezen megfontolásból is) a kortárs világirodalmi ekphrasziszok talán legtöbbet idézett és boncolt, megkerülhetetlen szövegének, John Ashbery *Self-portrait In A Convex Mirror* című hosszúversének Krusovszky Dénessel kettesben elvégzett műfordítását közlöm – mintegy allegorikusan váltva ki az eleddig magyarul nem olvasható szöveg értelmezési kényszerét a szinkron analízisek rácsozata mögül. *Aura* tekintetében e nagy terjedelmű költemény sajátos módon kettős együtthatóval számol; egyrészt valamikor a múltban a beszélő látta a festményt állandó kiállítóhelyén, a bécsi Kunsthistorisches Museumban, másrészt a versbeszéd jelen idejű (jóllehet töredezett és e ponton jócskán metaforikus) narratívája szerint egy kötet reprodukcióján szemléli épp. Ebben a kettősségben, mint Kulcsár-Szabó Zoltán rámutat, egy erős kultúrakritikai tényező is benne foglaltatik a múzeumban kiállított képnél való intimebb elidőzés lehetetlenségével – az aura elvesztését illetően Benjamin időbeli-történeti tapasztalatát visszhangozva a nyitvatartási idővel rendelkező kiállítótér és a gyenge minőségű reprodukció dichotómiájában.[13]

[13] KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Szövegtükör*, in: uő., *Metapoétika*, Kalligram, Pozsony, 2007. 408-409. o.

ELSŐ FEJEZET

Konvex tükör I./ *Chaos*, mint az ekphraszisz tere

„Siralmat, siralmat hallék egy napon,
Artemisz zengette, Artemisz, Artemisz
A Szánalom ellen emelte föl sirását:
Szánalom okozza erdeim megfogyatkozását,
Szánalom nimfámat öldösi”

Ezra Pound: *XXX. Canto*
(Somlyó György ford.)

„KAR
Az istennőket, kikhez érkeztél, s tilos
Földjükre hágtál, engeszteld ki legelőbb.”

Szophoklész: *Oidipusz Kolónoszban*
(Babits Mihály ford.)

A dolgozatom címében szereplő fogalompár, a *templom* és a *szentély* aktuálisan használandó kategóriáinak meghatározásakor, illetve a kettő definitív szétválasztásának esetében meg kell előlegeznünk, vagy még inkább vissza kell csatolnunk azt, az európai irodalom kezdeti időszakában evidenciának tekintett, ám a későbbiekben az alkotás performatív gesztusrendszerét illetően feltétel nélkül negligált paktumot, miszerint a kanonikusan drámainak, epikainak és lírainak nevezett szövegek múzsai, vagyis szakrális fogantatásúak. A következőkben a *templom* és a *szentély* közös térhasonlataként előhívott *Chaos*szal – amely az antik szöveghagyományban a hésziodoszi *Theogoniá*ra

hivatkozva „tátongó” őselemként, a Sötétséget és Éjszakát szülő istenségként szerepel[14] – ennek a szakralitásnak a hiányára is reflektálván egy képzeletbeli teret kívánok modellálni, amelybe a tárgyául választott vizuális műalkotást és a kapcsolódó ekphrasziszt visszahelyezve kettejük egymásra nyitása a tételezett fogalompár meghatározásához is adalékokat szolgáltathat. Templomon a mai magyar köznyelvi használatban elsődlegesen istentisztelet céljára való vagy a múltban ilyen célokat szolgált épületet értünk, vallási hovatartozásától függetlenül, ld. a jáki templom, a szegedi zsidótemplom, a paestumi Poszeidón-templom stb. Ezzel szemben a szentély szó sokkal választékosabbnak hat, elsődlegesen a középületként szolgáló, így nap mint nap látott templomokon *belül* található épületrészt jelöli – a két megnevezés feltételes azonosítása tehát a mai magyar köznyelvben metonimikusan képzelhető el, azzal együtt, hogy párhuzamos metaforaként jól megél a két fogalom: *a futball temploma* kifejezés minden probléma nélkül vonatkozhat ugyanarra a stadionra, mint *a futball szentélye*.

Templom a természet – szól Szabó Lőrinc fordításában Charles Baudelaire *Kapcsolatok* című szonettjének nyitánya.[15] A költemény tulajdonképpeni tere, amit a második szakaszban *valami titkos és mély egység tengerén*ek nevez a költő, illetve a műfordító, a francia eredetiben (*une ténébreuse et profonde unité*) *homályos/borús, mély egység*ként szerepel[16], amelyhez metaforaként a *tenger* az amúgy kitűnő magyar fordítás leleménye, és részben nyilvánvalóan a rím kényszerével magyarázható. Ez a képzeletbeli hely a szonett szerkezeti logikája szerint szoros, bár egzakt módon természetszerűleg nem definiálható

[14] v. ö. HESIODOS, *Istenek születése*, ford. Trencsényi-Waldapfel Imre, in: *Istenek születése; Munkák és napok*, Magyar Helikon, Budapest, 1976.
[15] Charles BAUDELAIRE, *Válogatott művei*, Európa, Bp., 1964, 17.
[16] Uő., *Les Fleurs du Mal*, Libraire Générale Françoise, Paris, 1972.

kapcsolatban áll az első szakaszban tételezett természet-templommal. A vers rétegzettségében az érzékelés, illetve az érzékek (szín, hang, illat) transzparens harmóniája, avagy harmonikusnak tetsző zűrzavara van a középpontban, amely elé allegorikusan magasodik föl a *templom, mint természet* fogalma, illetve *templom* és *természet* egymáshoz kapcsolt térfogalmai. A *jelképes/élő fák/oszlopok szavakat* suttognak. A mögöttes verslogika szerint a költemény beszélőjének beavatottság-tudata, vagy legalábbis mindezen *kapcsolatok* ismerete és a képesség a róluk való beszédhez ezektől a szavaktól eredeztethető. A szonettet nyitó, neki mintegy kapuként szolgáló metafora utólagosan előtűnő, feszültségteli dinamizmusának a fent mondottakon túl ez is forrásául szolgál; az az önmagát magyarázó tény, hogy a verssé munkált szavak hitele a szikár panteista tételmondatot a tercinák végére érve a szó hésziodoszi értelmében *kaotikus*, teremtő erőnek ható tartalommal tölti fel a metafora felszíne alatt – magával a verssel. Baudelaire *Fároszok* című költeményében[17] is ehhez hasonló, csak éppen megsokszorozott tér-képzetekkel találkozunk, legalábbis látszólag; már ami a megsokszorozásukat illeti. A Babits-Tóth-Szabó-féle *A romlás virágai* kötetben a tizenegy négysoros strófából álló vers magyar változata szintén Szabó Lőrinc munkája. Nyolc, egymással mellérendelő viszonyban lévő ekphraszisz adja az első nyolc strófát, míg az utolsó három szakaszban a folytatólagos látnoki retorikával megfogalmazott konklúziót olvashatjuk. A megidézett festők, illetve szobrászok sorrendben a következők: Rubens, Leonardo, Rembrandt, Michelangelo, Puget, Watteau, Goya, Delacroix. A lírai én a művészeknek következetesen nem egy-egy festményét vagy szobrát emeli ki, hanem a nevüket evokálva a keresztrímes strófák maradék terében mintegy miniatúraszerűen

[17] v.ö: Uő., *Válogatott művei*, Európa, Bp., 1964, 19.

modellálja képi világukat, azzal együtt, hogy szükségszerűen föltűnnek a szövegben olyan motívumok is, amelyek a művészek egyes alkotásairól lehetnek ismeretesek és utólagosan azonosíthatóak (pl. a harisnyát húzó lány Goya *Los Caprichos* című rézkarc-sorozatából, avagy Michelangelo vatikáni *Utolsó ítélet*ének elkárhozottjai).

A nyolcadik, tehát az utolsó szorosabban vett ekphrasztikus versszakban szereplő kortárs Delacroix – akinek művészi kvalitását, mint az közismert, Baudelaire sokakat megelőzve ismerte föl[18] – kivételnek hat abból a szempontból is, hogy a neki szentelt strófa negyedik sorában a német romantikus komponista, (Carl Maria) Weber nevével szinesztéziaként megjelenik a zenei ekvivalens. A vers egységes terében cellaszerűen sorakozó nyolc szakasz, illetve nyolc festőművész kapcsán lehet ugyan beszélni egyfajta nem szigorúan kronologikus, hanem mintázatszerű időrendről (ld. Rubens – Leonardo – Rembrandt – Michelangelo: barokk – reneszánsz – barokk – reneszánsz), amely a költemény beszélőjének sajátos perspektívát kínálva Delacroix-val egészen a

[18] *i.m.*, 455-481.

költő jelen idejéig tart, illetve flamand/németalföldi és itáliai kánonok rivalizálásról, összevetéséről is – azonban elemzésünk szempontjából sokkalta célravezetőbb, valamint a vers rendkívüli vállalását tekintve is jobban kamatoztatható, ha megkíséreljük más módon meghatározni a nyolc plusz három versszak egymáshoz való viszonyát, jobb híján ugyancsak az idő és a tér feltételes koordinátái segítségével. Az előbbi szonett kapcsán fölskiccelt gondolatmenetet folytatva, illetve segítségül hívva a baudelaire-i természet-templom fentebb vázolt, dinamikus képét, jelen elemzésnél a művészettörténet narratív fogalmát behelyettesítendő a *tájtörténet* metaforáját kívánom bevezetni. Különösebb kockázat nélkül kijelenthető, hogy a mindenkori művészek utólagosan, illetve visszamenőleg újszerűnek, avagy radikálisnak tűnő figuratív természet-ábrázolásai mind igen erős formai elgondolások mellett jöttek létre, mind a képzőművészetben, mind az irodalomban, amely *techné* a hangsúlyosságát tekintve sajátos, feszítő ellentmondásban van a tételezett tartalommal. *A fároszok* nyolc négysoros ekphraszisza vegyesen ábrázol zárt helyiségeket, mint Rembrandt ispotálya, amelybe bevág a napfény, aztán szorosan is természetinek olvasható tájakat, mint Leonardo gleccseres-fenyőerdős hegyvidéke, illetve működtet többszörösen rétegzett, allegorikus térfogalmakat. A nagy műgonddal megalkotott, formai értelemben akár egymásra is másolható, párhuzamosan építkező versszakok díszletezése egyneműnek mutatja a nyolc szakasz tér-képzetét, nemcsak a költői hangot, de a mégoly tág skálán mozgó jelenetezést illetőleg is: a versben feltűnő természet-vízió mintha csak egy alakulásban lévő vidék különböző variánsait mutatná, a művészettörténetivel párhuzamosan elképzelhető idősík helyett a teremtés káoszának, avagy a teremtő *Chaos*nak a narratíváját modellálva és modulálva,

más és más megvilágításban és nézőpontokból láttatva a tájat, illetve (a természet szerves részeként) különböző emberi és nem emberi szereplőkkel népesítve be azt, mindvégig ugyanannak a szélsőségesen csapongó, költői-művészi *tájtörténet*nek a sodrában haladva az ekphrasztikus víziókkal. A strófák élén a lírai én a képzőművészek nevének fölidézésével nemcsak a szakasz tárgyát határozza meg, hanem ezzel egyfajta performatív gesztust is gyakorol, amely az ókori költészet múzsai-isteni segélykéréséhez tűnik hasonlatosnak, a tekintetben mindenképpen, hogy a hívásra, közvetlenül a név fölidézése után teremtődik újjá a négysoros versszakok szöveges terében a megszólított művész vizuális világa. Az utolsó, tizenegyedik szakasz megszólítottja maga az Úr – az intézményes vallástól független teremtő isten, akinek a lírai én a véges időre hivatkozván mintegy fölmutatja az eddigi versszakok tapasztalatát. Ha abból a fentebb vázolt meggondolásból indulunk ki, miszerint templom és szentély kapcsolata metonimikusan értelmezendő, akkor *A fároszok* egészének és első nyolc versszakának viszonya első pillantásra egy hasonlóan metonimikus séma mentén tűnik elgondolhatónak. Azonban *tájtörténet*ünk szempontjából ennél bonyolultabb, egyszersmind egyszerűbb is a képlet: az ekphraszisz(ok) közös tere maga a köznevesíthető Chaos, a baudelaire-i művészet-kultusz színhelye, amely *templom* és *szentély* köznyelvi definícióit félretéve és egy új, aktuális viszonyrendszer alapjait kijelölve feltétlenül az utóbbi, a *szentély* kategóriájába kell, hogy tartozzon. Az ókori görögök és rómaiak a környezetükben lévő természeti tájak kitüntetett részleteit, az erdőket, ligeteket, völgyeket, hegyeket és vizeket, valamint egyes fákat mind alsóbbrendű, részben helyhez kötött istenségekkel, nimfákkal népesítették be, a *locus* kijelölésekor (amennyiben az nem volt magától értetődő, mint például a földből fölbuzogó forrás esetében),

meghatározó szempontnak tekintve a helynek a tágabb környezetétől elütő, markánsan kiütköző természeti szépségét, tágabb értelemben különbözőségét. Baudelaire ekphraszisz-füzére, illetve a belőle kibontakozó komplex tájtörténeti (alapkontextusában művészetfilozófiai) látomás megfontolásom szerint egy ebből kiinduló, természetközpontú szentély-definícióba illeszthető, mellyel szemben egy konstruáltabb, *bensőbb* zártság áll, amely a nyugati templomépületek sajátja. A kétféle teret sajátosan metonimikus metszetként gondoltam el, olyan helyfogalmakként, amelyekben a szükséges falak és *élő oszlopok*, a valószerűségükben is fiktív határok leginkább a locus behatároláshoz szükséges törlendő segédvonalakként funkcionálnak.

*

Az ekphraszisz lehetséges tere, amely a vizuális műalkotásokhoz rendelve valamilyen okból kifolyólag ösztönzőleg hat a lírai énre, és amelynek a fentieket tekintetbe véve a vákuum is a hasonlatai közé tartozik, ez a fajta térfogalom a hívásra való konkrét felelet nélkül is tanulmányozásra érdemes, legalább egy rövid gondolatmenet, illetve gondolatkísérlet erejéig. Célszerű ehhez valamely markáns elgondolás mellett kiállított, illetve térbe-komponált munkát választanunk, amellett, hogy a felelet nélküli hívást természetesen nemcsak a műalkotásokkal körbeírt tér sajátosságainak, de a mű történetének leírásával is modelláljuk. Mark Rothko londoni festményciklusára a Chaoshoz való kapcsolat transzparenciája miatt esett a választásom.

A londoni Tate Modern múzeum 2000-ben nyílt meg a Temze jobb partján. A régi Tate-ből átmentve (amely most Tate Britain néven a brit képzőművészeti gyűjteményeknek ad otthont), a Tate Modernben is kiemelt helyen, a harmadik szinten egy saját kiállítótérbe költöztetve kapott helyett a Rothko-terem a művész kilenc nagyméretű festményével.[19] A Tate-ben kiállított kilenc kép egy hosszabb, megrendelésre készült sorozat része: a New York-i Park Avenue-n álló, Ludwig Mies van der Rohe-tervezte Seagram Building felhőkarcoló *Four Seasons* éttermébe festett sorozaté. Rothko mintegy kétszáz négyzetméternyi képfelület megfestésére kapott megbízást, amellyel el is készült; végül azonban visszamondta megbízatását, és a festmények háromfelé osztva London mellett Washington D.C.-be és Japánba kerültek, azzal a feltétellel, hogy csak a művész által meghatározott előzetes koncepció szerint lehet őket kiállítani.[20]

A Tate Modernben a fehér falú, viszonylag alacsony mennyezetű, téglalap alaprajzú hajópadlós terem egyik rövidebb oldalán pontosan középen van az egyetlen ajtónyílás. A nagyméretű képek egészen alacsonyan függnek, alig tíz-

[19] http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/temple-mysteries, Elérés: 2013. 02. 26.
[20] Uo.

húsz centivel a padló fölött, körben vékony biztonsági huzallal elválasztva a látogatóktól. Az ajtóval szemközti falon két kép függ, a jobb oldali hosszú falon két szélesebb darab, a bal oldalin három, az ajtónyílástól jobbra és balra egy-egy. Középen két egyszerű megmunkálású, nehéz múzeumi fapad áll. A külső, jóval nagyobb belmagasságú teremből belépve a Rothko-terem megvilágítása is más, mint odakinn: gyengébb, szűrt fény fogad itt. A nagyméretű vásznakon elfolyó, téglalap alakú mintázatok láthatóak a vörös, piros, vörösesbarna különböző árnyalataiban. Az 1950-es évek végén, New Yorkban született képek a *Vörös vörösesbarnán* (*Red on Maroon*), illetve a *Fekete vörösesbarnán* (*Black on Maroon*) címeket viselik. A festmények genezisére nézve is jellemző a történet, hogy amikor 1959-ben Mark Rothko a feleségével és nyolcéves kislányukkal Dél-Itáliában járván felkereste Paestum, az egykori görög Poszeidónia klasszikus kor előtti templomromjait, a helyszínen piknikezve az idegenvezetőnek ajánlkozó fiatal olasz kérdésére, miszerint ha festő, akkor a templomokat jött-e festeni, a művész a következő adekvát választ adta: „Egész életemben görög templomokat festettem, anélkül, hogy tudtam volna róla."[21] Paestum elkerülte az ókori görög városoknak azt a sorsváltozatát, hogy újabb és újabb negyedek és házak épüljenek rá. A régi városfal, ha romosan is, de áll; a vasúti megállóhely után belépve a vaskos védfal keleti kapuján az út mellett megművelt mezőgazdasági termőföldek fogadják a látogatót. Nyugat, vagyis a Tirrén-tengerpart felől sűrű mediterrán erdő. Állandó emberi településként egy kicsinyke falu található *intra muros* az elnéptelenedett ókori gyarmatváros helyén, amelynek egykori kiemelt jelentősége a helyi múzeumban kiállított anyag mellett leginkább a három fennmaradt dór templomromon mérhető le.

[21] Uo.

A kutatásoknak mindmáig nem sikerült megnyugtatóan tisztáznia, melyik templomot kinek szentelték, ezért az elnevezések korábbi álláspontokat tükröznek.[22] A viszonylag ép oszloprendekkel körülvett, égre nyitott, üres szentélyek, amelyek a mozgásban lévő szemlélő számára a tengerparti táj hátterével és a *nevet* illető hívással együtt a maguk változékonyságából a statikus látvány szintjére visszabontva absztrakt átláthatóságot mutatnak, termékeny kontextusba állítják Mark Rothko zavarba ejtő következetességét, amellyel festészetének *absztrakt* jelzőjét mindvégig visszautasította. A *Vörös vörösesbarnán* és a *Fekete vörösesbarnán* címeket viselő festményeknél a megjelenített és maga a megjelenítés egymással úgy mutatkoznak fedésben, mintha együtt-rezonálnának, a Rothko-room szemlélőjének dinamikus pozíciójára is apellálva ezzel. Elmosódó, téglalap formájú motívumokat látunk, amelyek akár a Rothko baltikumi zsidó őseitől örökölt istenképzet manifesztálódásainak is tekinthetők: az eltakart belső szentély, amely üres. A

[22] Furio DURANDO, *Hellasz*, ford. Vargha Edit, Király Zsuzsa, Officina ’96 Kiadó, Budapest, 1997. 258. o.

művész által meghatározott londoni elrendezés, amely a *white cube* zárt, templomszerű terét ezzel a szentély-fogalommal veszi körbe, a hívás vákuumszerű erejét a lényeget illetően megsokszorozza, és ezzel valóban kaotikus (és katartikus) hatást idéz elő. És hogy *szentély*, avagy *templom*, azt erre az *üres* ekphrasztikus térre nézvést már nem az értelmező tisztje eldönteni.

MÁSODIK FEJEZET

Templom a templom – Juhász Gyula Fekete Máriája

„A mindenség modellje, áll a templom”

Pilinszky János: *Gótika*

Juhász Gyula *A fekete Mária*[23] című verse a szeged-alsóvárosi templom, a Havi Boldogasszony tiszteletére a XV. és XVI. század fordulóján fölszentelt gótikus épületben található egyik festményhez kapcsolódik. Az ikon a híres częstochowai kegykép, a Jasna Gora (amely magyarul annyit tesz: Fényes Hegy) magaslatán épült pálos székhely Madonnájának több magyarországi másolata közül talán a legnevezetesebb darab, nem teljesen függetlenül Juhász költeményétől, azon túl, hogy jelentős búcsújáró kultusz veszi körül lényegében napjainkban is.[24]

[23] Juhász költeményeinek olvasásához a kritikai kiadás köteteit használtam, JUHÁSZ Gyula, *Összes művei*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1963.
[24] Az egykori alsóvárosi búcsújárás érzékletes megjelenítését ld. Juhász Gyula másik versében, a *Havi boldogasszony* címűben.

A lengyel klastromot Magyarországról, Márianosztráról 1382-ben érkezett pálos szerzetesek alapították. Míg a magyar rendtartomány kétszer is fölszámolódott az idők folyamán (előbb a török megszállás alatt, majd II. József korlátozó intézkedéseinek következtében), addig a Jasna Gora-i kolostor idővel az egész rend központjává vált, centrumában a kegyképpel, amelyet még Opulai László, Magyarország nádora, majd Lengyelország helytartója ajándékozott a kolostornak, és amely később a *Regina Poloniae*, vagyis a *Lengyelország királynéja* címet kapta. A Hodigitria-típusú ikonokra jellemzően (a későbbi változatokban is képviseltetve a prototípus ezen jelentésrétegét) a kép a legenda szerint Szent Lukács evangélista kezétől származik, aki a Názáreti Szent Ház Szent József által készített asztallapjára festette azt[25] (a Hodigitria-ikontípus megjelölését hagyományosan azokra az általában félalakos, néha álló vagy trónoló frontális Mária-ábrázolásokra használják, ahol az Istenszülő a gyermeket

[25] v. ö. SZILÁRDFY Zoltán, *A częstochowai és a sasvári Boldogasszony tisztelete és ikonográfiája Magyarországon*, in: *Pálos rendtörténeti tanulmányok*, 205-211., Stylus nyomda, Csorna, 1994.

bal kezében tartja, és jobbjával hangsúlyosan rámutat). A képtípus a művészettörténeti konszenzus szerint 5. századi, antióchiai eredetű lehet; a 6. századra már több variánsának kialakulása is megfigyelhető.[26] Az újabb kutatások szerint a hársfalapra készített częstochowai ikon valódi fogantatásának helye a sienai Simone Martini műhelye lehetett, amely az Anjoukkal is kapcsolatban állt. [27] Az alsóvárosi kép, amely a többi magyarországi Fekete Máriához hasonlóan nem annyira másolat, mint az eredeti ikon egyéni ízű átköltése, Morvay András szegedi festő munkája 1740-ből.[28]

*

A Mária-ikon ekphrasziszának[29] előképeként az egy évvel korábbi, 1923-as *A tápai Krisztus* című Juhász Gyula-vers ugyancsak az archaikus-népi felhangokkal bíró vallásosság tárgyi emlékei közül választ magának leírandó tárgyat: a Szegeddel határos, mára vele egybenőtt Tápé falu egy útszéli, festett bádogfeszületét, amely ma is eredeti pozíciójában, eredeti funkciójában áll, amint erről (illetve Juhász verséről) helyi látványosságként egy Csongrád megyei útikönyv is megemlékezik,[30] a bádogkrisztus helyét naiv, ám felettébb tanulságos módon jelölve ki a szélesebb értelemben vett kulturális emlékezet *irodalmi* tartományában, annak utána, hogy azt a *nagy költő* megörökítette. *A tápai Krisztus*ban gördülékeny, ötös jambusok és az asszonáncok jelentik a formai

[26] v. ö. PUSKÁS Bernadett, *Istenszülő-ábrázolások: Hodigitria*, http://byzantinohungarica.hu/sites/default/files/images/puskas_hodigitria.pdf, elérés: 2012. 03.16.
[27] SZILÁRDFY Zoltán, *i. m.*, 205.
[28] uo.
[29] Feltétlenül szükséges megjegyeznünk, hogy Juhász Gyula számos egyéb versében is mély érdeklődést mutatott képzőművészeti problémák, illetve képzőművészek iránt, ld. *Gulácsy Lajosnak; Magyar táj, magyar ecsettel; Maillard kisasszony; Watteau; Önarckép. Vincent van Gogh levele testvéréhez*
[30] Ld. pl. PÁLFY Katalin szerk., *Vendégváró – Barangolások Csongrád megyében*, Well-Press, Miskolc, 1997, 58.

keretet, azonban hangsúlyosan párrímekkel, kétsoros versszakokba tördelve, sokkal inkább élőbeszédszerű dikciót eredményezve, mint Juhász kereszt- vagy ölelkező-rímes kvartináiban. A vers nyelvezete meglehetősen keresetlen, bár ez Juhászról, olyan kortársaival összevetve, mint a szecesszió nyelvi ornamentikáját elfogulatlanabbul alkalmazó Kosztolányi vagy Tóth Árpád, általában elmondható. *A tápai Krisztus* nyersebbnek tűnő hangoltságában természetszerűleg ballasztként funkcionálnak a Petőfi tájlírája óta ikonikusan *magyaros*ként azonosítható és a vers beszélője által is annak jelölt Tisza-melléki tájmotívumok: a nyárfák, az érkező vihar, a csapongó fecskék. Mindezeken túl a vers retorikája, amely a parasztság jelen idejű megváltásának igényét a krisztusi megváltás jelentőségével azonosítja, Juhásztól egyáltalán nem szokatlan módon a leginkább Ady Endre magyarságverseiére emlékeztet. Bár a költeményből nem derül ki egyértelműen, de jelen ekphraszisz tárgya tulajdonképpen kép, és nem szobor; *Krisztus-sziluettet* formázó bádog van fölszögelve a fakeresztre, ennek az *árnyképnek* az emberi vonásait, arcát és testét festi meg, festi magyar Krisztussá a versbeszélő, aki következetesen a háttérben marad, egyetlen egyes szám első személyű igében sem nyilatkozik meg, hasonlatosan az egykori névtelen festőhöz, vagy akár a zsoltároknak csakis művükkel kanonizált névtelen szerzőihez. A fentebb már említett tényt, miszerint az *ősi népet* megszólító vers, ha mégoly banális módon is, de dokumentáltan kulturális örökségévé, ha úgy tetszik, passzív tulajdonává vált (a szélesebb versolvasó közönség és a literátorok élcsapata előtt) első fokon a tápéiaknak vagy a szegedieknek, az útmenti kereszttel együtt felmutathatóan, – e tény jövőbeli lehetőségét a vers nem szövegszerűen, sokkal inkább a megszólított magyarság feleletének hiányával vetíti előre.

*

A fekete Mária tárgya, mint fentebb már röviden utaltunk rá, egy *ikon*, pontosabban egy késő középkori, itáliai festmény magyar átirata a XVIII. század közepéről. Figyelembe véve Konstantinápoly 1453-as török elfoglalását és a már korábban Itáliába importált görög képalkotási hagyománynak a trecentóban, majd a quattrocentóban történt fokozatos megújítását a Cimabue-Duccio-Giotto triász még bizánci gyökerű, bár korántsem egységes képmegmunkálási módján keresztül a reneszánsznak a Masaccio-, Fra Angelico-, Piero della Francesca-féle radikálisan új, perspektivikus ábrázolásmódjáig, Európa nyugati részén a középkor végére, ha Hans Belting kategóriáival élünk, *a kép korszaka* után, amelyen itt kultuszképet kell értenünk, *a művészet korszaka* köszöntött be, vagyis előtérbe kerültek a mai értelemben vett, autonóm művészek által alkotott, a későbbi műgyűjteményeket is megalapozó alkotások.[31] A tényt, hogy a szegedi *Fekete* vagy *Szerecsön Mária* ilyen késői, és virágzó kultuszát tekintve másolatként is autentikus példánya egy lényegesen korábbi típusnak (amelybe a częstochowai ikon még magától értetődően beletartozik), magyarázhatjuk egyrészt a török megszállás alatt keletkezett művészettörténeti hiátusból következő körülményekkel, másrészt azzal a ténnyel, hogy a kultuszkép korábbi értelemben vett kategóriája (magától értetődően) a későbbi századokban sem számolódott föl egészen a nyugati kereszténység territóriumában. Szemléletes példa erre a népszerű nápolyi szentnek, Giuseppe Moscatinak a Belting által is hivatkozott oltárképe a város Gesù Nuovo nevű templomában, amelyet az

[31] Hans BELTING, *Kép és kultusz*, ford. Schulcz Katalin, Sajó Tamás, Balassi, Bp., 2000, xxi

életében orvosként praktizáló új szent proklamációja alkalmából állítottak föl 1987-ben, és amely tulajdonképpen – fényképes – modern ikon:

> „Az életnagyságúnál nagyobb fénykép egy barokk tabernákulumot tölt ki, amelyben addig egy festett oltárkép volt. A fotón látható utcai öltözet azt mutatja, hogy a szent világi személy volt: az ez alkalomból szétosztott többi képen orvosi köpenyt visel. A kép elhelyezése tanúskodik a kultikus igényről. Az a hitelesség, amely a fotónak eleve sajátja, előnyt jelent a hiteles külső megjelenés szempontjából, amelyre az ikon mindig is igényt támasztott. A képmástól az emberek azt várták, hogy a személy benyomását keltse és a személyes találkozás élményét nyújtsa. A fénykép felnagyítása természetesen szükségmegoldás. Illeszkednie kellett az oltár méretéhez és különböznie kellett a hétköznapi fényképektől. A középkori ikon ezzel szemben életnagyságú volt. Keletkezését gyakran legendák övezték, úgyhogy nem egyértelműen számított emberi kéz munkájának: nagyobb részt tulajdonítottak benne az ábrázolt személynek, mint a kép festőjének. Ilyen értelemben a fénykép, ha sajátos aurát kölcsönöztek neki, mint Nápolyban, praktikus megoldás volt. A sír melletti képmás megörökíti a szentet a közös emlékezésben.”[32]

Amint azt a kortárs Walter Benjamin megjegyzi tizenkét évvel Juhász versének születése után megjelent nevezetes, *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában* című tanulmányában, a ’30-as években még mindig viszonylag új keletűnek nevezhető művészeti ágban, a fotográfiában a *kiállítási érték* minden szempontból legyőzni látszik a *kultikus értéket*; s hogy ez utóbbinak utolsó menedéke az a személyes érintettség, az emlékezetnek az a fajta kultusza, amellyel a régi családi fényképekről a néző maga elé tudja idézni már elhunyt szeretteinek arcát.[33] Adja magát, hogy Benjamin fogalompárjába behelyettesítsük a beltingi *művészet-kép* dichotómiát, bár, szögezzük le, hogy 1936-ban a fényképészet még sokkal inkább volt pusztán alkalmazott-, illetve iparművészet, semmint az a fajta autonóm vizuális művészeti ág, amelyként a huszonegyedik század második évtizedének kezdetén már magától értetődően tekintünk rá. Tehát egyrészt a szituáció és a *keret* szakrális jellege, másrészt a

[32] *i.m.*, 11.
[33] Walter BENJAMIN, *i. m.*

viszony rögzített bensőségessége, példázza Belting és Benjamin, amely egy vizuális ábrázolást mindenkor *kultikussá* tehet.

Figyelemre méltó, hogy a vers címében kis kezdőbetűvel szerepel az alsóvárosi képre való egyéb hivatkozásokban magától értetődően nagy kezdőbetűvel írt jelző (*A fekete Mária*). Ennek a látszólag jelentéktelen ténynek az alaposabb körüljárásához azonban vissza kell utalnom először is a lengyelországi ikonhoz kapcsolódó legendára, miszerint azt Lukács evangélista saját kezűleg festette volna. A legenda gyökere a hiteles portré eszméjéhez való ragaszkodásban keresendő. Az első ilyen Hodigitria-ikon a jeruzsálemi ún. harmadik Mária-templomban tűnt föl, innen került Bizáncba, ám a későbbi századok zűrzavarában elpusztulhatott. A legkorábbi, máig fönnmaradt Mária-képek Kijevben és Rómában találhatóak (a hatodik századból vagy még korábbról származnak); nem tudni azonban, hogy melyikükhöz és mikor kapcsolódott az Itáliában is gyorsan elterjedt Lukács-legenda, amely már alapkoncepciójában – a sajátkezűség időbeli továbbörökíthetőségének kérdésén túl – jellemző ellentmondást hordoz: miként festhette volna meg Lukács evangélista a gyermek Krisztus *hiteles* arcképét, lényegében portréját? Mint Belting megjegyzi, a motívum akár utalásnak is tekinthető Lukács evangéliumára, amely nagy hangsúlyt helyez Jézus gyerekkorának történeteire.[34]

Nem mellőzhető ezen műalkotások, illetve általában a templomi kultuszképek *láthatóságának* kérdése. Túl a hívőknek szóló szikár tényen, hogy a kép *ott van* az oltáron, azon értelemben, amiként a modern múzeumkultúrához szokott ember alaposan, részletesen meg tud szemlélni egy megfelelően kiállított és megvilágított festményt, ezzel a mércével ezek a művek az esetek nem

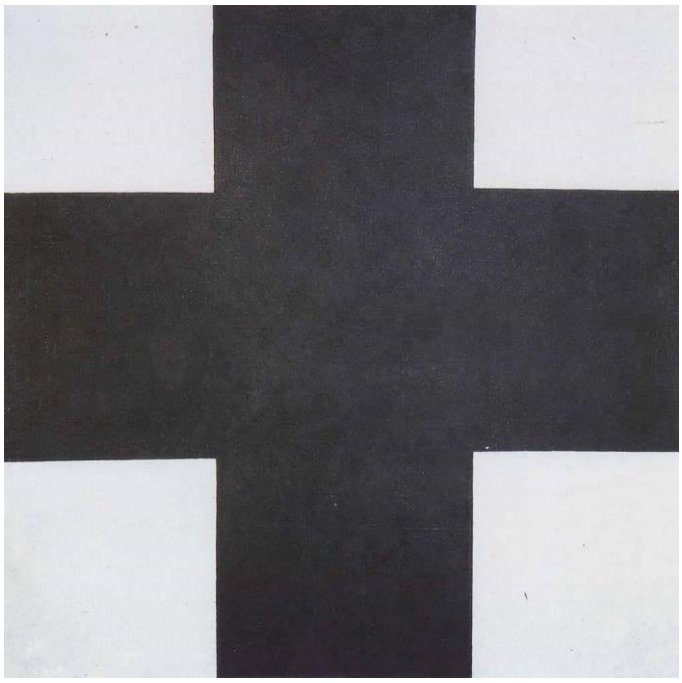
[34] Hans BELTING, *i. m.*, 58-59.

elhanyagolható részében nem befogadhatóak. Belting könyvénél maradva hadd idézzem ide nevezetes, művészettörténeti jelentőségű példaként a római Santa Maria in Vallicella, közismert nevén Chiesa Nuova barokk főoltárán lévő nagyméretű Rubens-festményt, amely keretül szolgál egy szintén Rubens által festett, jóval kisebb méretű, elmozdítható, ovális Madonna-Kisjézus képnek, oly módon, hogy festett angyalok tartják azt a levegőben. Az ovális kép alatt egy, az utcáról áthelyezett, és csodatévőnek tartott középkori Mária-arckép található, amelyet a templom építésekor, vagyis a 16. század második felében helyeztek át a jelenlegi helyére.[35] És amely így persze nem látható, túl azon a tényen, hogy a templom látogatóitól korláttal elválasztott főoltár Rubens munkájával is csak meglehetős távolságból vehető szemügyre, így annak finom festői megoldásai, részletei egyáltalán nem befogadhatóak. Tegyük hozzá, az oltárkép 17. század eleji kihelyezésénél ez nyilvánvalóan nem volt szempont, hiszen az nem az esztétikai célú szemlélődés, hanem a vallásos áhítat fölkeltésének célját szolgálta.

Az alsóvárosi Mária-kép nem a fő-, hanem egy kisebb, meglehetősen gyengén megvilágított mellékoltáron áll, ahol a festményt védő üveglap tükröződő felülete (nem tudni, hogy a vers születésének idején már rajta volt-e) és a keret aljának szemmagasság feletti pozíciója igencsak megnehezíti az alapos szemrevételezést. Ha *A fároszok* kapcsán megállapítottak szellemében kereshetnénk párhuzamot nem annyira magához a festményhez, mint a festmény *látványához* annak 2012-es állapotában (a felállított templom-szentély dichotómia aktuális mérlegelését is tekintve, miszerint jelen esetben *templom* a templom), akkor az arcok és kezek *sötét árnyalatai*nak kivételével a félalakot és

[35] v. ö. June HAGER, *La Chiesa Nuova*, http://www.initaly.com/regions/latium/church/cnuova.htm, elérés: 2012. 03. 27. és Hans BELTING, *i.m.* 514-519.

a gyermeket is monokromitásba hajlóan uraló kiterjedt fekete felületről Kazimir Malevics tautologikus erejű *Fekete keresztje* is eszünkbe juthat.



A nagy fesztávú hasonlat megerősítésként jegyezzük meg, hogy Malevics (részben) a középkori orosz ikonfestészetben igyekezett fellelni azt az alternatív hagyományt, amelyre alapozva szembehelyezkedhetett a nyugat-európai gyökerű festészeti trendekkel, amikor „az abszolút eszmét a tárgyiasság kitérője nélkül egy újfajta ikonban próbálta megragadni”.[36] A besötétült ikonok egy régi templomtérben szükségszerűen azt a képzetet keltik a szemlélőben, hogy hosszú évszázadokkal korábban készültek, ám a częstochowai kegykép esetében az arcokat és kezeket tudatosan festették sötétre, emiatt nevezték el már a középkorban Fekete, illetve Szerecsen Madonnának.[37] A feketeség[38] bibliai értelemben a megpróbáltatásokat jelentheti, amint az az *Énekek éneke* gyakorta Máriára alkalmazott szakaszaiból is kiolvasható:

[36] idézi: Hans BELTING, *i. m.*, 20.
[37] SZILÁRDFY Zoltán, *i. m.*, 206.
[38] A *fekete* szín, a feketeség egyéb jelentéstartományaihoz (ősi sötétség, káosz, éjszaka, mélység, világűr stb.) ld. PÁL József, ÚJVÁRI Edit et al., *Szimbólumtár*, Balassi Kiadó, Budapest, 2001, online változat: http://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tkt/szimbolumtar/adatok.html, elérés: 2014. 12. 01.

„Fekete vagyok, de szép, Jeruzsálem leányai; (…) Ne nézzetek engem, hogy én fekete vagyok, hogy a nap lesütött engem; az én anyámnak fiai ellenem megharagudtak”[39]

Mind a *Regina Poloniae*, mind a másfélszázados török uralom alól felszabaduló Szeged esetében könnyű átlátni a motivációját a történelmi megpróbáltatások kivetítésének a kegyképre. Így aztán szinte magától értetődik, hogy *A fekete Mária* felütésében a lírai én a kép legszembetűnőbb tulajdonságát, a feketeségét ugyancsak annak mély történelmi beágyazottságával indokolja:

„Ősi templom árnyas szögletében
Századoknak füstje és pora
Lassan lepte be s ő mély sötéten
Néz jövőbe hét tőrrel szivében:
Magyarok Asszonya.”

A szöveg által rögzített folyamatban, amely során az alsóvárosi kép aurája megképződik a versbeszélőben (a *feketeség* okszerű fölfejtésén túl, illetve vele összefüggésben) alapvető jelentőségű a rokonság mozzanatának felismerése, mint fentebb már röviden utaltam rá Benjamin és Belting, illetve a kultikusság mibenlétének definiálása kapcsán.

*

Juhász költeménye trochaikus lejtésű, a hím-, illetve nőrímeknek megfelelően kilenc és tíz szótagos sorokból áll, amelyek tulajdonképpen szimultán verssorokként is értelmezhetőek a magyar nyelv természetének a jambikusnál jobban megfelelő lejtésen átütő ütemhangsúlyok miatt; a strófazáró, egysoros

[39] *Szent Biblia, Énekek Éneke I. 5-6,* ford. Károli Gáspár, Magyar Bibliatársulat, Bp., 1995, idézi SZILÁRDFY Zoltán, *i. m.*, 206.

refrén („Magyarok Asszonya”) hat szótagos és jambikus/szimultán jellegű. Az ötsoros versszakok rímképlete ABAAB, ez alól kivétel a záró, negyedik szakasz, amely hatsorosra bővülve, a vers retorikai lendületét fokozandó bokorrímekkel szólal meg: ABAAAB. A trochaikus lejtésnek/ütemhangsúlynak a nyelvünk természetéhez jobban alkalmazkodó jellegét, a tárgyhoz illő autenticitását erősíti a költemény formai és nem nyelvi archaizálásának részeként a rímelés elnagyoltsága is, tekintve (az amúgy igényesen verselő) Juhásztól szokatlan sűrűségben feltűnő rontott és főként ragrímeket: *szögletében – szivében; pora/sora/zarándoka – Asszonya; váltakoztak – hoztak – karolva* (!).

A verset végigolvasva egyértelműnek tűnik, hogy a magát kissé ugyan frázisosan definiáló lírai én („csüggedt, árva költő”) nem egy közösség, hanem a saját maga nevében szólítja meg a Madonnát. Így a kép szakralitásának meghatározása is a személyesség hitelén alapul, a toposzszerű mozzanatok ellenére is. A *Magyarok Asszonya* invokálás a versszakok végén sokkal inkább a csaknem családias bensőségesség állandósító, névvel hitelesített konklúziójának tűnik, semmint a Magyarok Nagyasszonya titulus himnikus hangoztatásának. A beszélő összegzően rávetíti a Mária-képre mindazokat a tekinteteket, amelyek története során kérlelően fordultak hozzá, és ezek összesében azt a fokát találja meg a közösségi érzésnek, amely a versszöveg mögött fölsejlő, a mély múltból átörökített gesztusrendszeren túl már önmagában kulcsot jelent a festmény különleges szakralitásának fölfejtéséhez, természetesen annak a keresztény eukarisztiában betöltött szerepével szervesülten. Így aztán kis kezdőbetűvel, jelzőként és nem állandósult titulusként Mária mély feketesége a megpróbáltatások és a történetiség jelölésén túl valami olyan bensőségesség hordozójává is válik („feketén is vigaszt derengő”), amelynek genezisét illetően

a Lukács evangélista festette első kép, illetve a częstochowai *F*ekete Mária már csak igen távoli asszociációk. Ebből a szempontból a szegedi kép aurája történetileg önmagában is oly gazdagnak mutatja magát, hogy fel sem merül annak ’másolat’ volta. Hogy ismét Malevicsra utaljak, aki szerint az ikon magasabb igazságot képvisel a természetnél,[40] itt is valami hasonlónak a rejtett belátása történik meg: a Baudelaire kapcsán bevezetett szentély-fogalmunknak a konkrét templomi erőtérrel való felülírása, társadalom és természet viszonyában a természet szót az emberi társadalom természetére kiterjesztve, a kettőt szorosan, időbelileg is egymásra másolva, egész a mindenkori jelenig; és a Mária-képet magától értetődően felülre, az ég felől helyezve el. Az alsóvárosi búcsú kapcsán már említett *Havi Boldogasszony* című vers pogány allegóriájában a Madonna palástja maga az éjszaka:

„Éjfél után már imbolyog a gyertya.
Szekérvárában szundít a sereg,
Fekete Mária palástja rajtuk
És ajkuk bűvös igéket remeg.

Már alszanak, már messze, messze mentek
És míg a Göncöl szekere görög,
Ők ázsiai rónákon robognak,
Emese álma ez: mély és örök.”

Az idézett versszakokat *A fekete Máriá*ra olvasva nem is a kép, de a *képen-ábrázolt* történetének kezdete jóval messzebbre mutat vissza 1740-nél; túl az államalapításon, vissza a kereszténység fölvétele előtti időkbe, ahonnan a versek jelenébe át lettek mentve a letűnt kultusz öntudatlan, beidegzett reflexei és gesztusrendszere; míg a kultusz *tárgya* afféle negatív formaként maradt fönn az új vallás felvétele után is. Az üres hely visszamenőleg, analógiásan valamiféle pogány anyaistenség archetipikus formájával azonosítható, ahová

[40] idézi: Hans BELTING, *i. m.*, 20.

behelyettesíthetővé vált a gyerekét tartó Madonna. Ennek a folyamatnak egyedien torzult és zárt, részleteiben nem megfeleltethető, dinamikus metaforája a *Havi Boldogasszony* zárlatában az *álom*. Ha visszájáról, *A fekete Mária* gondolatrendszere felől vizsgáljuk az allegóriát, amely az éjszaka megfoghatatlan anyagiságát az ábrázolt fekete palásttal azonosítja, hasonló konklúzióra juthatunk, mint az imént: az ábrázolt és a kép viszonyát a csillagképekkel mozduló univerzum pátoszába kivetítve az istenanyával betöltendő negatív forma időtlen archetipikusságához.

A fekete Mária fontos motívuma és a lírai én önazonosításának kulcsa (a költői lét fölemlítésével összefüggésben) a zarándoklat képe. Ezen a ponton a versbeli *költő* mintha megsokszorozná önmagát, azonosulva az évszázadok során a kegyképet fölkereső névtelen zarándokokkal. Mindezzel együtt személyes hangja továbbra sem válik közösségi szólammá; individualitását a zarándokok áldozati fölajánlásainak megfeleltetve maga a jelen költemény („dal”) fölajánlása legitimálja. Ezzel a performatív gesztussal a költő kilép a vers fiktív teréből, amelynek szövegét, mint a bevezetőben már utaltam rá, a templomi közösség, tehát a vers logikája szerint az egykori, jelen- és jövőbeli tekintetek összessége márványba vésetve, reflektált *ex voto*ként a falra helyeztette, jól láthatóan, nagy méretben, a kegyképtől balra. Juhász életművének és befogadástörténetének kontextusában a költemény teréből kilépő, beteljesült gesztus bár sokkal inkább egy hangsúlyosan *irodalmi* esztétika keretén belül, metaforikusan volna olvasandó, semmint a határátlépésre, a vizuális visszacsatolásra való nagyon is konkrét javaslatként, ám mivel mindez a beszélő és a kép viszonyának definiálásában kulcsfontosságot kapó közösség által történt, így meglátásom szerint nem tekinthetünk el annak szoros figyelembevételétől, annál is inkább,

mivel a vers két utolsó szakaszának (tehát a teljes szöveg bő felének) a zarándoklat, illetve ebből kibontva a felajánlás volna a gondolati gerince:

„Hű zarándok messze, messze tájról,
A lábain országút pora,
Vigaszt várva hozzájött s a távol
Múltakból gyászt s jó reményt világol
Magyarok Asszonya.

S jöttem én is, e szomorú öltő
Bús magyarja, hű zarándoka,
Mit adhatnék, csüggedt, árva költő:
E dalt hozom, mint könnyét a felhő,
Te feketén is vigaszt derengő
Magyarok Asszonya!”

Láthatjuk, hogy a fölajánlás hasonlata, illetve az áldozatát átadó zarándok metaforája a könnyet ejtő *felhő*, amely az összefüggést elegáns formai megoldással is lepecsételve a *költő*re rímel. Ha fölbontjuk a költői képet, akkor a könny megfeleltetésével az esőt adó felhő motívumához jutunk el, amely a vers kontextusában is az élet, a termékenység ciklikusságával áll szoros összefüggésben („Nyarak búzát, telek havat hoztak” – 2. vsz.). Vagyis a könny, amelyről elsősorban a szenvedésre asszociál az olvasó („gyászt s jó reményt világol”), itt a *feketeség* egyedített jelentését tovább árnyalva az élet körforgásának fenntartásával kerül jelentéses kapcsolatba. És így a költő-zarándok gesztusa nagyon is öntudatosnak tűnik: a felajánlás komplex allegóriája a ciklikusság jövő idejében kel életre (ld. még: „Néz jövőbe hét tőrrel szivében” – 1. vsz.), amely a templombelső jelenlegi állapotát tekintve tulajdonképpen már egy referenciálisan értelmezhető valóságot jelentene, ha a műalkotás önműködő kontextusa ennek ellenében nem vonna újabb burkot föléje, illetve, ha ezt nem váltaná ki egy jellegében igencsak hasonló, jelentésében azonban tőle gyökeresen különböző *burok*, jelen esetben a Mária-festmény szakralitással telített aurája – azzal együtt, hogy a megtörtént, cselekvő, vagyis lényegét

illetően a szó eredeti értelmében *drámai* mozzanat eredményeként és dokumentációjaként ott van a kegykép mellett a márványtábla a verssel, amelyet végigolvasva a gesztus újra és újra életre kel, a megvalósult mozzanatot állandó, körfogásszerű áramlásban tartva. A Fekete Mária alsóvárosi oltára körül nagy számban találhatóak kisebb méretű, a meghallgatott könyörgést követően kihelyeztetett hálaadó márványtáblák is, amelyek a szokásnak megfelelően név nélküliek, vagyis esetükben a gesztus ereje felülírja az egyéni azonosíthatóságot, bár a Juhász-táblától eltérően ezek esetében a kihelyező és a *beszélő* az esetek túlnyomó többségében valószínűleg egybeesik. A fent fölvázolt kontextusban ezek a márványba vésett formális köszönetek mintegy vizuális és aurális biztosítékául szolgálnak a kegykép és a verses *ex voto* egymáshoz rögzített dinamikájának.

HARMADIK FEJEZET

Reneszánsz és retorika – Somlyó György Piero-ciklusa

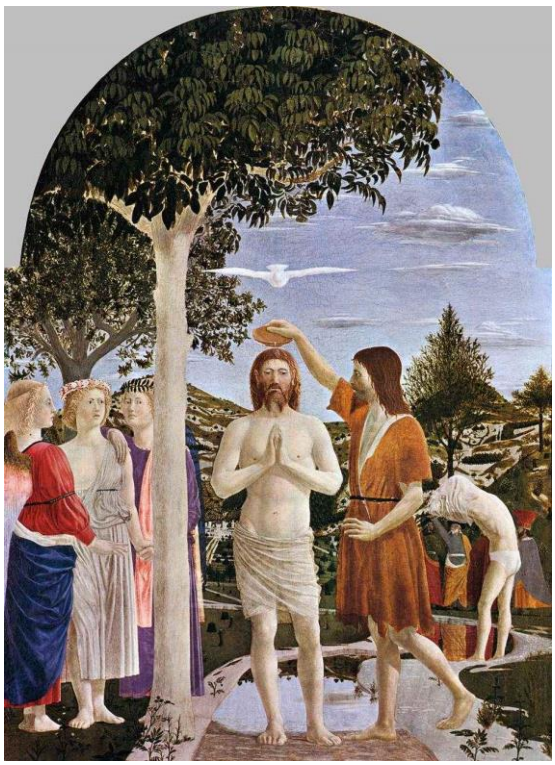
„S megérkeztünk este, egy perccel se hamarább
Találtunk arra a helyre: mondhatni, kielégítő
[volt."

T. S. Eliot: *A háromkirályok utazása*
(Vas István ford.)

A quattrocento manapság már egyik legkiemelkedőbbnek tekintett festőjeként Piero della Francesca a kortársaitól meglehetősen eltérő pályát járt be; életművének legnagyobb részét a korszak Közép-Itáliájának nagy művészeti központjaitól, Rómától, Firenzétől távol alkotta meg: szülővárosában, Borgo San Sepolcróban (ma Sansepolcro), Arezzóban, Monterchiben, Riminiben és Urbinóban. Bár a Vatikánban is festett két freskót, ezeket azonban, mint Vasaritól tudható, a helyükre kerülő Raffaello-stanzák festése előtt leverték.[41] Művészete talán ennek a (viszonylagos) vidéki elszigeteltségnek a következtében járhatott be itáliai kortársaihoz képest meglehetősen, bizonyos vonásaiban markánsan eltérő utat, és talán részben ennek a különbözőségnek vagy

[41] Giorgio VASARI, *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete*, ford. Zsámboki Zoltán, Magyar Helikon, Budapest, 1978. 257-267.

különbözni vágyásnak (is) köszönhető, hogy a fennmaradt oeuvre a reneszánszot követő művészeti korszakok során át a lényeget tekintve visszhangtalan maradt Európában (életművének eseményértékű újrafelfedezésére csak a huszadik században, a kubizmus születésének idején került sor). A kompozíció fizikai határainak meghatározásánál, valamint a kép belső, perspektivikus ritmusának kijelölésénél a vízionáriusan újrateremtett táj formaalkotó tényezőként való dinamikus használata a lentebb tárgyalandó arezzói Szent Kereszt-freskóciklus egyes darabjainál is fontos szerepet kap, elsődlegesen azonban egy másik, önmagában álló Piero-festmény, a jelenleg a londoni National Galleryben látható *Krisztus megkeresztelése* című munka kapcsán szeretném megvizsgálni, a toszkán festőnél milyen módon kerülnek egymással fedésbe a természet- és szentély-képzetek.



A *Keresztelés*t Piero della Francesca a szülővárosában álló Camaldolese-templom egyik oltára középső paneljének festette; a munka viszonylag nagyméretű (167 x 116 cm), a tábla felső része félköríves kivágású. Az egyszerű, letisztult kompozíció középpontjában a Jordán vizében álló Krisztus látható, frontálisan, összetett kézzel, feje fölött a Szentlelket jelképező galambbal, míg mellettük Keresztelő János épp vizet önt az Úr fejére egy edénykéből. A köröttük, illetve mögöttük elterülő-emelkedő táj jellegében szintúgy visszafogott, szelíden harmonikus (jelen értelmező számára is otthonosnak tetsző), nyoma sincs benne az itáliai reneszánsz háttérkép-ábrázolások időnkénti álomszerűségének (északias egzotikumnak), avagy drámaiságának – azzal együtt, hogy a jelenet egésze, illetőleg maga a festmény mégis drámailag hat, talán épp a megfogalmazás és a színek visszafogottsága, egysége, valamily együttes *understatement* által. A háttérben egy emberalak látható, amint épp vetkőzik, valószínűleg azért, hogy ő is megkeresztelkedjen a folyóban – noha lemeztelenedése, illetőleg a megtisztulás vágya a kompozíció térfogatában akár jelképesen is olvasható. Ezen túl a festmény motivikusan nem tér el a quattrocento vallásos festészetének vizuális konvencióitól. Ismeretes ugyanezen bibliai jelenetnek két kora-keresztény megfogalmazása két ravennai mozaikon – az egyik az ariánusok, a másik az ortodoxok keresztelőkápolnájának mennyezetén található –, és a kora-román korszak művészetéből fakadó hasonlóságokon túl a két munka ma már meghökkentőnek tűnő közös vonása, hogy rajtuk János és Jézus mellett a Jordán folyó antik istensége hozzájuk hasonlóan testet öltve van ábrázolva. Az *újjászületett* antik (görög-római) műveltség természet-kultuszaihoz való ilyen közvetlen viszonyulást Piero keresztény tárgyú festményeibe belelátni rejtetten is képtelenség, már csak a

Keresztelés azon stiláris vonása miatt is, hogy a keresetlennek ható egyszerűség mellett a szimbolikusan olvasható motívumai – mint például a Jordán vagy a galamb a maga központi pozíciójában – a maguk folyó- és madár-létén belül kifejezetten idegentest-szerűnek látszanak, azzal együtt, hogy a képbe-komponáltságuk szinte tökéletesen véglegesnek, matematikai pontosságúnak tűnik, hangsúlyosan a jelentésességében is – amely így együtt végképp kizárni látszik a keresztény és az antik-mitológiai értelmezés keverésének lehetőségét. Úgy gondolom, inkább arról volna szó Pierónál az ábrázolás szoros logikája szerint, hogy a képkivágásba foglalt (ábrázolt) táj a benne játszódó jelenet által lett, és nem éppen alanyi jogon, hanem csakis és kizárólag az ábrázolt bibliai pillanattól a mindenkori jelenig, elemzésünk kontextusában a festő jelenéig szent/(emlék)hellyé avatva. Amely folyamatnak, illetve a kép ezen olvasatának gondolati végeredménye a lényeget tekintve nagyon hasonló, mint a radikálisan más (és teológiailag a quattrocento idején már réges-régen tarthatatlan) jelenetezéssel élő ravennai ábrázolásoké –: a jelölt természet-szentély, melynek határai Piero képén magával a képkivágással kerültek meghatározásra, a távlat filozófiai értelemben is egységesítő hatályának megfelelően – amely a kortársaknak (akár Albertinek) és magának Piero della Francescának a perspektívára vonatkozó kutatásait-elmélkedéseit tekintve meglátásom szerint fenntartás nélkül érvényesíthető az esetünkben – így aztán az ábrázoltak térfogatán belül a *szentély* locusa nem szűkítendő le pusztán a keresztelés szorosan értelmezhető helyére. Természetesen tisztában vagyok azzal, hogy a sansepolcrói oltárra készült festmény a katolikus teológiai dogmáknak minden szempontból megfeleltetve is szemlélhető, és ez a nézőpont eleve kizárni látszik a fentiekhez hasonló apokrif hasonlíthatóságot; azonban fölhívnám a figyelmet a

tényre, hogy a mű jelenleg nem a Camaldolese-templom oltárán, hanem a londoni nemzeti képtár egyik kiállítótermében látható, aminek, úgy gondolom, hogy dekontextualizáló, illetve a mű szorosan értett szakrális előéletét legalábbis idézőjelbe tevő következményei nemcsak a fenti gondolatmenetben jelentkeznek tünetileg, hanem közvetetten, illetve inverz módon a következőkben a Somlyó-versciklus ürügyén vizsgálandó Szent Kereszt- freskóknál is figyelembe veendők, – ezek ma is eredeti helyükön, a San Francesco- templom apszisában vannak.

*

Az arezzói templomtérben az oltár fölött egy nagyméretű, Cimabue-festette feszület-tábla függ; archaikus ízű (trecento-beli) alakformálásához és színvilágához ebben az összevetésben a mögötte sorakozó Piero-freskók a maguk elevenebb színeivel és az ábrázolt jelenetek időnkénti dinamikus mozgalmasságával szinte profán ízű kontrasztot képeznek – annál is inkább, mivel a képekre bontott hosszas fabulában nem valamely közismert bibliai történet azonosítható, hanem egy középkori legenda Jézus Krisztus keresztjének, a valós tárgynak az évszázados hányattatásáról. A *Legenda Aurea* Piero korában még közismertnek számíthatott Itáliában, ma azonban már inkább csak az arezzói freskók ürügyén idéződik föl időről-időre a művészetszerető laikus előtt, aki belép a San Francesco-templomba, mint Somlyó versciklusának lírai beszélője. Az ábrázolások vissza-visszatérő, központi motívuma természetesen maga a kereszt; két, merőlegesen egymásba ácsolt egyszerű gerenda, egy rövidebb és egy hosszabb – a kereszt markáns jelenléte akkor is szembetűnő a

képeken, ha az ábrázolt történetet nem vagy csak egyes kiragadott részleteiben vagyunk képesek fölidézni. Ahol a kereszt nincs jelen a maga valós, emberi testhez méretezett fizikai kiterjedésében, mint a sorozat talán leghíresebb, Konstantin álmát megjelenítő darabján, ott egy szokatlan, bár a fentiek fényében talán nem minden gondolati megalapozottságot nélkülöző elvonatkoztatással – az ábrázolt történetrészletből kivonva az ábrázolást – egy lecsupaszított és lényegileg absztrakt, hangsúlyosan *jel*szerű („In hoc signo vinces”) kereszthez juthatunk, amelynek a festmény egén fölfénylő távoli, lekicsinyített mása a jelzésértékű megjelenítésével akár emennek ideaszerű csillagképeként is olvasható a sátor mértani formája által tagolt kompozíció arányain belül.

Somlyó nyitószonettje a perspektívát, a perspektíva reneszánsz fölfedezését ünnepli, egyfajta fejlődéselvű, és a Cimabue-kereszt erős jelenlétében meglehetősen vulgárisnak ható szemlélettel:

> „A fény évezredes homály alá ás,
> s az emberi szem húsvétján a látás
> halott Krisztusa sírjából kilábol.
> (…)
> Lehet, hogy eddig ez a síkbazárt váz,
> ez volt az ember képe önmagáról?”

Tegyük hozzá, a ciklus első ekphrasziszának tárgya az alcímnek ellentmondva (és külön nem jelölve) nem a San Francesco-templomban, még csak nem is Arezzóban van; de erről a tényről, illetve a költő által visszacsatolt következményeiről lentebb majd még bővebben értekezünk. Mivel a versciklusban a lírai én számára kiemelt fontosságú az arezzói freskók aurájával való szembetalálkozás, majd ennek a templomi aurának továbbhordozása (mintegy lappangó betegség módjára), talán nem haszontalan még néhány sor erejéig a trecento-feszületnél időznünk, amely a freskók előterében (avagy

erőterében) való konkrét szemlélhetőségével hatékony ellenszere lehet a Somlyó-líra azon ambíciójának, hogy kultúra és vallás közös itáliai relikviáit puszta retorikai konstrukcióként értelmezze.[42] Cimabue és Piero munkái a közös térben különösen izgalmas törésben, ha metaforát kellene avagy lehetne keresnünk, azt is mondhatnánk, a villám-ágrajz mintázatához hasonlatosan villantják föl azt a kényes, jelen esetben egzakt módon, illetve tökéletes pontossággal a választott metafora természetéből kifolyólag sem meghatározható, mégis éles fényű határvonalat, amelyre már az előző fejezetben is hivatkoztunk, és amely Hans Belting nyomán a *(kultusz)kép korszaka* és a *művészet korszaka* között húzódik. Cimabue műve inkább az előbbihez tartozhatna, bár szerzőisége és a bizánci hagyománytól való finom elmozdulásai, az inkább egyedített arcvonások már az utóbbi korszak jegyeit mutatják munkáján, míg Piero della Francesca freskói az utóbbihoz volnának sorolhatók, azzal együtt, hogy éppen a határvonal közelsége miatt egyikük sem lehet kristálytiszta képlet. Egymással való felületi érintkezésüket magával a kereszt-motívummal lehet a legpontosabban nyomon követni –: a freskók hol rejtőzködő, hol markánsan jelen levő tárgyias keresztje legnagyobbrészt Cimabue feszületének utóéletét mutatja be (hiányzó korpusszal), narratív és művészettörténeti értelemben egyaránt, felleges udvarral jelezve a lefedettség ismétlődő behatárolhatatlanságát. Meglátásom szerint azért is különösen izgalmas a két opus közelléte, mivel az arezzói templomtér által hitelesített folyamatos szakrális alapfunkció mindkét munka genezisétől fogva napjainkig kitart.

[42] André Chastel a nyugati festészet Sába királynő ábrázolásai kapcsán Piero freskójának, illetve ábrázolt alakjainak épp a letisztultságát, egyedülállóan nemes szoborszerűségét emeli ki a későbbi barokk jelenetezések operai retorikusságával ellentétben, v. ö. André CHASTEL, *Fabulák, formák, figurák*, ford. Görög Lívia, Gondolat, Budapest, 1984. 44 - 48. o.

Somlyó versciklusa a beltingi értelemben nem vet számot a szakralitással, jóformán tudomást sem vesz róla – a befogadói, hangsúlyosan pusztán esztétikai katarzison túl a lírai én kiindulópontja Piero művének szemléléséhez a művészettörténeti kánon alapján megmért teljesítménye, nem több, nem is kevesebb. Ebből bontakoznak ki mindazok az alkotáslélektani fejtegetések, amelyek a szonettek közé ékelt hosszabb szövegekkel terjedelmileg a ciklus java részét adják. Az 1961-62-ben született szövegegyüttes (alcíme: *Arezzo San Francesco templom/ XV. század*) a költő *Kőkörök* című verseskönyvében jelent meg 1978-ban.[43] Jegyezzük ide, hogy a freskók minden valószínűség szerint 1452 és 1456 között (vagyis a fentebb elemzett *Keresztelés* után) készültek a templom apszisába; Piero azt követően jutott a megbízatáshoz, hogy az eredetileg felkért művész, Bicci di Lorenzo nem sokkal a munkája megkezdése után meghalt.

A versciklus a *Szonett…* című petrarcai szonettel indul a két (magyar nyelvű) Dante-mottó után, amelyek közvetlenül, motivikusan is fölfejhető mottó-

[43] SOMLYÓ György, *Kőkörök,* Szépirodalmi, Bp., 1978, 85-102. o.

jellegükön túl a kötetkompozíció köreire is utalhatnak. Az itáliai reneszánsz két nagy költőjének (Petrarca ráadásul a freskóciklus helyszínén, Arezzóban született) ilyes megidézésével a lírai én már műve legelején kijelöli elsődleges világirodalmi referenciapontjait, amelyek felől Piero festményeihez közelítene. Formailag és tematikailag is rendkívül gazdag verses életművét tekintve Somlyó György nyilvánvalóan, sőt, tüntetőleg azok közé a költők közé (is) sorolható, akiket *poeta doctus*nak szokás titulálni; az arezzói ciklusban azonban ez a *hajlam* (és elhivatottság) egy olyasfajta totalitás-igénnyel párosul, amely a hatvanas-hetvenes évek magyar költészetéből, a kortársak közül a legközvetlenebbül Juhász Ferenc époszi ambícióira emlékeztethet bennünket. A Somlyó-szöveget az ezredforduló után újraolvasva egyik legfőbb művészi tétjének is ez tűnik: sikerül-e a nem elhanyagolható hányadukban ma is nagyszabásúnak, sikerültnek és revelatívnak tűnő, burjánzó Juhász-szövegek poétikai, szóképi és formai radikalizmusától jelentősen eltérő, tradicionálisabb, és ha úgy tetszik, szelídebb eszközökkel, vagy épp azoktól függetlenül azt a fajta teljesség-illúziót létrehozni, amely a maga szükségszerű részlegességében leginkább a sűrűségével és a választott térfogaton belüli telítettségével képes azt a totalitás-látszatot megteremteni, amely Juhász legjobb műveiben ma is különösen elevennek látszik, és amelynek az egyik, ha nem a legfőbb elő- és mintaképe maga a nagy Dante Alighieri.

A nyitószonett felütése („Hajnali látomás!”), amellyel majd a ciklust záró szonett is indul, az arezzói templom képei közül motivikusan a Vasari által az apszis legremekebbnek titulált freskójához kapcsolódik, a Constantinus álmát ábrázolóhoz (a hajnal-motívum az egész verscikluson végigvonul). A nyitószonett versének festménye azonban a ciklus alcímének ellentmondva nem

az arezzói templomban van. A képleírás Pierónak a Krisztus feltámadását ábrázoló freskójával azonosítható, amely Arezzótól nem messze, Sansepolcróban (Piero szülővárosában) található, a városháza egykori tanácstermének falán, amely ma a város múzeuma, *Museo Civicó*ja.[44] (Sansepolcro egyébként *Szent sírt* jelent.) Somlyó az eltérő helyszínre nem tesz konkrét, szövegszerű utalást, ám a szonett zárlatának kevésbé szoros olvasása („anyai Távlat" – mint távolság) és a *Szonett…* három pontjára a címével is felelő következő vers (*… És ami a szonettből kimaradt*) utazás-motívuma megteszi azt, körmönfontabban és a rejtettségből fakadóan művészibben is bármiféle szövegszerű hivatkozásnál. A távlat *anyai* jelzője akár Sansepolcro szülőváros-voltára is utalhat.

A *Szonett…* kimunkált feszessége után az *… És ami a szonettből kimaradt* című darab köznapi bőbeszédűségre vált. A vers párrímes, meglehetősen szabad ritmusú, hol jambikus, hol inkább daktilusokkal lüktető, nagyrészt tizenhét és húsz szótag közötti, tehát meglehetősen hosszú sorokból áll, szám szerint ötvenből. Nyitányában („Mert mindig úgy éreztem, mintha az lenne éppen a fontos, ami kimarad") kerül sor a versbeszélő által ambicionált tét bejelentésére, amelynek megvalósíthatósága és sikerültsége az *Isteni Színjáték*ból (Babits Mihály fordításában) származó, és a szerző feltételes szándéka szerint ideértendő mottók, a simára csiszolt somlyói szonettek és tercinák, valamint a párrímes szabadversek háromszögében a leginkább formai kérdésnek tetszik az értelmező számára. A *Pokol* és a *Purgatórium* kiragadott részletei visszamenőleg olvasva erős művészi kihívást sugalmaznak: „Így, hídról hídra, egyebet beszélve,/ *amivel Komédiám nem törődik*,/ mentem…"; „De mivel kötést tettem én e Dalról,/ e Másodikról, lapjaim kimérve,/ *művészet féke nem hagy szólnom arról*."

[44] TÁTRAI Vilmos, *Piero della Francesca*, Corvina, Bp., 1980. A festmények beazonosításakor ezt az albumot használtam.

(Kiemelések: L. G.) Kiterjesztve, illetve kibővítve fenti párhuzamunkat, az ... *És ami a szonettből kimaradt*, majd a hozzá hasonló párrímes darabok egy olyasfajta irodalmi program megvalósítására tett kísérletnek tűnnek a teljes ciklus foglalatában, amely az említett Juhász-époszok mellett több másik kortárs szerzőnél is kitapintható különböző alakváltozatokban; gondolok itt Pilinszky János nagyigényű végítélet-verseiben *a részletek, a kicsinységek* iránti felfokozott figyelemre, amelynek tárgyai a *Szálkák* szövegeiben versalkotó objektumokká válnak; valamint az ezredforduló után megjelent, ám évtizedekkel korábban kezdett nagyepikai, és így a költőkéitől gyökeresen eltérő formai együtthatókkal számoló műre, Nádas Péter *Párhuzamos történetek* című monumentális nagyregényére, amelyben azonban a növekvő figyelem egyenes arányban áll a leltározott tényanyag mennyiségével és diverzitásával, így elméleti fogantatásában Somlyó ambíciójához talán közvetlenebbül köthető, mint a fordított arányossággal dolgozó Pilinszky-líra, avagy a kozmikus és mikro-súlyokkal és kölcsönhatásokkal egyaránt, illetve egyszerre operáló Juhász-époszok. Ebből a megfontolásból talán nem haszontalan, ha ideidézek a *Párhuzamos történetek* előképének is tekinthető, *Évkönyv* című Nádas-műből egy rövid részletet:

> „Azóta se tudok megszabadulni attól a gondolattól, hogy a prózairodalom az oksági gondolkodás cselédlányaként, kizárólag a megtörténővel foglalkozik, holott az életünkben óriási területet foglal el mindaz, ami nem történik meg."[45]

E kérdésre, illetve a (vele rokon) saját kérdésére adott formai válasz Somlyónál meglehetősen kiötöltnek tűnik. Az ... *És ami a szonettből kimaradt* című darabban a programszerűen előrevetített gondolati tartalom a vasútállomási hordár- és a szálloda-motívummal épül tovább, valamint azáltal, hogy amint azt

[45] NÁDAS Péter, *Évkönyv*, Szépirodalmi, Bp. 1989, 13-14. o.

már elmondtuk, az első szonett feltámadás-festményének helyszíne, Borgo Sansepolcro nem kerül konkrétan említésre (majd csak egy későbbi darabban). Ez a gondolati építkezés reflektáltnak mondható a Piero-művek természeti és emberi motívumainak, a vidéknek és mindenkori lakóinak a műben való demonstrálása által; azonban a mechanikusan rímelő, terjengős versszöveg, amely a kikövetkeztetett szerzői szándék szerint opusán belül magának az opus nyersanyagának, egyfajta mai Legenda Aureának volna megfeleltethető, formai szempontból sem hat meggyőzően a nyitó szonett után, amely legalábbis szikár, archetipikusnak tetsző gazdaságosságával a quattrocento arányosságot modellezte.

Somlyó rendkívüli vállalása, hogy a pierói reneszánsz jelzők nélkül harmonikusnak olvasott világát, illetve magát az összhangot saját korának kontextusában újraépítse, a formai problémákkal szoros összefüggésben a ciklus beszélője által tételezett jelzők, illetve jelző-értékű körülírások pontos hangoltságában szenvedi el a legkomolyabb hiányt. Ugyanis a jelzett – a *harmónia*, *egység*, valamint ennek az illékony fogalomnak a könnyed behelyettesíthetősége – rendre magabiztos, retorikus didaxissal írja fölül a jelzőit, illetve a (kivonatolva akár indokoltnak is mondható) formai jegyeket a kötöttebb és a kötetlenebb, bőbeszédűbb részek váltakozásával. Transzparenciája miatt is hipotetikus, ahogy a két folyamat közül az előbbi a következő prózai részletben történik, amely 1960-ban a helyszínen, Arezzóban született, és amely akár a Piero della Francesca- ciklus gondolati magvaként, avagy széljegyzeteként is értelmezhető. Behelyettesített fogalomként itt a szerző saját Itália-képéről van szó, amelyhez az *igazi* a jelző:

> „Vagy hogy is mondjam, hogy ez az »igazi« ne hangozzék olyan menthetetlenül önkényesnek? Értsük rajta természetnek és történelemnek azt a csodáját, melynek folytán a város nem csupán műalkotások sorozatából áll, hanem mintha utcáival, utcáin templomokkal, templomaiban freskókkal, freskóin az emberi arcokkal, emberi arcain a természettel, a fákkal és a fák fölött az éggel, a köveinek erezetében csörgedező végtelen idővel s a tavaszias téli délután időtlen pillanatával, s mindezek között az elbűvölten járkáló utassal együtt egyetlen tökéletes műalkotás lenne. Itt minden egy darabból faragottnak látszik s egyetlen kéz által, a román székesegyház árkádos ragyogása és a gótikus zárt homálya, a reneszánsz tér hiperbolája s fölötte az ég kék ellipszise, Piero della Francesca festett falainak hullámzó-mozdulatlan tájai és a várost körülvevő toszkán dombok eleven freskói, Petrarca szülőházának trecento csendje s e Via Cavour-beli kis bár zenegépből áradó belcantója.”[46]

Meglátásom szerint a (quattrocento- beli) Reneszánsz és a Harmónia (a maga kapcsolódó és rokon fogalmaival)[47] a ciklus beszélője által fölállított tételek és

[46] SOMLYÓ György, *Önéletrajzaim*, Enciklopédia Kiadó, Bp., 2001, 128. o.
[47] Különösen szemléletes, ahogyan Kristeller differenciálja a humanizmus eredendő fogalmát, részben a modern, huszadik századi humanizmus-definíció szűkössége ellenében, v. ö. Paul Oskar KRISTELLER, *Szellemi irányzatok a reneszánszban*, ford. Takács Ferenc, Magvető, Budapest, 1980, 13 - 37. o.

az azokra adott feleletek legalábbis részleges esztétikai hiteltelenségéből kirajzolódott mintázatot tekintve úgy működnek, mint a keatsi Szép és Igaz: kölcsönösen kioltják egymás jelentésességét.[48] Ezzel a működéssel együtt azonban a Somlyó-szövegekben ennek a folyamatnak a retusálása is zajlik, a kudarc kudarc-jellegének katartikus, vagy bármiféle belátása nélkül, a mondatretorika nagy költői rutinnal való gyakorlásával. A ciklus harmadik verse (*Arezzói alkony: egy a végtelen sok lehetséges tájkép közül…*) ismét petrarcai szonett, amely a *csillag* szóval zárul. A negyedik darab (*…És folytatása, melyben a költemény még mindig csak súrolja témáját*) tercináival és nyitósorában ismét a dantei *stella*-motívummal („De mért válasszam *épp* e csillagot?", kiemelés az eredetiben) utal vissza a mottóban már megidézett firenzei költőre. A versek címe, mint látható, párhuzamosan épül az első két költeményével. A korábbi hordár- és szálloda-motívum után új (erősen sztereotip) figura a gazdag amerikai turistanő, aki majd további szövegekben is feltűnik (… *És folytatása, melyben a költemény még mindig csak súrolja témáját*; *Harmadik nap. A fal*, valamint *Éjszaka és hajnal között*), illetve a Piazza Grandén gitárkísérettel éneklő olasz fiú (*Harmadik nap. A fal*; *Freskó: próféta)*. A *Freskó*: *Konstantin győzelme Maxentiuson* című szonett a nyitódarab *hajnali látomásá*t írja tovább. Ott a hajnal érkezte a kezdődő fénnyel „az emberi szem húsvétján a látás halott Krisztusa" feltámadását jelentette; itt ez a hajnal a vers beszélője szerint „*nekünk* harsonáz" (kiemelés az eredetiben), akik aktuálisan ott állnak az arezzói templom freskója előtt. A tisztes mesterségbeli tudásról árulkodó Somlyó-szonettek[49] nem elhanyagolható része a forma belső fordulópontján válik

[48] A Keats-odáról írott esszémet lásd a Versum internetes portálon: LANCZKOR Gábor, *Minden, amit tudnod kell*, www.versumonline.hu/?start=68, elérés: 2015. 03. 02.
[49] A költő reprezentatív, *101 szonett* alcímű késői gyűjteményében a Piero della Francesca- ciklus nyitódarabja mellett jó néhány egyéb ekphraszisz is található, amelyeknek elemzésével jelen

önmagához, önmaga ígéretéhez képest zavaróan retorikussá vagy kimódolttá; itt is ez történik a tercinák költői kérdéseivel, azzal az újfent csak elkedvetlenítő didaktikussággal, amely a zárlatbeli kék folyók és kék egek bizonytalan motívumaival ráadásul kissé még zavaros is. Így aztán a költemény sokat veszt erejéből a nyitóversszak képileg és nyelvileg egyaránt igen erőteljes vizualitása után. A *Freskó*: *Konstantin győzelme Maxentiuson* a szonett végletesen tiszta képletét kínálja föl; a két négysoros versszak megismételt ölelkező rímekkel építkezik (a-b-b-a, a-b-b-a), a jambikus sorok mind tizenegy szótagosak, a versszakok között áthajlás nincsen. Az első nyolc sor duplán középpontos szimmetriával kimunkált szerkezete után azonban a költő hangdinamikai csúsztatással felel a forma finom belső diszkrepanciájára, arra a töréspontra, ahol a koherens tizennégy sor belső tagolása a korábbi, megismételt matematikai tükrözhetőség után aszimmetrikussá – a viszonyrendszert tekintve disszonánssá válik. Ki kell jelentenünk: a petrarcai szonett hagyományában és minden petrarcai módon tagolt (rímes vagy rímtelen, kötött vagy szabad) szonettben szükségszerűen ott a káosz vízjele, látensen és történetileg egyaránt. A *rinascimento* korszakának kezdetén született finomszerkezet harmadik versszakának *reneszánsz* ellenpontozottsága a rákövetkező évszázadokban fokozatosan (visszatekintve úgy tűnik, majdhogynem észrevétlenül) elbarokkosodott; determináltnak tetsző hatáskeresés került oda, jórészt költői eleganciának álcázva, ahol eredetileg valamiféle tető- és töréspont nélküli, a forma bezárulásával enigmatikus alakot öltő ellenpontozás, illetve vizuálisan is

---

dolgozatban a fejezet arányos terjedelmi korlátaival összhangban azért sem foglalkozhatunk, mivel a feszes, egyívű, ciklusok nélküli kötetkompozíció és a tárgyias kultúrszonettek egybezengő hangja (mindössze hat olyan személyesebb hangütésű, egységesen dőltbetűs darab található a kötetben, amely nem valamely konkrét irodalmi-művészeti példával foglalkozik) kizárja, hogy ezeket az ekphrasziszokat a kötetkompozíció egészének alaposabb figyelembe vétele nélkül, akár az itt elemzett ciklussal együtt tárgyaljuk. v. ö. SOMLYÓ György, *Talizmán*, Interart, Budapest, 1990.

értelmezhető arány-fölmutatás állhatott[50] – már amennyire ez a fennmaradt dantei, petrarcai, michelangelói darabok nyomán rekonstruálható a szonettre rakódott későbbi, sokszázados túlterheltség és visszamenőleg is torzító hatású, főként Petrarcát illető költői mintakövetés ellenére. Nincs a nyugati irodalomban másik versforma, amely szinte misztikusnak ható tömörítettségével (tizennégy sor nem sokkal, épp csak egy *disztichon*nal több, mint másfél stanza vagy három alkaioszi strófa) ennyire magában hordozná (a nagyság barokk értelmében is) a nagy vers hosszútávjának illúzióját avagy ígéretét, a jelentékenység költői hübriszének magvát – amint azt egészen Somlyó György koráig érő hatállyal látjuk. Mivel e rövid, ám az érvrendszer pontosabb érthetősége miatt feltétlenül szükséges verstani kitérőnek már csak terjedelmi okokból sem lehet célja a petrarcai szonett történetének avagy talán inkább történeteinek a részletesebb felvázolása – mégpedig fentebb a reneszánsz harmónia e tárgykörben végképp használhatatlan közhelyét kiküszöbölendő a metonimikus káosszal jelzett történeteinek –, ezért jelzésértékűen csak két huszadik század végi, kortárs magyar példát idéznék arra nézvést, aktuálisan milyen elmozdulások történtek a szonett költői terminológiájában. Tandori Dezső nagyszabású ciklusa, a versbeszélőt illető egzisztenciális, ezzel fedésben magánmitologikus súlyokat mozgató *Hekatomba* című „torzított" szonettkoszorú a *szonettfos* megjelölést viseli az alcímben[51], míg Borbély Szilárd a *három szonettgép* megjelölést alkalmazta egy fiatal költő versciklusára[52], amelynek tüntetően szabályos, bár áthajlásokkal gazdagított darabjai monolitikusnak tételezett formájukkal és ugyancsak egzisztenciális (szerelmi) súlyozottságukkal görög mitológiai

[50] Az emberi arányok reneszánszbeli transzcendenciájával kapcsolatban ld. Panofsky összefoglalóját, Erwin PANOFSKY, *Az emberi arányok stílustörténete*, ford. Vekerdi László, Magvető, Budapest, 1976, 47 - 58. o.
[51] in: TANDORI DEZSŐ, *A járóbeteg*, Magvető, Budapest, 1998., 39-53. o.
[52] v. ö. BORBÉLY Szilárd, *Három szonettgép*, Kalligram, 2006 november-december

elemeket igyekeztek kortárs képzőművészeti motívumokkal és gesztusokkal ötvözni.

A *Harmadik nap. A fal* című vers ismét az *... És ami a szonettből kimaradt* hosszú, párrímes soraival épül. A költemény a ciklus leghosszabbjaként akár a nagykompozíció tengelyének is nevezhető. A vers beszélője a San Francesco-templomba festeni induló Piero figuráját idézi fel, az előző szonettben megverselt konstantini álom hajnalát a kora reggel munkába induló művész egy esetleges hajnalának ragyogásával azonosítva, és így ismét csak továbbírva a hajnal-motívumot. Nagyjából a vers felénél a beszélő az addigi egyes szám harmadik személy után közvetlenül is megszólítja a toszkán mestert egyes szám második személyre váltva, következő lépésként pedig az eddigi lírai én átlényegül Piero della Francesca borgói festővé; egyes szám első személyben mondja tovább a művész életének rekonstruálható motívumait, külön hangsúlyt helyezve a tényre, hogy Piero élete nagy részét vidéki szülővárosának falai között – a vers olvasata szerint mintha önkéntes száműzetésben – töltötte. A beszélő az arezzói freskóciklus számos motívumát beleírja a mester történeti tényekből összerakott életrajz-vázán épülő fiktív (ön)életrajzába; így lesznek Sába királynő megfestett udvarhölgyei Paleologus császári tanácsának bizánci dámáival, valamint az elásott igazi kereszt helyét elárulni nem hajlandó, ezért kínvallatás alá vetett Júdás nevű férfi egy az urbinói udvarban megkínzottal azonosítva – sőt, a következő szonettben (*Freskó: Próféta*) nemcsak a huszadik századi Piazza Grandén gitározó fiú, de a korábbi beszédpozíciójába visszalényegülő lírai én is annak a prófétának a fiktív előképeként, lehetséges modelljeként jelenik meg, aki a következő hosszú, párrímes darabban (*Éjszaka és hajnal között*) feltételesen a festővel, a festő önarcképével azonosíttatik – a

Harmadik nap. A fal lírai szubjektumának pozícióváltására és az *Freskó: Próféta* című szonettre is visszautalva a megfestett alak és lehetséges modelljei ilyen módon megsokszorozott és egymásra másolt képével.

A ciklusban nemcsak a címekben jelzetten, de a hosszadalmas művészetfilozófiai monológok alól is elő- előtűnik egy lineáris időbeli narratíva; mint említettük, a nyitószonett a *hajnali látomás* képével indul; a második versben (az Arezzóba érkezés idején) nappal van; a harmadik szöveg (szonett) egy arezzói alkony leírására vállalkozik; a következő váltás a hajnal visszatérő képével a fentebb elemzett *Freskó: Konstantin győzelme Maxentiuson* című versben található; a *Harmadik nap. A fal*ban megint nappal lesz; az *Éjszaka és hajnal között* a címével utal a költemény időbeli térfogatára, azzal együtt, hogy a szöveg inkább egyfajta álombeli monológnak hat egy lehetséges előző nap történéseiből kiindulva; míg a zárószonett szintén a hajnal komplex motívumára épül, amellyel párhuzamosan a dantei *stella*, a csillag motívuma kerül pontként a ciklus végére.

Somlyó ekphraszisz-ciklusának temploma, amely nyilvánvalóan a költemények összefoglaló alcímében is jelzett arezzói San Francescóval azonosítandó, sokkal inkább csak az apszis szentélye gyanánt, az egyik verscímmel konkrétan is tematizált befestendő/befestett felület, *a fal* motívumával jelenik meg, semmint zárt, önmagában álló, alanyi jogú entitásként – ebben az értelemben tehát a templom nem pusztán szentéllyé redukálódik, mert a rögzítetlen folyamat működése itt nem áll meg: a szentély végül is nem több, de nem is kevesebb ebben a költői olvasatban, mint az ember által létrehozott, fejlődéselvű, ennek értelmében azóta nyilván meghaladott és *nem* múzsai fogantatású művészet szentélye. A definitív rögzítettség hiányában azonban nem

annyira metonimikus kapcsolat(ok)ról volna szó az akár szűken, akár tágabban értelmezhető helyszínt illetően, mint (a versek retorikus jellegéből is fakadó) reflektálatlan redukcióról. Hogy az ekphrasztikus beszéd eredeti tárgya, maga a pierói fal a versciklus végére szétíródik, visszaolvashatatlanná válik, ezért is történhetik meg, nem csak a hosszadalmas művészetfilozófiai-alkotáslélektani fejtegetések didaktikussága, és így inkább spekulatív, mint teremtő értelemben fiktív volta miatt. A kudarc beláthatatlan.

NEGYEDIK FEJEZET

Konvex tükör II./ Belső barokk – Rilke *Ötödik elégiá*ja

„De köznap is csodásan kedvére az embereknek
van köntös az Istenen.
Az ismeret elől elrejti arcát,
s a levegőt művészettel takarja.”

Friedrich Hölderlin: *Görögország. Harmadik változat*
(Lator László ford.)

Mielőtt rátérnék a fejezet fő tárgyát képező Rainer Maria Rilke-vers, az *Ötödik elégia* elemzésére, feltétlenül szükségesnek gondolom dolgozatom szempontrendszerének koordinátái közé helyezve legalább röviden szemügyre venni Rilke talán leghíresebb versét (ekphrasziszát), az *Archaikus Apolló-torzó* című petrarcai szonettet. A vers címében[53], ha az eredeti szöveget vesszük szemügyre, mindhárom szó azonos súllyal szerepel: *Archaischer Torso Apollos* – a német nyelv szabályainak megfelelően a birtokos a birtok után kerül, így a kanonikus magyar változattal ellentétben kötőjel sem töri meg a jelző mögött álló, szabályszerűen kapitálissal kezdett főnév, majd a toldalékkal ellátott

[53] Rainer Maria RILKE, *Válogatott versek*, Magvető, Budapest, 1961. A magyar nyelvű gyűjteményes kötetek közül – a *Duinói elégiák*tól eltekintve – ezt a kötetet használtam. Az Apolló-szonett kanonikusnak mondható magyar fordítása Tóth Árpádtól származik.

tulajdonnév kiegyensúlyozott sorrendiségét.[54] Az Apolló-szonett címsora a *Neue Gedichte*[55] számos művével analóg módon a leírandó tárgy puszta megjelölésének tetszik, legalábbis elsődlegesen. Általános köznyelvi jelentése mellett (vagy azon túl) az adott kontextusban az *Archaischer* a görög művészettörténeti korszakra vonatkoztatható, egészen pontosan az i.e. hetedik és az i.e. ötödik század kezdete közötti időszakból fennmaradt építészeti, képző- és iparművészeti alkotások utólagosan így címkézett halmazából egy Apollót ábrázoló szobortöredékre.[56] A jelző, illetve művészettörténeti terminus a klasszikus kornak a hellenizmus idején visszhangzott, majd továbbörökített, jól olvasható valóság- és szépségeszményéhez képest visszalépést mutat; az archaikus kor szobrai statikus tartásukkal és az *archaikus mosollyal* egyszerre tűnhetnek (számunkra) merevebbnek, stilizáltabbnak, ezen keresztül jelentésükben is enigmatikusabbnak; ugyanakkor (a szakrális formájukban rögzült primitív szobrászatok formavilágára előszeretettel hivatkozó) modernista és avantgárd képzőművészet számos fejleményéhez közelebb állónak.

Rilkének az Auguste Rodin iránti érdeklődését tekintve a német címben a második helyen álló *torzó* fogalma az *archaikus* jelzővel már mélyebbre mutat a rilkei tárgyias líra általános címadási módszerénél. Amint arról a költő a maga Rodin-monográfiájában ódai hangnemben értekezik, a francia képzőművésznél a torzó alanyi jogú szobrászati műfajjá válik[57], túllépve a tényen, vagyis inkább

[54] Jegyezzük ide, Tandori Dezső a maga fordításában megtartotta a címben szereplő szavak eredeti sorrendjét: *Archaikus torzó: Apollón*ként magyarította a szonettet. v. ö. Rainer Maria RILKE, *Versei*, válogatta és fordította Tandori Dezső, Eri kiadó, Budapest, 2007, 45. o.
[55] uő, *Die Gedichte*, Insel, Frankfurt am Main, 2003.
[56] A vers primer ihlető forrásának hagyományosan a Louvre *Milétoszi torzó*ját tartják, amely nem az archaikus, hanem a klasszikus korból származik. Ám azt gondolom, hogy mivel a szonettben semmilyen megjegyzés vagy utalás nem található erre, illetve az ekphraszisz konkrét tárgyára, elemzésem során megengedhető, hogy a költő által a kérdéses művészettörténeti korszakra tett egyetlen szövegszerű utalást (archaischer) szorosan olvassuk; annál is inkább, mert a rendkívüli műveltségű Rilke tökéletesen tisztában kellett legyen az esetleges terminológiai zavarral.
[57] v.ö. Rainer Maria RILKE, *Auguste Rodin*, in *Prózai írások*, Európa, Budapest, 1961. 77. o.

megkerülve a problémát, hogy a Louvre-ban kiállított torzók mind valamiféle történeti szükségszerűség transzparens hordozói, legyen szó akár Michelangelo Buonarrotti befejezetlen *Rabszolgái*ról, akár a Krisztus előtti századokból csonkán és festetlenül fennmaradt, annak idején kidobásra ítélt istenszobrokról. A modern francia szobrász torzónak mintázott plasztikáinál ennek a végsőnek tetsző formai szándékolatlanságnak (amely Michelangelónál többek között a túlhajszolt munkatempóval, a görög-római szobroknál a kereszténységnek az itáliai reneszánszig kitartó radikális *pogányság*-ellenességével van kapcsolatban) az esztétikai alapú imitációja történik, az ideaként értelmezett remekművek fátumának, mint formaalkotó fermentumnak a mimézise. Ebből a módszerből továbbgondolhatóan, avagy ennek sajátos irodalmi vetületeként a Rilke-szonettben, melynek címében harmadikként az ókori istenség neve áll, a gondolati súlypont ugyancsak a műalkotás esztétikai kvalitására esik, anélkül, hogy az istenszobor így kitakart és *eredeti formájában* csak fikcióként rekonstruálható szakrális jelentésessége, amely ugyan mindvégig ott sejlik a háttérben, alanyi jogon megjelenne a költői gondolatmenetben. Amint a költő Rodin torzói kapcsán írja, „művészi egésznek nem kell szükségképpen egybeesnie a tárgyak szokásos egészével…”[58], vagyis a híres szonett elméleti fundamentumaként a Rilke-féle művészetvallás a görög szobortöredéket olyan életteli, minden részletében eleven műegésznek láttatja, amely lényegi (jóllehet metonimikus) alakját abban a szükségszerű formában tárja föl, amelynek újrateremtésével (vagy legalábbis annak kísérletével) a vers maga is kapcsolódó *orpheuszi alakzattá* válik, amint azt Pór Péter néven nevezte azonos című

[58] Uo.

tanulmányában.[59] Ebben az értelemben a tökéletesre csiszolt szonettforma sem a hiány kiegészítésre tett kísérlet, hanem épp az Apolló-torzó formai kiegészíthetetlenségének fölmutatása – a vers nem történetileg, hanem a saját jelenében kontextualizálja ilyes érvényességét a plasztikának, amely közvetlenül elkészülte után szolgálhatta ugyan Apolló vallásos tiszteletét, azonban létezésének ez a korszaka olyasféle érvénnyel zárult le, mintha már nem is ugyanannak a műalkotásnak a metonimikus másáról volna itt szó, hanem – a Rodinre vonatkozó előbbi idézetet parafraezálva – az eredeti, templomi kultusztárgyról, mint tárgyról, annak szokásos, egész-mivoltában, illetve a torzóról, hangsúlyosan mint *művészi* egészről. Jellemző paradoxon, hogy Rilke művészetvallás-templomában hagyományos értelemben vett szakralitásnak nincs helye, ám az istenek művészi alakmásainak, illetve magát a művészetet, a költészetet allegorizáló eredettörténeteiknek annál inkább. Radnóti Sándor hívja föl a figyelmet a ragadozó irhájának motívumával arra a pontra, ahol a rilkei kompozícióban az apollóit kiegészítve megjelenik a dionízikus elem,[60] amely azonban (előbbi gondolatmenetemet folytatva) Rilke templomában egy olyasfajta, szintetikus művészeti minőség nem-domináns elemeként kaphat csak teret, amely minőség éppen a művészi tökéletességből, az önmagával való *teltség*ből következően (amely a költő egyik legfontosabb eszménye) csak igen távoli, mondhatni pusztán asszociatív viszonyban van a két összetevő eredendő tulajdonságaival. A szonett által fölmutatott ekphraszisz-fölfogásában a szemlélt műalkotás és a szemlélő a kettejük hierarchiáját tekintve sosem nyugvó, dinamikus viszonyban vannak: nemcsak a vers beszélője nézi a torzót, a fej nélküli szobor egésze, minden pontja így tesz vele, azzal a kiegészítéssel, hogy a

[59] v.ö. PÓR Péter, *Az orfikus alakzat. Rilke Új versek című kötetének poétikájáról*, in: uő., *Léted felirata*, Balassi, Budapest, 2002, 159-177. o.
[60] RADNÓTI Sándor, *„Du musst”*, Alföld, 2012 január

szemlélő ennek a belátásával jut csak el egy teljesebb *látás* állapotába (hogy egy máshonnan is ismerős rilkei fejlődés-motívumot idézzünk[61]), míg a viszony a jelöletlen idézetként visszhangzott, parancsszerű fölszólítással végül is türannikussá válik az Apolló-torzó javára – a szonett beszélője számára (a harmonikusan zárt formával feszítő ellentétben állva) *még épp elviselhetően*, amint az a *Duinói elégiák* hasonlóan sokat citált nyitányából (az *Első elégiá*ból) ideidézhető:

„Denn das Schöne ist nichts
als des Schreklichen Anfang, den wir noch grade ertragen,
und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäht,
uns zu zerstören."[62]

*

A művészi arisztokratizmusát, szellemi-politikai függetlenségét, a modern világtól való izoláltságát mindvégig kínos alapossággal őrző Rilkének a kortárs művészethez való viszonyát a megbízásra írott Rodin-monográfián (és a Rodinnek címzett magánleveleken) túl szemléletesen mutatják azok a levelek is, amelyeket 1907 őszén írt feleségének, Clara Rilkének a párizsi *Salon* kiállításán látható Cézanne-festményekről.[63] A sűrűn keltezett Clara-levelekből, amelyek akár ekphrasztikus prózaként/esszékként is értelmezhetőek, nem csak az a tény olvasható ki, hogy a költő igen sokszor, szinte napi gyakorisággal fölkereste a tárlatot, de nyílt alakot kap bennük Rilkének a *Salon* polgári közönsége iránt

[61] v. ö. *Orpheus. Eurydike. Hermes*, in: Rainer Maria RILKE, *Die Gedichte*, Insel, Frankfurt am Main, 2003. 488-495. o.
[62] „Mert mi a Szépség, ha nem annak a/ Rettentőnek a kezdete, melyet elviselünk még/ épp, s ha csodáljuk, azért, mert hagyja, közönnyel,/ létezzünk csak." Tandori Dezső ford., in: Rainer MARIA RILKE, *Duinói elégiák*, ford. Tandori Dezső és Tellér Gyula, Helikon Stúdió, Budapest, 1988.
[63] v. ö. Rainer Maria RILKE, *Levelek* II., ford. Báthori Csaba, Új Mandátum, Budapest, 1995, 10 - 37. o.

érzett ellenszenve és arisztokratikus művész-gőgje is, mint visszatérő motívum. Az október 18.-i levélben találjuk a következő megállapításokat:

> „Nem annak (be kell látnom ezt végre), *nem annak* van joga írni ezekről a képekről, aki saját véleményének igazolását keresi bennük. Kétségtelenül az bizonyulna hozzájuk a legméltóbbnak, aki nyugodt szavakkal igazolni volna képes jelenlétüket, s nem élne át a közelükben többet és mást, csupán tényeket. Mert ez a váratlan érintés – úgy, amint jött és tért követelt magának – az én életemben: mélyen gyökerező igazolás és rokon tapasztalatok eredménye."[64]

Talán nem vagyunk túlságosan hűtlenek a levélíró feltételezett eredeti szándékához, ha kijelentjük, miszerint ezek a mondatok akár az ekphraszisz-író Rilke nyílt hitvallásaként is fölfoghatóak. Amellett, hogy a *tények* ebben a kontextusban a romantizáló-alanyi lírával szembeállított, rilkei tárgyias költészet önigazolását is jelentik, mégpedig Cézanne festészetének tükrében – e három mondat és maga a választás (Cézanne, és az egykorú levelekben szintén sokat emlegetett Van Gogh) jól példázzák azt a festészeti ízlést, amit saját kora, avagy a közelmúlt művészetéből Rilke teljes értékűen be tudott fogadni. Az avantgárd mozgalmak, a társadalmi igényű, avagy magukat radikálisan újnak tituláló irányzatok később sem érintették meg soha; a mindenkori jelenben ható művészet volt az eszményképe (amely paradigmába számára a nagy görög szobroktól indulva Cézanne és Rodin is beilleszthető volt), nem a sokszor csak gesztusértékűnek és efemernek tetsző, radikálisan kortársi fölforgatás.

A *Herta Koenig asszonynak* ajánlott *Ötödik elégia*[65], az úgynevezett Saltimbanque-elégia – a Duinóban kezdett sorozat egészéhez hasonlóan – szabadabb, elvontabb, ha úgy tetszik, körmönfontabb és a második világháború utáni nyugati versízléshez kétségkívül közelebb álló formai együtthatókkal működik, mint az *Új versek* simára csiszolt, elegáns vonalú tömbjei. Herta

[64] *i. m.* 22. o.
[65] Rainer MARIA RILKE, *Duinói elégiák*, ford. Tandori Dezső és Tellér Gyula, Helikon Stúdió, Budapest, 1988. A kötetben fellelhető fordítások közül következetesen Tandoriét használtam.

Koenig (maga is költőnő, emellett művészek anyagi támogatója) volt a tulajdonosa 1915-től 1931-ig az artistacsaládot ábrázoló, ma a washingtoni National Gallery of Art-ban látható korai (a rilkei Cézanne-paradigmába gond nélkül beillő) Picasso-csúcsműnek. A festmény a versben jól azonosítható alakokkal az elégia legfőbb ihlető forrásának tekinthető –, életrajzi adalék, hogy Rilke 1915 júniusától októberéig Koenig müncheni házában élt, a nagy Picasso-mű közvetlen közelében.[66]

Az Apolló-szonettben megfogalmazódott tökéletes formai önazonosság a Picasso-műtárgy kapcsán áttételes hangsúlyokat kap; az elégiában a formai telítettség, illetve telítetlenség ideája elsődlegesen az ábrázolt alakok, így a *ráncos súlyemelő* (*der welke, faltige Stemmer*) a *fiatal férfi* (*der Junge, der*

[66] http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.46665.html?opensection=provenance, elérés: 2014. január 11.

Mann), és a *kedves* (*Liebliche*) leírásában jelenik meg.[67] A hosszú versszöveg elsődleges megszólítottja az *angyal*, az a szükségszerűen telített lény, aki az elégiák sorozatában zárókőszerű alakként tűnik föl a rilkei verses életmű elevennek szánt motívumai, mitológiai és bibliai szereplők, antik és nem antik műalkotások fölött. Az elégia elején a beszélő a cirkuszi alakokra *szállongók*ként (*Fahrenden*) mutat rá, egy jellegzetesen rilkei viszonyrendszer részeként:

> „Wer aber sind sie, sag mir, die Fahrenden, diese ein wenig
> Flüchtigern noch als wir selbst, die dringend von früh an
> wringt ein *wem, wem* zu Liebe
> niemals zufriedener Wille?"[68]

Különösebb kockázat nélkül, avagy anélkül, hogy a referenciális olvasás csapdájába esnénk, kijelenthető, hogy az elégiák monologikus sorozatában az *egyetlen* versbeszélő személye mögött fölsejlő kényszeres, ám minden viszontagságával együtt is sorsként vállalt *saját* életmodell reprezentánsait jelöli ez a többes szám első személy, a *nálunknál*; az európai kastélyok, történelmi városok és toronyszobák között sodródó és alkotó magányos művészt. Eme, az ezredforduló után szükségszerűen és különösen anakronisztikusnak tetsző írói életforma merev pátoszának egyik lehetséges oldása, avagy a párhuzamos allegóriával keretezett könnyített változat akár az *Ötödik elégia* egyik rejtettebb, ha úgy tetszik, (ön)ironikus olvasataként is fölfogható: a *művész*, mint *akrobata*, vagy cirkuszi *artista*; a viszony az azonosítás közvetlen érintkező-felületétől, a *szállongó* létformából egy jóval *sűrűbb* motívumig jut el a *szőnyeg* (*Teppich*) képében – sokatmondó, hogy ez áll az elégia utolsó szavaként is. A vers

[67] Tóth Ákos tanulmányában a szöveget egyrészt annak recepciótörténete, másrészt a modern elégia-fogalom és a benjamini allegória felől olvassa; mindezek mellett alapos elemzését adja a vers olyan apró részleteinek, mint a szöveget nyitó „Wer" kérdőszó szerepe itt és a kötetet nyitó *Első elégiá*ban. v. ö. TÓTH Ákos, *Picasso őrzője*, in: *Elmélet/ Irodalom/ Történet, A komparatív megértés lehetőségei*, szerk. Sághy Miklós, Tóth Ákos, Tiszatáj, Szeged, 2004, 77-95. o.
[68] „S mondd nekem, ők *kik*, e szállongók, kiket egy parányit/ nálunknál is kényszeresebben hajt valamely/ – *kinek*, ó, *kinek* üdve szerint soha meg nem elégült –/ akarat, a kezdetektől?"

nyitószakaszában, első szövegbeli megjelenésekor, ahol az eredeti német szövegben a *Teppich* egy szóismétléssel ráadásul nyomatékosítva is van, a szőnyegmetafora a cirkuszi porondot jelöli, komplex jelzőjével a (védő)háló képzetét is megidézve:

„Sondern er wringt sie,
biegt sie, schlingt sie und schwingt sie,
wirft sie und fängt sie zurück; wie aus geölter,
glatterer Luft kommen sie nieder
auf dem verzehrten, von ihnem ewigen
Aufsprung dünneren Teppich, diesem verlorenen
Teppich im Weltall."[69]

Mindez nagy lendületű, dinamikusan rétegzett költői képet tételez, ami a szövegen, avagy a szöveg *alatt* rejtetten húzódik végig, olyan szőnyeghez hasonlatosan, amelynek két szegélye látszik csak ki a ráhalmozott alakok és alakzatok kusza tömege alól. Az elégiát záró tizenhárom soros szakasz az angyal felkiáltójeles megszólításával indul; a nyitószakasz szőnyege emitt a *szeretők* áhított szőnyegévé alakul át, kiknek egymás iránti érzelmei sajátosan dinamikus, vagy ha úgy tetszik, performatív minőségként jelennek meg a hasonlatukként fölállított légtornász-motívumokkal. A föld hiánya a zárlatban nem pusztán a *csitított* (*gestilltem*) szőnyeg jelenlétében (a jelző az iszony még épp viselhető fokára utalhat) érhető tetten, hanem a lajtorják (*Leitern*) képében is, amely a közismert bibliai motívum fölidézésével egyrészt a földet és az eget, másrészt három szférát kapcsol össze: az ég és föld között közlekedő-közvetítő angyalokét, a vulgáris nyilvánosság előtt, ám ugyancsak ég és föld között, a cirkuszi sátor magasában mutatványokat produkáló artistákét, végül az érzelmeikkel égi sorstalanságra predesztinált, mégis földi sorsra kárhoztatott

[69] „Ime, hajtja, zavarja,/ kavarja, csavarja ilyesképp mindvalahányuk,/ dobja, kifogja megint; és mintha a lég is/ olajos-símább lenne, így érkeznek le/ megint a kopottas, az egyre-leszállásoktól/ megritkult szövedékű szőnyegre, mely a/ világegyetemben úgy elveszett."

szerelmesek intim magánvalóját. Az elégiák törekvésének nyilvánvaló irányzéka ezen a ponton épp a föld már említett hiányával válik hangsúlyossá. A földhöz-éghez való ilyes viszonyulást jeleníti meg Rilke kedvelt vándormotívuma, a fán csüngő gyümölcs is, amely itt az első elfordulási helyén, a második szakaszban tömörített és módosított önidézetként jelenik meg: *látszatgyümölcs*ként (*Scheinfrucht*), az artisták működésének tétjét illúzióvá transzformáló cirkuszporond nyilvánosságához kapcsolódóan. A nyitószakasz megritkult szövésű szőnyegétől a zárószakasz *csitított szőnyeg*éig tartó ív ugyanakkor a rilkei verseszmény és életparadigma apoteózisaként is fölfogható: a korábbi pálya- illetve életszakaszok sajáttá élt és rögzített motívumai a költő mindenkori jelenidejéből visszatekintve (és korábbi formalitásukból kiragadva) nem pusztán újraírhatónak, de folyamatosan fölülírandónak bizonyultak a szerző számára (közismert a legenda, miszerint Rilke halálos ágyán *egész* költői-írói életművét elutasította). E vándormotívumok, amelyek a késői pályaszakasz szövegeiben, így az elégiákban és az Orpheusz-szonettekben nagy teherbírású fundamentummá, a szövegek komplex alapjának építőköveivé váltak, a sűrítésnek a szélsőségekig terjedő fokozataiból adódóan néhol már-már a láthatatlanság, illetve a visszakövethetetlenség határán vannak. A rilkei életmű nem olyan értelemben szerves műegész, mint Mallarmé, T. S. Eliot vagy Pilinszky János monolitikus költészete; sokkal inkább olyasféle *felépítmény*, amely bizonyos vonásaival az évezredeken át alakított (jelenlegi formájukban nem feltétlenül reprezentatív) római lakóépületekhez hasonlít. A fölszámolt korábbi épület oszlopai (és ornamensei) akkor maradhattak láthatóak, amennyiben ez a láthatóság valós (statikai) funkcióval, avagy a praktikusság elvével járt együtt. Az építmény átváltozása folyamatos, és ennek az

átváltozásnak a (látszólagos) megtorpanása csakis a halál, a romlás igézetében történhet. Bár Rilke kései művészete igen távol áll bármily keresztény ihletettségtől, ebben az értelemben, és csakis ebben az értelemben dinamikus motívumaival magában hordozza a megváltás ígéretét, legalábbis kozmikusan: amint a széttépett Orpheusz lantja az éjszakai égboltra került, és ma is ott ragyog a *Lyra* csillagképként, úgy a rilkei életmű betetőzésében, az elégiák sorozatának záródarabjában, a tizedikben is az égre kerülnek az új konstellációk, miket a *panasz* nevez meg; köztük a *teljesebb csillagkép* (*das vollere Sternbild*), a *Gyümölcskoszorú* (*Fruchtkranz*).

Az *Ötödik elégia* második szakaszában tűnik föl Rilke másik jellemző költői képe, a rózsa, a *nézés* nyíló és elhulló rózsájaként, együtt említve a *látszatgyümölccs*el, ami a rózsa *termése* volna:

„Ach um diese
Mitte, die Rose des Zuschauns:
blüht und entblättert. Um diesen
Stampfer, den Stempel, den von dem eignen
blühenden Staub getroffnen, zur Scheinfrucht
wieder der Unlust befruchteten, ihrer
niemals bewussten, –„[70]

A két motívum szabálytalan költői biológiával, a hétköznapi kauzalitást megkerülve kapcsolódik össze. A hosszú vers harmadánál, a gyümölcs-kép újbóli feltűnését követő hatodik szakaszban *a kisvirágzatú gyógynövény* (*das kleinblütige Heilkraut*) kerül felajánlásra az angyalnak. Az elégia (felszíni) referenciahálójában nem esik szó más virágról, mint a nézés rózsájáról, ily módon a *gyógynövény*, akár az artisták metaforájaként szemléljük, akár a gyümölcsöt termő rózsa feltételes metamorfózisaként, akár valamiféle

[70] „Ah, s e közép körül, itt/ nyílik s hull el a nézés/ rózsája. E toporgó termőszálat övezve,/ mit önnön virágpora ért el, újra/ látszatgyümölcsévé termékenyülve a benne/ sosem tudatosodó kedvetlenségnek –„

gyökértelen referenciaként, minden esetben az előző szakasz éretlenül (többször) lehullt, (többször) megütődött gyümölcsével kapcsolatosan értelmezhető az *Ötödik elégia* saját kontextusában. A szerves metaforákat már-már absztrakt módon egymáshoz ötvöző, egymásba roncsoló képalkotási módszer komplexitása a maga törekvéseivel és eredményeivel határozottan ellenszegül annak, hogy e zavarba ejtő burjánzást pusztán ornamentikusnak tekintsük[71], bár felszíni formájában akár a korabeli új képzőművészet radikálisan és reflektáltan szecesszív vonulatához is kapcsolhatónak tűnik (Gaudí barcelonai lakóépületeihez, a maga *hideg* érzelmi radikalizmusával pedig Schiele és Klimt képeihez). De nem: az elégiák tere a maga szerzetesi értelemben vett transzcendens rendjével és alapjaival egy jóval korábbi világképet, és (a kifejezést Borromini nagyszerű római épületeinek továbbgondolt, torzított irodalmi analógiájaként megalkotva) egyfajta *belső barokk*ot tételez, ahol a homlokzat mintha sérült kifordítása volna a még így is grandiózus alaprajznak, míg a *bensőbb* tér, a *Weltinnenraum* a maga beláthatatlan szabályú és csatornájú hullámzásaival magát a végtelent, az univerzummal való közvetlen kapcsolat perspektíváját sejteti.[72]

Mivel a költői képek imént elemzett hálózatának alfája vagy origója hangsúlyosan a nézés aktusa, a *nézés rózsája*, így e kiindulási pont nem csak a cirkuszi nézőtér és a porond viszonyára, de (a költemény születésének elsődleges tárgyi vonatkozásánál maradva) a Picasso-festményre, annak szemlélésére is vonatkoztatható, annál is inkább, mivel a lírai beszélő a komplex költői kép(ek)

[71] Bartók Imre használja monográfiájában Rilke költészetének végkifejlete kapcsán a *világ botanizálása* kifejezést. v. ö. BARTÓK Imre, *Rilke. Ornamentika és halál*, L'Harmattan, Budapest, 2011, 121. o. Ezen a ponton egyben megragadnám a lehetőséget, hogy Tóth Ákos fentebb már hivatkozott Rilke-tanulmányának irodalomjegyzéke mellett Bartók könyvének vonatkozó részéhez (10-11. o.) irányítsam az érdeklődő olvasót Rilke nemzetközi és magyar recepciótörténetének jó érzékkel válogatott darabjait illetően.

[72] A rilkei belső világtérrel kapcsolatban ld. Maurice BLANCHOT, *Rilke és a halál követelése*, ford.: Németh Marcell, in: uő., *Az irodalmi tér*, Kijárat, Budapest, 2005. 108-110. o.

ívének fedezékében mutatja be részletesebben, és igen jól azonosíthatóan a Picasso-mű két férfi figuráját. Konzekvens lépésnek tűnhet tehát részünkről a fent mondottak segítségül hívása a kései Rilke-költészet egyszeri ekphrasziszelméletének fölvázolásához, ama kapcsolat megvilágításához, amely aktuálisan fönnállt a szemlélt művészi valóság és a szemlélő között, és amely jelentős módosulásokat mutat az *Új versek* művészetvallás-fölfogásához képest. Míg az Apolló-szonettben már maga a cím kijelölte tárgyát, a leírandó modellt (jóllehet zavarba ejtően, mint láttuk), addig az *Ötödik elégiában* nincs szövegszerű hivatkozás az ajánlás nyomán filológiailag is igazolható tényre, miszerint Picasso *Akrobata-család* című festményének ekphrasziszáról volna szó; sem a festő neve, sem a kép címe nem jelenik meg a szövegben, vagy annak közvetlen környezetében. Sokatmondó, hogy a látásra vonatkozó metafora-rendszer íve a második szakasz elején a porondból, a cirkusz realitásából indul ki, és innen nő mintegy észrevétlenül bele a szakasz végére a festmény világába, a festményen ábrázolt figurák egyénített valóságába. A nyitóversszak, mint mondtuk, inkább a *művészlét*, semmint a *műalkotás* paradigmájára koncentrál; előbb a festmény tárgya jelenik meg a versben, és csak utóbb maga a festmény. Az életrajzi tényekből kiolvasható közvetlen aurális viszony – talán mert olyannyira magától értetődő a beszélő számára – még csak utalásként sem kap teret a szöveg képpel való kapcsolatában. A költői képek fentebb elemzett hálózatához hasonlóan az *Ötödik elégia* versvalósága is rétegzetten, szétszálazhatatlanul kapcsolódik össze egyrészt az artisták kóborló létével, másrészt a Picasso-mű jelenlétével. Háromszögük a viszony bonyolultsága-körmönfontsága miatt tűnik kiegyensúlyozottnak, azzal együtt, hogy az elégia tere nyilvánvalóan magában foglalja a másik két entitást is. Mindennek fényében kijelenthető, hogy az *Ötödik*

elégia Rilkéje számára az ekphraszisz műfaja már nem pusztán a nyelvi lehetőséget jelenti a másik médium művészi valóságának artikulálására, illetve az ebből levonható tanulság retorikus megállapítására, hanem – dolgozatom folytatólagos metafora-párjával élve – sokkal inkább arról volna szó, hogy a rilkei művészetvallás temploma, aminek finoman cizellált belső terén túl a tájolása, illetve sterilen klasszicizáló külalakja kevéssé tetszett motiváltnak, a történetnek ezen a pontján egyszeri *belső-barokk* szentéllyé transzformálódik, amelynek sajátosan *természeti* locusa épp oly zavarba ejtő és nehezen megragadható, mint maga a felépítmény: az ekphraszisz kulcsmotívumához visszanyúlva, illetve az első Orpheusz-szonett *zengő templom*ának[73] (*Tempel im Gehör*) kifordított párhuzamaként: a rózsa alakmása, maga a *nézés rózsája*. Picasso festményének jobb alsó sarkában, az artisták-akrobaták csoportjától mind ülő pozíciójával, mind öltözékével jól elkülönítve egy kalapos, fiatal női alak látható. Mellette, vagy inkább mögötte egy agyagkorsó van a földön. Az elégia beszélője *kedves*ként szólítja meg, és öltözékét élővé lényegítve egyéniti a jelenlétét:

„Du dann, Liebliche,
du, von den reizendsten Freuden
stumm Übersprungne. Vielleicht sind
deine Fransen glücklich főr dich –,
oder über den jungen
prallen Brüsten die grüne metallene Seide
fühlt sich unendlich verwöhnt und entbehrt nichts.
Du,
immerfort anders auf alle des Gleichgewichts schwankende Waagen
hingelegte Marktfrucht des Gleichmuts,
öffentlich under den Schultern."[74]

[73] Kárpáty Csilla ford.
[74] „Te akkor, kedves, te,/ akit a legvonzóbb örömek/ némán átalszökdelnek. Talán boldogok/ helyetted a ruharojtjaid –,/ vagy ifjú és feszes melleden/ a zöld-ezüst selyem érzi úgy, hogy végtelenül/ elkényeztetik, s nincs semmi hiánya./ Ah, te,/ egyensúly ingó mérlegtáljaira mindig/ másképp odatett piaci áruja a közönynek,/válltól lefelé nyilvánvaló!" Tandori Dezső ford.

Az, hogy e szakaszban a lány ruházatának antropomorfizált leírásában finom eltéréseket találunk a festményen szereplő alakhoz képest (rojtok – a reprodukción legalábbis – nem láthatóak az öltözékén, míg mellén a *selyem* kékes, és nem *zöld-ezüst* színűnek tűnik), még inkább szoborszerűvé, ily értelemben véglegesen egésszé, *telt*té teszik a leírással összenézett picassói figurát, akinek finom arca (talán) mély melankóliát tükröz (*válltól lefelé nyilvánvaló*), míg a festményen való szerepeltetése a kompozíciós *egyensúly*on túl éppoly kevéssé tűnik egyértelműen fölfejthetőnek, mint az elégia kiragadott költői képei.

ÖTÖDIK FEJEZET
Egyirányú utca – Kassák Lajos: *Mesterek köszöntése*

„Az élet konstrukcióját pillanatnyilag sokkal inkább a tények hatalma s nem a meggyőződések ereje határozza meg. Méghozzá olyan tényeké, amelyek szinte még soha és sehol nem váltak irodalmi meggyőződések alapjává. Ilyen körülmények közt az igazi irodalmi tevékenység nem igényelheti, hogy irodalmi keretben maradhasson – sőt, ez épp terméketlenségének szokásos kifejezése."

Walter Benjamin: *Egyirányú utca* (Tandori Dezső ford.)

„Előbb a szürke éjszaka búvárja
aztán tűztől kemény lett
értékes és nehézkes
Esténként istennel telten hajolt
Majd éteri kékségből körbenézve
A gleccserek fölébe szállt,
Okos égitestek iránt."

Paul Klee: *Előbb a szürke éjszaka…* (Lanczkor Gábor ford.)[75]

Az 1965-ös *Mesterek köszöntése* Kassák Lajos életében utolsóként megjelent verseskötete volt, ilyen értelemben – és az életmű megosztott irodalmi/képzőművészeti irányultságát tekintve is – akár az oeuvre summázásaként is olvasható. A könyv mindösszesen tíz közepes hosszúságú ekphrasziszt tartalmaz, amik címként egy-egy huszadik századi (nyugat-)európai festőművész nevét viselik: *Henri Matisse, Pablo Picasso, Georges Braque,*

[75] Klee azonos című festményének felirata. Eredetiben: „Einst dem Grau der Nacht enttaucht/ dann schwer und teuer/ und stark vom Feuer/ Abends voll von Gott und gebeugt/ Nun ätherlings vom Blau umschauert,/ entschwebt über Firnen,/ zu klugen Gestirnen."

Fernand Léger, Franz Marc, Marc Chagall, Paul Klee, Henri Rousseau, Giorgio de Chirico, Max Ernst.[76] A szerző *Az izmusok története*[77] című elméleti munkájában a címben szereplő (1.) *izmus*okat, (2.) a *modern*t („A könyv a modern művészeti irányzatok történetét adja az olvasó kezébe" – áll a *Bevezetés helyett* című fejezet legvégén mintegy konklúzióként[78]), a művészet (3.) *korszerű* jelzőjét (*A korszerű művészet él* – az első fejezet címe[79]), valamint (4.) az *avantgárd*ot[80] egymással nemcsak lényegileg rokon értelmű, de szabadon felcserélhető kifejezésekként használja, gyakorta egy bekezdésen belül. A *Mesterek köszöntése* újraolvasásakor – a versekben a képzőművész-költő Kassák Lajos képzőművész kortársainak vizuális világát igyekszik a maga párhuzamos médiumába átültetni – több szempontból is tanulságosnak, ugyanakkor zavarba ejtőnek hat, hogy az 1972-ben, hét évvel a *Mesterek* és öt évvel Kassák halála után megjelent *Az izmusok történeté*ben a szerző a maga belső nézőpontjából talán szükségszerűen, lényegi differenciálás nélkül helyezi egymás mellé a négy fogalmat. Részleges magyarázatként szolgál, hogy a könyv anyagának tekintélyes része hosszú évtizedekkel korábban, még a történeti avantgárd mozgalmak (utó)virágzásának idején keletkezett, és a második világháború után a magyarországi kommunista diktatúra ideológiai nyomása miatt jelenhetett meg könyvalakban csak akkoriban, amikor *modern* és *avantgárd* helyett Magyarországon a két terminus elmozdulásaként már *posztmodern*ről és *neoavantgárd*ról beszélhetünk, az előzmények és következmények, valamint ellentétek és összefonódások viszonyát tekintve (és egyelőre pusztán *művészeti*

[76] KASSÁK Lajos, *Összes versei*, Magvető, Budapest, 1970, II. kötet, 353-365. o.
[77] uő., *Az izmusok története*, Magvető, Bp., 1972.
[78] *i. m.*, 6.
[79] A bevezető tanulmányt Kassák még 1925-ben írta, és a rákövetkező évben, 1926-ban jelent meg a kolozsvári Korunkban, mint a *Bevezetés helyett* című fejezetben utal rá.
[80] A szót Kassák nyomán magam is következetesen – hacsak nem idézetről van szó – magyar átírásban használom.

kérdéseknél maradva) a legkevésbé sem problémamentesen. Az általam érzékelt zavar egyik eredője abban áll, hogy a magyarországi költészet, illetve irodalmi formaművészet messze nem kizárólagosan, ám tekintélyes részt mind hatástörténetileg, mind recepciójában a mai napig konzervatív; a babitsi, Vas István-i klasszicizáló értelemben az. Ezzel összefüggésben a korai Kassák együttállása az európai avantgárd legmaradandóbbnak bizonyult képzőművészeti *és* irodalmi teljesítményeivel lényegében szigetszerű jelenség maradt, nem csak a magyar irodalomtörténeten, de a kassáki életművön belül is. Az egymás mellé helyezett, csereszabatos *izmusok*, *modern*, *korszerű*, *avantgárd*, mint egy sokat ismételt mantra, egyetlen ideologikus tömbbé forrtak össze, annak az elvi lehetősége nélkül, hogy a két szélső – *izmusok*, *avantgárd* – a belsőket, a *modern*t és a *korszerű*t – kortársit, ha tetszik – valamiféle továbbörökíthető jelzőkként dinamikus mozgásban tartva csatlakozzanak be a magyar költészet mindenkori áramába. A *modern*, a *modernizmus* Magyarországon nem vált kizárólagos jelölőjévé a Nyugat korszakának. Jegyezzük meg, e ponton a folyóirat franciás ihletettségű esztétikai programját illetően megkésettségről beszélni tévedés, vagy legalábbis súlyos pontatlanság volna; a kétségkívül legnagyobb *Nyugatos* költő, Ady Endre elsőrendű ekvivalensei nem a szimbolista Charles Baudelaire és Paul Verlaine – amúgy Kosztolányi első kötetéről írott cikkéből is tudható, milyen távolságtartással, sőt, megvetéssel nézett Ady az *irodalom* szóra annak meghatározott jelentésében – hanem a *Kunstwollen* lokális, *kortársi* médiumai, a többnemzetiségű Osztrák-Magyar Monarchia művészei: Gustav Mahler, Gustav Klimt, Franz Kafka, Stanisław Wyspiański, Rainer Maria Rilke, Georg Trakl és mind a többiek.

Az elméleti törésvonalra, amely akkor keletkezik, amikor a *modern* és a *kortárs* fogalompárja elválnak egymástól, az előbbit egy időben már lezárult művészettörténeti korszak jelölőjének hagyva, széles kontextusban, paradigmatikusan világít rá György Péter a *Klinika és templom. A második múzeumkor* című tanulmányában a New York-i Museum of Modern Art (MoMA) gyűjteményének bővíthetőségéről értekezve.[81]

> „Úgy vélem, még az is elmondható, hogy a modern művészet a művészet után keletkezett – a modernizmus stiláris imperatívusza által meghatározva –, de ez a művészet már nem igazán kortárs a szó tisztán temporális értelmében. (…) Mindez olyan korlátok közé szorította a MoMA-t, amire senki se számított, amikor ez volt a »a mi művészetünk« otthona. A korlátozás abból fakadt, hogy a *modern*nek egyszerre van stiláris és időbeli jelentése. Senkinek nem juthatott eszébe, hogy ezek ellentmondásba kerülhetnek egymással, hogy a kortárs művészet megszűnik modernnek lenni. De ma, a század végéhez közeledvén, a MoMA-nak el kell döntenie, hogy a kortárs művészetet fogadja be, ami nem modern, és így kizárólag temporális értelemben lesz modern művészeti múzeum, vagy továbbra is a stiláris értelemben modern művészetet gyűjti."

Ezek a mondatok nem Györgytől származnak, hanem Arthur C. Dantótól, ám a magyar teoretikus tanulmányának kiindulópontját adják.[82] Ha a *Mesterek köszöntésé*t metaforikusan Kassák egyfajta privát gyűjteményének, költői-festészeti magánmúzeumának tekintjük, ahol nem a művészek egyes munkái szerepelnek, hanem alkotói világuk újrateremtésére történik kísérlet, úgy annak lehetünk tanúi, ahogyan egyrészt a kor- és kvalitásbeli művészi szinkronitás,[83] másrészt a klasszikus avantgárd poétikában gyökerező, következetes kassáki versnyelv a nem-kortársi olvasó számára sajátos panoptikum-jelleggel ruházzák föl a szövegegyüttest, és hogy e panoptikum *korszerű* világa – pusztán

[81] v.ö. GYÖRGY Péter, *Klinika és templom. A második múzeumkor*, in: uő., A hely szelleme, Magvető, Budapest, 2007., 191-237. o.
[82]Arthur C. DANTO, *Modern, Postmodern, Contemporary*, in: *After the end of art. Contemporary art and the pale of history. The A. W. Mellon Lectures int he Fine Arts*, 1995. Bollingen Series XXXV-44. Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1997. 11. o., idézi: GYÖRGY Péter, i. m., 191. o.
[83] Kassáknak a nyugati festészeti kánonban elfoglalt helyét szimptomatikusan mutatja a Taschen kiadó reprezentatív kiállítású és kanonikus igényű kötete, melyben a magyar festő nem pusztán többszöri említésként, de egy, a kölni Ludwig múzeum gyűjteményében található *Képarchitektúrá*jának reprodukciójával is szerepel. v. ö. *Művészet a 20. században*, szerk. Ingo F. WALTER, Taschen/Vince, Budapest, 2011, 176. o.

lakmuszpapírként, áttételesen – a magyar művész egykorú (képzőművészeti) teljesítményét, vagy annak tényét is fölmutatja az életmű ismerőinek; Kassák verssorozata, bár direkt vizuális utalásoknak híján van, azért válik a (kassáki) képzőművészet kontextusában is érthetővé és értelmezhetővé, mivel nem egyes alkotók egyes festményeit írja le, hanem magukat a művészeket evokálja, így az egyes műalkotások aurájáról lemondva jelképes, ám nagy erejű gesztusokat tesz egy-egy modern-kortársi aura irodalmi újrateremtésére. Ha a kassáki *képarchitektúra* műfaja elnevezésében, illetve technéjében festészet és építészet egybejátszását jelentette, úgy a kassáki ekphraszisz jelen esetben költészet és képzőművészet hiteles és egyszeri egymásba játszásán alapul, a választott nyelvi médium okán természetesen az irodalom felé eső túlsúllyal, a négy, csereszabatosnak áhított kategóriát – izmusok, modern, korszerű, avantgárd – mintegy formalinban őrizvén mutatva föl. A képarchitektúra, a festő Kassák Lajos legfontosabb formai kódja (illetve műfaji öndefiníciója) hatvanas évekbeli magyar értelmezői szerint „jelképes cselekvés", „a harmonikus társadalmi viszonyok jelképes megvalósítása."[84] „Formanyelve nyilvánvalóan az orosz avantgarde irányzatok különböző eszközeiből tanult, de a dadáéitól is. E két ellentétes szemléletű irányzat együtt jelentkezése a képarchitektúra felgyorsult fejlődésének következménye. Hirtelen születése, megkésettsége követelte meg problémaanyaga egyidejű feldolgozásának e szélesebb körű eszköztárát."[85] Ezen a ponton kívánok röviden visszatérni a magyarországi avantgárd, illetve (folyamodványaként) a későbbi neoavantgárd, és a hivatalos szocialista állami művészeten kívül eső egyéb szubverzív vagy szubverzívnek tartott művészeti formák és törekvések társadalmi be-nem-ágyazottságára, illetve e tény máig ható

[84] BORI Imre – KÖRNER Éva, *Kassák irodalma és festészete*, Magvető, Budapest, 1988, 199. o.
[85] *i. m.*, 206. o.

következményeire és irodalmi-esztétikai mellékhatásaira – túl az ’50-es, ’60-as, ’70-es években az egyes alkotók perifériára szorításának, az irányzatok negligálásának, elnyomásának nyilvánvaló, tragikus tényén (bár az üldözöttség, az *outside of society* kontextusa sok alkotóra egészen nyilvánvalóan megtermékenyítőleg is hatott).[86] „A neoavantgárd kimaradása a kánonokból nagyon mélyen gyökerező probléma. Nem tudok olyan közép-európai országról, amelynek kortárs művészetéből ilyen drámaian hiányozna az avantgárd. (…) A magyar avantgárd kanonizálásának hiánya annak az apolitikus, vagy politika feletti magaskultúra-képnek a következménye, amely azért is felelős, hogy ma a szélsőjobb mozgalmak az avantgárd, ők használják az eszközeit, és velük szemben a magyar értelmiség tehetetlen.”[87] György Péter Erdély Miklós kapcsán tett megállapításának érvényessége a kortárs költészetre is kivetíthető; nem csak releváns költészeti teljesítményeken tűnik megmérhetőnek, de a 2010-es évtized első felében új virágkorát élő (mindenekelőtt vagy részben az aktuális rendszert bíráló) közéleti-politikai költészetet megélénkült recepcióján, illetve ezen irodalmi vonulat esztétikailag nem szükségszerűen kimagasló darabjait kísérő kritikai figyelmen is.[88] Anélkül, hogy túlságosan eltávolodnánk fejezetünk tárgyától, ezen a ponton zárszóként Radnóti Sándornak és Bán Zoltán Andrásnak az Élet és Irodalomban közölt elektronikus levélváltására utalnék csupán, amely az új közéleti-vers-konjuktúra és az erről folyó szakmai párbeszéd

[86] És nem csak a képzőművészetben. Petri György így fogalmaz *A felismerés* című versében: „Mint irgalmatlan nagy dög kimúlt a korszak./ Elvették a kedvenc játékomat.” v. ö. PETRI György, *Összegyűjtött versek*, Magvető, Budapest, 2003, 357. o.

[87] *Egy szűk terem*, Krusovszky Dénes és Urfi Péter interjúja György Péterrel, in: Puskin Utca, 4. szám, 28. o.

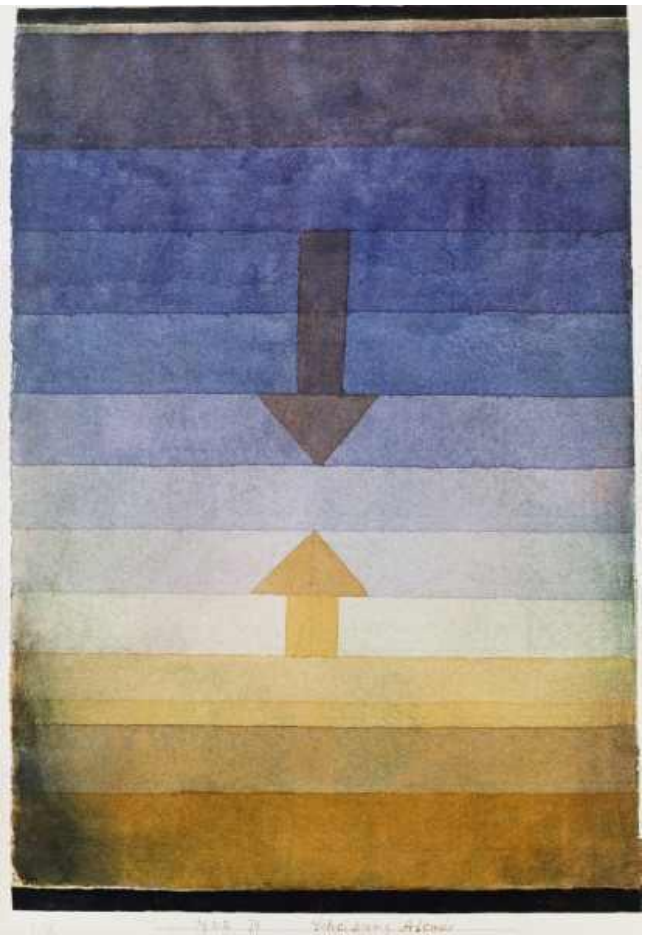
[88] v. ö. (a teljesség bármily igénye nélkül) LENGYEL Imre Zsolt, *Közélet, magánélet, költészet*, Litera, http://www.litera.hu/hirek/szabadpolc3_kozelet_maganelet_kolteszet, elérés: 2014. 05. 07., uő., *Játékpénz*, Magyar Narancs, http://magyarnarancs.hu/konyv/jatekpenz-89234, elérés: 2014. 05. 07., VILMOS Eszter: *A visszaszólás szabadsága*, Jelenkor, http://www.jelenkor.net/visszhang/70/a-visszaszolas-szabadsaga, elérés: 2014. 05. 07., és főként KUKORELLY Endre, *Ez így*, Kalligram, 2012/2

kiindulópontjaként és kovászaként szolgált és szolgál[89] – azzal együtt, hogy a vita súlypontja rendkívül sajnálatosan mindvégig kívül esett a magyar neoavantgárd és avantgárd elmaradt kanonizációjának problematikáján.

A *Mesterek köszöntése* költészeti-festészeti terének érvénye és homogeneitása több poétikai tényező összetett folyamodványának tűnik; így előzetesen az erre irányuló szerzői szándékot aláhúzó számos remek, egyszeri (komplex) költői kép mellett egyrészt a *látás* folyamatosan újrahangolt paradoxonját emelném ki, másrészt a festmények valóságként értelmezett világának és maguknak a tételezett festményeknek az alárendelői viszonyát, azt a módszert, amely szerint az ekphraszisz realitásának része a festészet anyagi és formai valósága, és nem fordítva. Kassák versciklusának (verseskötetének) jelen olvasat szerint egyik legfőbb értéke és frissességének fő forrása az a lehetséges dinamikus befogadói pozíció, amelyből maradéktalanul szemügyre vehető az egykori harcos művészeti-társadalmi program(ok)nak a puszta esztétikai teljesítmény sűrű szőttesévé való átalakulása – mégpedig a maga széles spektrumú, átmeneti stádiumában. Ideértem mind a primér szintet, vagyis a versszöveg kimunkáltságát magát, mind a versbeszélő által tárgyul választott festők munkáinak, illetve életművének késő-kortársi *köszöntés*ét, a gesztus tulajdonságait. Hogy a két módozat, a *program* és az évtizedek (vagy épp egy század) fénytörésében látszó *esztétika* közül melyik a dominánsabb, az persze nem is lehet kérdés, nyilvánvaló, hogy az utóbbi látszik elfedni az előbbit, még ha jócskán jelképesen is, hisz kettejük időbeli irányzéka épp ellentétes irányú. Közös pontra mutatnak (puritánul mondjuk úgy, magára a műre, annak két ellentétes pólusára, vagy a műtől elvonatkoztatva annak helyére, a mindenkori

[89] v. ö. BÁN Zoltán András – RADNÓTI Sándor, *A magyar politikai költészetről*, Élet és Irodalom, 2011. 11. 16.

Kunstwollen űrjére); még ha nem is érnek soha össze. Mintha ennek a folyamatnak volna illusztrációja a szivárványskálába belesimuló két nyíllal a Kassák Lajos által is megverselt Paul Klee *Esti elválás* (*Scheidung Abends*) című festménye:



*

A *Mesterek köszöntése* nyitódarabjában Henri Matisse francia festő művészetét és személyét evokálja a szerző. A szöveg első és második szakaszában a megszólított katonaként, harcosként jelenik meg, színek egzotikus ostromlottjaként, akinek fehér lap a pajzsa, a fegyvere pedig ecset. Amellett, hogy ez a pozíció kissé szoborszerű (az emlékmű fölállításának igényét tekintve, nem pedig a figura plasztikusságát, hiszen az alak megjelenítése kifejezetten *festői*), finoman ambivalens pozícióban áll a versbeli Matisse, már ami a harcoló felek egymáshoz való viszonyát és a harc végkimenetelét illeti (mind a festőt ostromló színes – sárga, kék, vörös – tengeri hullámok, mind a művész kezében tartott *puha hegyű ecset* nyomai az őt védő pajzson, a *fehér vászonlap*on csapódnak le), így Kassák szövegében az alkotás folyamata egyfajta stilizált, panteista-ornamentikus burjánzásaként jelenítődik meg, metamorfózisként, áhított megváltástörténetként, amely a vers ódai zengését tekintve csakis pozitív végkifejletű lehet. A komplex költői kép szelíd militarizmusa valamiféle általános (és az erős stilizáltsággal együtt is meglehetősen frázisosnak ható) művészi igazság képzetével kapcsolódik egybe a második versszakban:

„Fehér vászonlap a pajzsod
puha hegyű ecset a fegyvered

s íme láthatja a világ
a gonoszág elsomfordál mellőled
és a maradiság belefullad
saját pocsolyájába.”

A pocsolya nyilván az előző szakaszbeli tenger ellenpontjaként is szerepel. A következő, harmadik szakaszban a matisse-i életmű időbeli érvényességének meghatározásánál szembetűnő az a mediális pozíció, ami a sorozat további darabjaiban nem vagy csak áttételesen jelenik meg:

„Gyönyörű virágok s még gyönyörűbb nők
vándorolnak feléd
valahonnan az évszázadok mélyéről
és a jövendőből, amit mi még nem ismerünk.
Végeláthatatlan menetben jönnek
hogy az alázat és hála füzérével
kössék át homlokod.”

A nők és virágok vonulása, ez a dekoratív menet maga az idő képzete, amennyiben az ismeretlen jövendőt velük azonosítja a lírai én, valamint általuk hasonlítja azt a múlthoz. Ennek az időbeli konstrukciónak a tengelyében helyezkedik el jellemző motívumaival Matisse festészete, a virágokkal és a nőkkel, melyek az ekphrasziszban egyszerre jelölik magát az alkotást és az alkotás folyamatát, a kettő azonosításával hívva életre a vers terében a Matisse-munkák vizualitását. Ez a törekvés, amint erre fentebb részlegesen már kitértünk, a kötet többi darabjában is erőteljesen jelen van – a sikerültebb szöveghelyeknél nemcsak a választott festői aurával kerülvén kapcsolatba, hanem párbeszédben állva a markáns költői beszédmódot szerepeltető, évtizedekkel korábbi Kassák-nagyversekkel és a képarchitektúrákat szerkesztő művész törekvéseivel is (legalábbis a verses oeuvre remekműveinek a korai Kassák-festményekkel való koherenciáját tekintve). Idézzük föl ezen a ponton és az interdiszciplinaritás ürügyén, hogy Kassák első verseskötete, a nemcsak a maga korának irodalmi,

illetve értelmezői közegében, de talán még ma is radikálisnak ható *Éposz Wagner maszkjában* erős zenei együtthatókkal él nem pusztán tematikusan, hanem stiláris megoldásai által úgyszintén.[90]

A Matisse-vers zárószakaszában a lírai beszélő a vers, illetve a kötet fő törekvését reflektálva szabályszerűen belép a megidézett festői világba. A szöveg logikája szerint ez a betoppanás az üdvözlés gesztusának erejével történik meg:

„Fogadd üdvözlésem
Henri Matisse
nagy szülöttje
a játékos kedvű Istennek
s ki magad is csupa játék és csupa báj vagy.
Levett kalappal sétálok képeid erdejében
s csodálom a nőt aki egy padon ül egyedül
mintha tükör előtt ülne
s kinyílt rózsáját
felém nyújtja éppen.”

[90] v. ö. FRIED István, *Kassák Lajos zenéje. Irodalmi és zenei avantgarde Kassák első verseskötetében*, in: *Újraolvasó. Tanulmányok Kassák Lajosról*, szerk. Kabdebó Lóránt et al., Anonymus, Budapest, 2000, 227 – 243. o.

Egy szerzői igénnyel megkomponált verseskötetben nyilvánvaló fontossága van a nyitó- és a zárószövegnek. A *Mesterek köszöntése* ebből a nézőpontból, illetve a szerzői igény szempontjából kissé zavarba ejtően hat, és nem pusztán a könyv rövid terjedelme vagy a benne szereplő kevés számú vers miatt, hanem az anyag tematikus és formai homogeneitásának okán is, amelyek definitíve szintén inkább egy versciklus képzetét hívják elénk, semmint az amúgy szintén koherens és tömbszerű *Éposz Wagner maszkjában* súlyosabb és rétegzettebb szövegtestének emlékét. A nyitó költemény fent idézett záróversszakának utolsó öt sora a teljes kötet vízjelének tetszik a költői ambíció és a lírai én megkonstruált (és a következő szövegekben javarészt már magától értetődőnek tekintett) pozíciójának tekintetében. Mint már mondottuk, nem valamiféle szellemivé alakított fizikai térről van itt szó, amelyben a beszélő a műalkotás(ok) elé áll, előtt állt, és nem is egy egyszeri, auratikus múzeumélményről vagy múzeumivá átlényegített templomtérről – hanem olyasfajta privát elrendezésű ekphrasztikus színről, ahol a képek szemlélésének tere mindig egybeesik magával a költeménnyel – ami az egyes festményeket rendre el is takarja az olvasó elől, újrarendezett világukat láttatva pusztán. Azzal együtt, hogy a versek át- és áttűnő, nyitott tér-képzeteiben mindvégig kísért valamiféle lebegő álomszerűség, legáltalánosabbnak mondható belső térhasonlatuk maga a kozmosz, a csillagos égbolt (olykor pusztán metonimikusan megjelenítve). Mindehhez képest a koherens kötet szorosan vett természeti avagy épített térképzetei (erdő, mező, város) minden esetben kulisszaszerűek. A *köszöntés* pátoszát a versbeszélő az égitestek közé vetíti ki valamiféle egyszeri, kozmikus panteizmus jegyében, amelynek hitelét nem a művészet szentségében való (rilkei értelmű) hit adja, hanem az ekphrasztikus közeg magától értetődő, szakmaias

otthonossága. Kassák ekphrasziszainak szentélye maga a szelíd távlatú univerzum, ahová alázattal és tisztelettel lép be a versbeszélő; *levett kalap*ja, a köszöntés, a tisztelet gesztusának hitele a kötetben mindvégig érvényben marad. A Matisse-vers zárlatában az idő kétirányú áramából kiragadva jelenik meg a *nő*; egy padon ül a parkban, egyedül (a történések, az időfolyam tengelyében), ám a folyam kétirányúságára utalva mégis megkettőződve, „mintha tükör előtt ülne". Általa lepleződik le a versbeszélő jelenléte: a női alak odanyújt neki egy kinyílt rózsát, amely a maga festői ornamens-jellegén túl a nemisége, kitárt nemiszerve leplezetlen fölkínálásnak tűnik. Az, hogy a képzőművészet remekműveinek befogadása erotikus élményként is megélhető, önmagában sem nem különösebben eredeti, sem speciálisan Matisse művészetére vonatkoztatandó állítás, azonban a finom költői kép, amellyel Kassák egy jellegzetes festői megoldást is fölidézve jelentéses helyére, férfi és nő közeledésének középpontjába emeli át az anatómiai pontot, hatásos és meggyőző.

A kötet második költeményének címe Pablo Picasso nevével azonos. Az ekphraszisz színtere, ahol az hommage gesztusával Picasso művészi világa, annak egy szelete, esszenciája vagy mindezeknek egy költői olvasata szövegtestet ölt, maga az átmenetiség, illetve az átmenetiség utáni képes (és tágas) nyugvópont:

„azóta is ott bolyongsz Párizs sikátoraiban
a szakadó eső húrjai közt akár egy
dallam egy tőr ami átfúrja magát
az idegen anyagon"
(…)
„Ez vagy te akit végülis varázslónak kell tekintenünk
amint éppen kijutottál az erdőből"

A versbeszélő fölidézi Picasso andalúziai származását, majd franciaországi emigrációját, illetve legfőbb alkotói korszakait; a versben azonban dominál az

egymásba kapcsolódó költői látomások szuverenitása. A szöveg java részében ezek a víziók (látszólagosan) a picassói világ megidézésének ellenében munkálnak; a párizsi eső képe a fent idézett szakaszban az áttételes szcenika mellett is inkább utal Vincent van Gogh japán ihletésű festményére (*Táj Auvers mellett esőben*, 1890), mint Picassóra, azzal együtt, hogy a szinesztéziás zenei kép a korai Kassák költői ambícióira is visszamutat. A *Mesterek köszöntése* egészéről elmondható, hogy a szövegek szinesztéziái és szinesztéziás belső viszonyrendszerei (lásd még a *Fernand Léger* és a *Franz Marc* című verseket) mintegy a kassáki ekphrasztikus módszer felszínére bukva, kizökkentően, ám sohasem hatáskeltő célzattal, különösen nem „impresszionisztikusan" működnek, – ehelyett a látás, az ekphrasztikus-teremtő látás paradoxonját húzzák alá.

Jellemző, hogy a versnek annál a részénél, ahol a leírás nyomán Picasso alkotásai a legpontosabban azonosíthatóak, a harmadik szakaszban kerül sor a lírai én vallomására a festő elementáris fölszabadító hatását illetően:

„és magadhoz vonzod az árvákat.
Így vándoroltam feléd én is
majdnem vak szemekkel még a végtelen mezőn
egy cirkuszkocsi rózsaszín árnyékában
s ekkor megejtett formáid mértani tisztasága
s az a fájdalommal száguldó ritmus
amely magával ragadja az ámuló gyermeket."

Az utóbbi két sor már inkább egyfajta (olaszos) futurista esztétikát idéz (avagy a saját, korai konstruktivizmusát) – a forradalmi hév gyermeki naivitásként való reflektálásával. Ezzel párhuzamosan a Matisse-vers militarista szimbolikája is folytatódik a Picasso-versben, rögtön a szöveg nyitányában; itt azonban a művészi erő kinyilvánításaként:

„s úgy hiszed azért élsz közöttünk

hogy képeket fessél
késsel gumibottal durunggal
s olykor ezüstösen villanó fejszével.”

A magyar irodalom kontextusában az utolsóként citált sor természetesen József Attila költészetét is játékba hozza. Az intertextus a Picassótól meglehetősen idegen, Kassáknak azonban otthonos expresszionizmus megidézése, a nyers erő manifesztációja mellett ismét a főtéma ellensúlyozásaként hat, azzal együtt, hogy előremutat a verseskötet későbbi darabjaira (így leginkább a Marc-szövegre), a szövegegyüttes koherenciáját erősítve. A Picasso-vers zárlata, az utolsó tíz sor, amely bár nem önálló versszak, mégis élesen elválik a harmadik szakasz első felétől (a szabadverses Kassák magas mesterségbeli tudása az efféle, költői finomhallást igénylő szöveghelyeken, illetve töréspontokon is nyilvánvalóvá válik), himnikus-ódai hangnemre vált át. A spanyol festő apoteózisa, miszerint a Picasso-féle művészeteszmény sajátos belső rendje a *bűnösök*nek a *rendetlenség grimaszá*ként jelenik meg, Illyés Gyula későbbi Bartók-versének nyitó gondolatával cseng egybe (a *Pablo Picasso* 1947-re van – a kötetben egyedüliként – datálva, míg Illyés verse 1955-ös. A Kassák versénél sokkalta ismertebbé vált antológiadarab *Bartók*ban a háromlábú lovakkal jelzett Picasso-motívum is föltűnik rögtön a gondolatátvétel után.)

A *Pablo Picasso* legvégéről visszaszámolt hetedik sorban folytatódik a lírai én személyes vallomása:

„Azóta is útban vagyok és lépek fokról-fokra
a létrán amit a nap pereméhez támasztottál
s látom te ott állsz a horizonton túl
egy állvány előtt emeled a karod
miközben holt színek kelnek életre
idegen dolgok mintegy leigázva megnevezik magukat
ecsetvonásaid nyomán.”

A hatás belátása ezen a ponton immár valamiféle párhuzamos művészi öntudattal telítődik föl, ami visszamenőleg is reflektálja a megidézett picassói univerzum idegen anyagokkal való kipárnázását. A festő isteni attribútumokkal fölruházva, már-már valóságos istenként tűnik föl a záró látomásban; úr az anyagok fölött, amelyek az ő jóvoltából *megnevezik magukat*, új életre kelnek; akár a vizuális műalkotások az ekphrasziszokban.

A harmadik vers Georges Braque nevét viseli címként. Az az egyszerű költői eljárás, hogy a versek címként következetesen a versbe vett képzőművészek kereszt- és vezetéknevét kapják, a Braque-szöveg első, négysoros szakaszában kerül átvilágításra. A Picasso-költemény zárlatának megnevezés- (avagy teremtés)-mitologémája ezen a ponton már magától értetődően a lírai én attribútuma is (a *Mesterek köszöntésé*nek egyik rejtett, búvópatak-szerű vezérfonala ez a belső-művészi fejlődéstörténet):

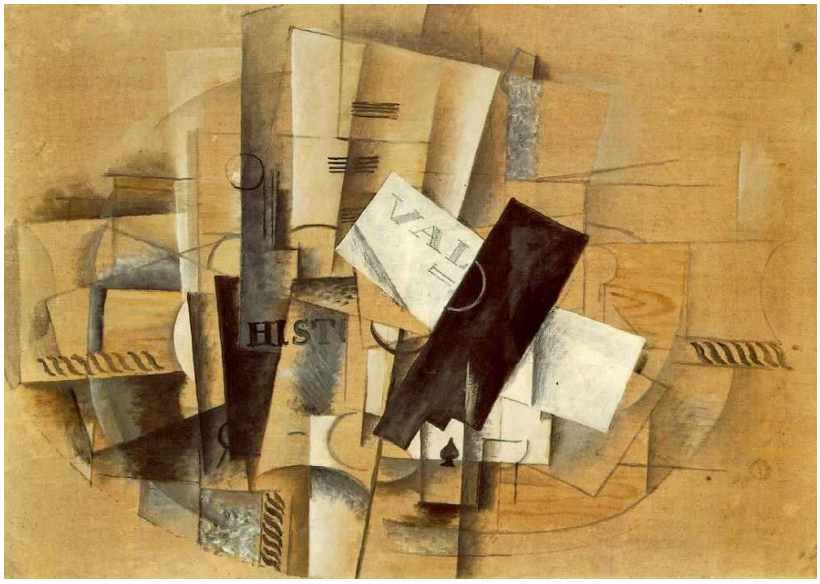
„Életre hívója a színeknek
rendbe kényszerítője a formáknak.
Megnevezlek akár egy csillagot
Georges Braque.

Köszöntelek én is
akit a tűzevő suhancok
és csigavérű bölcsek
tisztelete egyformán megillet.”

A Picasso-zárlattal analóg módon itt is az égitestek pátosza a költői kép fonákja, míg a színe az a performatív gesztus, amely a cselekvő személyétől (ott a festő figurája, emitt a versbeszélő) jobbára függetlenül az ekphrasztikus beszéd dinamikus szentély-helyszínét a teremtés gesztusának lenyomatától megszentelt univerzumba vetíti ki. Kissé meglepően hat, hogy a mindvégig visszafogott, leginkább szürkés-barnás tónusokkal dolgozó Braque-ot *színek* életre hívójaként csatolja be a sorba harmadik személyként a lírai én; azonban a vers második

sorában a *forma* hívószavával mintegy pecsét kerül a megállapításra. A kubista Braque művészete a tisztaság, kiegyensúlyozottság és valamiféle mély gyökerű naivitás jelzőivel a közép művészetének, már-már klasszicizáló művészeteszménynek tűnik itt föl. Széles spektrumból szól a versbeszélő soros köszöntés-gesztusa az ellentétpárral (*tűzevő suhancok* versus *csigavérű bölcsek*) a fent idézett második szakaszban. A versszak akár úgy is olvasható, mint az említett belső fejlődéstörténet kezdete és tulajdonképpeni végpontja. A negyedik szakaszban a festőre vonatkoztatott természeti képek egymásutánját követően bukkan föl ismét az isteni és művészi teremtés kozmikus keretű dichotómiája (amelyben a Faust-beli *Föld szelleme* is megjelenik):

„Virágzó fához, csillogó tengerhez, érccel teli földhöz
hasonlítalak bár önmagadhoz vagy csak hasonló
mint minden nemes anyag és nyughatatlan szellem.
Teremtőd megengedte hogy magad is
új és újabb világokat teremts
vér és veríték nélkül
napok csillagok koszorújába foglaltan.”



Az a költői megállapítás, amely a monumentális, bár tömören előadott természeti hasonlatok erőterében a festő önazonosságára vonatkozik, hatékonyan idézi elő a hasonlatok mélyebb beágyazódását az isteni logosztól való, a teremtő

művészettel összeérő természetbe. Erőteljes retorikai megoldás, hogy a hasonlítás performatív, ha úgy tetszik, teremtő módon, a versbeszéd aktuális artikulálása során születik meg („hasonlítalak”), nem külső nézőpontú vagy leíró jellegű összevetésként. Az ötödik és a hatodik szakasz a tiszta közép, a letisztultság zörejtelen formaesztétikáját a tárgyi világra vonatkoztatva építi tovább; nem csak Braque jellegzetes képi motívumai jelennek itt meg (*tálak, korsók, gyümölcsök, halak, meghitt sarkok*), hanem azok eredőjeként, ám az ekphraszisz formai logikája szerint velük egyívású motívumokként maguk az eszközök is, *festékes tégelyek* és *olajokba mártott ecsetek*, amelyek által ezek a motívumok fölkerültek Georges Braque vásznaira. A megvalósult, rejtőzködőnek minősített festői világ locusát végső soron *az emlékezés mélyé*vel azonosítja a lírai beszélő. A költemény hatsoros zárószakasza az ekphrasztikus elnémulás artikulálására vállalkozik:

„Nem szólok többet
nem kavarom fel a csöndet mi magába fogadott
házad felett a félhold kötögeti hálóját
s én egyre közeledem az éjszakában
hogy meglássam azt is
amit elrejtettél előlem.”

A hálót kötő *félhold* egyszerre csatlakozik a kozmoszból vett költői képek sorához, ugyanakkor az égitest köznapi (és kissé közhelyes, vagy legalábbis nem túl eredeti) megszemélyesítésével és a hozzá kapcsolódó helyszínrajzzal a Braque-festészet meghittségének korábban már megállapított regiszterét erősíti. Az ekphraszisz beszélője otthonosan, beavatottként közlekedik a félig-meddig bevilágított éjszakában. A rejtett tartalmak leleplezése a vers jövőidejére datálódik; a nyitottság az alkotás folyamatának lezárhatatlanságára is utal.

A kötet negyedik, *Fernand Léger* című darabja egy épp kellőképpen hatásos, Léger festészetét tömören megragadó szineztezikus képpel indul:

„Peng a kék peng a fekete
jégacél lemezek színváltozása
s te ott állsz a végállomás kapujában
állig fegyverben őrzöd magad
a Sátán kísértésétől.”

A *színváltozás* az egymásra vagy egymás mellé helyezett koloritok kölcsönhatásán és a költői kép reflektálásán túl másfajta, mitikus értelemben vett anyagi átalakulásra vagy metamorfózisra is utal; a fegyverek képe és a *Sátán kísértése* valamiféle felekezettől független vallásos lelkülettel azonosítja az életpálya egy jelentős részében társadalmilag naivan küldetéses Léger-festészet éthoszát. Az ekphraszisz domináns színtere maga az ég, a puritánul tiszta magasság, amelyben tárgyi motívumok és gesztusok lebegnek, jobbára súlytalanul, vagy súlytalannak tetszőn; az erdő fái, a közöttük megbújó épület ugyanúgy láthatatlanok a mélyben, mint a fentebb lakozó égitestek:

„Száll magasba kering a képzelet
hallani súlyos szárnycsapásait
de a póráz a te kezedben van
gyönyörködsz benne hogy ilyképpen
a vonal formát szül
a festék színné változik
olykor a valóság rácsai mögé zárod őket
és aláírod
NATURE MORTE
vagy
CINQ PERSONNAGES SUR FOND ROUGE.
Kék és még kékebb összecsengések vörös alapon”

A színek korábbi pengése után (amely módosítva-kibővítve tér vissza az idézett szövegrészlet végén) a vízió szinesztéziás jellegét erősítve a lírai beszélő ezúttal is erőteljes hanghatásokat rögzít, a szárnyakkal fölruházott, madárrá vagy (talán) angyallá átlényegített vagy pusztán csak megszemélyesített teremtő

képzelet szárnycsapásait. A teremtés folyamatára rácsodálkozó festőművész azonban mégsem egészen naiv; képes arra, hogy a váltakozó tüneményeket *a valóság rácsai mögé* zárja: rögzítse és elnevezze őket, címet adjon nekik. A két francia nyelvű sor (magyarra fordítva: *csendélet*, illetve *öt személy vörös alapon*) idegen testként működik a versben, és nem csak a nyelvváltás, hanem a felirat-jelleget hangsúlyozó kapitálisok okán is. A kötet verseinek fentebb elemzett címadási módszerével összefüggésben, vagyis inkább vele ellentétben ez a két festmény-címsor leírónak tetszik; azonban a neolatin nyelvekben használatos *Nature morte* formula, amely szó szerint magyarra fordítva *Halott természet*et jelent, a költemény és kötet tükrében túlmutat a *csendélet* neutrális csöndjén azzal, hogy az ekphraszisz-sorozat kezdeti locusára és gondolati nullpontjára utal vissza. *Az öt személy vörös alapon* szerepeltetése a vele *összecsengő*, megismételt-módosított szinesztéziás sorral nyer jelentőséget. Az utolsó két szakasz Léger festészetének egyéni területenkívüliségét, légüres tereit hivatott versbe venni.

Az ötödik költemény címe *Franz Marc*. A versbeszélő az első szakaszban egy 1911-es személyes találkozásra hivatkozik, amely a korábbi köszöntések erős gesztusjellege után a vallomásosság fölfokozott lírai erejével ruházza föl a szöveget. A híres müncheni festőcsoport elnevezése (*Der Blaue Reiter – A Kék Lovas*), illetve Marc kedvelt motívuma valóságossá lényegítve rögtön a felütésben megjelenik, a festészet fiktív világát a vers töredékes narratívájával, a (természetszerűleg) fikcióvá párolódott önéletrajzi elemmel hozva közös nevezőre:

„Te vagy az a jövevény
aki kék lovon érkezett
Münchenből
1911 májusában.

Micsoda vihar szült kérdeztem akkor
milyen boszorka nyitotta fel a szemed hogy
kék lovakat
fehér bikákat
zöld tigriseket
látsz ott ahol mi
vakon tévelygünk.”

A verseskötet jelen pontján, ahol az ódai-himnikus hangba némi elégikus-személyes árnyalat is vegyül, föltehetjük az adekvát kérdést, hogy a határozottan kitartott pátosz és a folytatólagosan hódoló retorika végső soron milyen viszonyban van a költemények szorosan értelmezett formájával. A *Mesterek köszöntése* darabjai természetesen szabadversek; sem rím, sem metrum vagy ütemhangsúly nem található bennük. Vessző egyáltalán nincs a költeményekben. A sortörések a szabadon áramló gondolatritmus töréspontjain vannak, radikálisnak vagy legalábbis kizökkentőnek ható enjambement-t nem találunk a szövegekben. A különböző hosszúságú versszakok végén következetesen pont van. A tagolás kiszámíthatósága, illetve a sorvégek nyitottsága és a strófavégekre kitett pontok adta finom kontúr hűvösen józan, tiszta ízű tónust ad a kötet egészének, ami számos ponton (bár korántsem mindenütt) az erőteljes retorika és pátosz ellenében képes működni. Hasonló módon funkcionálnak a szövegek azon pontjai is, ahol a magától értetődőnek látszó formai megoldások nagy vizuális megjelenítő erővel, így a másik médium nyelvéhez közelítve, vagy arra közvetlenebbül utalva hatnak. Erre példa a fent idézett szakasz Marc-motívumokat halmozva megjelenítő három sora („kék lovakat/ fehér bikákat/ zöld tigriseket”).

Franz Marcot, aki 1916-ban, Verdunnél halt meg az első világháborúban (lelkes önkéntesként vonult be), egy különutas németség kontextusában méltatja a versbeszélő. A második szakasznak és a (záró) negyedik szakasznak is ez a

gondolati súlypontja. A közbülső, harmadik strófa a Léger-költemény ég-szcenikáját írja tovább a szárnyak nélkül a magasba emelkedő kék lovakkal; éles ellentéte ennek a festészeti-ekphrasztikus égboltnak a második versszak *bádogból készült német eg*e, amely Marc miatt *szégyenében elborult*. A festő tragikus vége a zárószakaszban megváltástörténetté alakul; maga az azúr hasonul Marc művészi univerzumához.

*

A kötet hatodik verse a *Marc Chagall*. Játékos összecsengés, hogy az ötödik verscímben szereplő vezetéknév pontosan megegyezik a hatodik címben szereplő keresztnévvel; ráadásul ez épp a kötet közepén, annak mértani középpontján történik, ami ismét a minimalista címadási módszer tudatosságára mutat rá. Az erős hangulati elemekkel dolgozó ekphraszisz Chagall zsidóságára, művészetének zsidó vonásaira építve rekonstruálja a festmények vizualitását, a verskötet megjelenésének idejére jórészt fölszámolt kelet-európai vidéki-falusi zsidó univerzumot mitikus-tragikus színekkel jelenítve meg. Az előző költemények után a *Marc Chagall*, bár nem bontja meg a könyv homogeneitását, sokkal inkább elégikus, semmint ódai vagy himnikus, amibe a Franciaországba emigrált festő művészetének ilyes jellegén túl nyilvánvalóan belejátszik az európai zsidóság második világháborús tragédiája; bár a menekvés nyitómotívumán és a leégett falu képén túl nincs nyílt, szövegszerű utalás a költeményben a történtekre. A szöveg Chagall festészetét versbe véve sokkal inkább az emberi lét általános hasadtságára mutat rá, semmint egy konkrét, végzetes eseményre vagy eseménysorra. Szembetűnő, hogy a korábbi

költemények (elsősorban a Braque-darab) folytonosan teremtő istenképzetével ellentétben a bibliai JHVH (akinek nevét behelyettesítve *Adonáj*ként vagy *Ha Sém*ként, *A Név*ként mondják ki a vallásos zsidók), passzív létezőként szerepel az ekphraszisz jelenében. Az elégikus hang mellett a költői fantasztikum kap a chagalli színek festésénél alapvető szerepet. Ennek az ellehetetlenült univerzumnak a keretei között, amelynek vonatkoztatható földi mintája fölszámolódott, maga a festő lép a záróversszakban a visszavonult istenség helyére, a kötet korábbi költeményeiben fölvázolt alkotó isten, alkotó művész dichotómiából pusztán az utóbbit tartva meg; a vers figurái, így a menekülők, a viharban ellő ló, a rabbi, a hegedülő bakkecske, az anya a csecsemővel és a citerázó kakas (a zenélő állat, mint chagalli-kassáki szinesztézia, kétszer is föltűnik a szövegben) jelenlegi közvetett formájukban immár a festő teremtményeiként léteznek:

„A te nagy kegyelmedből élnek ők mind
egy lehetetlenült világban
lehetetlen alakzatokban
és mégis felejthetetlenül
a vándornak aki találkozott velük
egy festékkel bekent vásznon
vonalakkal befirkált papíron.”

A vándor motívumával a lírai én gyaníthatóan önmagára, vagy önmagára is utal; a beszélő személyességének, ha úgy tetszik, alanyiságának foka a Chagall-versben (főként a Franz Marc-szöveg vallomásossága után) nullpontjára jut a kötetben – a világvesztés motivikájához is igazodva. A művész által ábrázolt világ visszafejthető eredője a festészet anyagisága marad, az eleven társadalom helyett a vászon és a festék nyers valósága.

A kötet következő, hetedik verse a *Paul Klee* címet viseli. A költemény nyitó és a második szakasza a köszöntések monokróm pátoszával szól a festőhöz,

azonban a harmadik strófában Klee halálának fölemlítése jelentős új árnyalatokkal gazdagítja a kassáki ekphrasztikus beszédet:

„S íme egy napon meghaltál te is
de mintha semmi se változott volna
amíg a ravatal könnyező gyertyái alatt feküdtél
messze tőled
a világ egészen más tájain
kinyitottuk a könyveket amik kővé vált ujjaid
fantasztikus jegyeit őrzik
éreztük az erőd amit hiába nyeltek el
a fekete bolygók vizei."

A ravatal könnyező gyertyái már-már a giccs határát súrolják.[91] A festő halálának híre tisztelőit arra készteti, hogy emlékezzenek, mégpedig (természetszerűleg) az elhunyt személy művei által. Ez az emlékezés azonban az eredeti festmények közelléte híján csak közvetett módon történhet meg, kötetekben reprodukált munkák szemlélésével. Mint azt láthattuk, az eddigi hat ekphrasziszban a köszöntés által életre hívott ekphrasztikus térélmény sohasem egyetlen vagy több, néven (címen) nevezhető műalkotás leírását jelentette; a versbeszélő az aktuális festői világ reprodukálására vállalkozott, mégpedig a címbe vett művész személyiségének, olykor életrajzi tényeinek bevonásával –, így aztán az életre hívott térélmény mögött szükségszerűen ott feszült az eredeti művek szemlélésének, a festménycsoportok aurájának emlékezete, illetve ezen keresztül egyfajta kollegiális-kortársi bennfentesség. Nyomatékosítandó, hogy az alkotó halálának híre az, ami a *Paul Klee*ben előhívja a művek közvetlen és nem aurális szemlélésének vágyát, így a szöveg akár rekviemnek is tekinthető. Az eleven művészi erőt a festő önnön motívumai, *fekete bolygók vizei* nyelték el; amelyek a halál világmindenségbe kivetített képeként is értelmezhetők. A kéz

[91] Virág Zoltán szíves szóbeli közlésében a könnyező gyertyák műtárgyi értelmezhetőségére hívta fel a figyelmemet, amely értelmezést tökéletesen elfogadhatónak tartom. A versbeli kép ezen olvasata számomra Gerhard Richter 1982-83-as, *Kerzen* című, égő gyertyákat ábrázoló festménysorozatát idézi föl – az áttételes kapcsolat esetlegességén túl vers, kép és értelmezés kapcsolatát lényegileg jellemezve.

pedig, amely létrehozta ezt az univerzumot, a versbeszélő szerint kővé változott, a saját szobrává alakult át, amely tény az utókor hálájának jóváhagyásán túl a mélabú pátoszát is magában rejti a még eleven kortárs részéről. A reprodukciók közül visszatekintve egyrészt még erősebb létezőnek tűnik az, ami a beszélő emlékezetében és nyugat-európai múzeum-termekben Paul Klee neve mellett függ, másrészt a Klee-művek hasonlata maga az álom, az álmok műalkotásokká transzformált világa:

„Amit megálmodtál merő valóság.
a jelek amiket papírra vetettél
mélyen gyökeret fogtak szívünkben
a házak amik legyünk őszinték nem is házak
a te szemeid éhes pillantását őrzik
a fák és a virágok amik nem is fák és nem is virágok
a te mély fájdalmaidat éneklik az éjszakában
s a fiatal lány, aki nem is fiatal lány
a te alkotó kezedről álmodik tovább."

Az álomképzet áttételes jelentést kap a versszak végén; az álomból lehívott motívum, amely a reflektív külső szemlélőnek egy fiatal lány ideáját jelenti, maga álmodja tovább az őt aktuális formájában megteremtő és azóta megkövült szoborkezet. A halhatatlanság kérdése a kötet több szövegében föltűnik – így a legfontosabb mércének tekinthető a versbeszélő tíz választásához. Motivikusan a művészi halhatatlanság problematikája a *Paul Klee*ben van a legmélyebben beágyazva. A záróversszakban a beszélő vallomása magát a beszélőt is a Klee-festmények alakjává avatja az ekphrasztikus térben; a gyászidő különös, paradox tanulsága, hogy művei révén mégis inkább az elveszett alkotó él tovább a lírai énben, mint annak művei; az álom a Klee-univerzum metonimikusan növekvő, beláthatatlanul burjánzó metaforájává válik.[92]

[92] A verset Aczél Géza Kassák-monográfiájában a Picasso-ekphraszisszal párban „a dogmatikus művészetfelfogás ellenében" ható, „a lírai formanyelv alapvető változásai felé" mutató, a kassáki

A hetedik szöveg címe *Henri Rousseau*. A festő pályájának kezdetét a beszélő egy félig-meddig rejtett, azonban könnyedén fölfejthető párhuzammal Szent Máté elhivatásával állítja párhuzamba rögtön a vers legelején:

„Kékarany csillag jelent meg
a vámőr bódéja felett
és szólt
Henri Rousseau hagyd a csavargókat és csempészeket
fogj ecsetet fesd meg amit
az Eiffel-torony
a Szajna
a Bois de Boulogne
sugallnak.

Ekkor a vámőr zöldellő keménykalapban
óriási palettával kilépett önmagából
éppen egy vízirózsákkal liliomokkal díszített tisztáson”

Máté evangéliumában utánozhatatlan drámai tömörséggel van lejegyezve a mintaadó jelenet, a fölszólítás és a rá adott cselekvő válasz, amelyek (az elhivatott által lejegyezve) puszta okként és okozatként hatnak[93] – „És mikor Jézus onnan tovább méne, láta egy embert ülni a vámszedő helyen, a kinek Máté volt a neve, és monda néki: Kövess engem! És az fölkelvén, követé őt.”[94] Kassák költeményében áttételes az elhivatás; a *kékarany csillag*, ami egyszerre kapcsolódik a kötet kozmikus motívumhálójához, és utal vissza Krisztus születésére, illetve a napkeleti bölcsek útjára, a festészet gyakorlására hívja fel a versbeli Rousseau-t, majd pontosabb útmutatásért Párizs folyójának, nagy közparkjának és az Eiffel-toronynak a sugallataira irányítja figyelmét. Jellegzetes belső mozgás a kötet viszonyrendszerében, hogy míg a Braque-szövegben közvetlenül a lírai beszélő nevezte meg Georges Braque-ot, *akár egy csillagot*,

pálya egészét tekintve is kiemelt jelentőségű szövegként elemzi. v. ö. ACZÉL Géza, *Kassák Lajos*, Akadémiai Kiadó, Irodalomtörténeti Könyvtár, Budapest, 1999, 359. o.

[93] Megítélésem szerint Máté „döntése” semmiféle pszichologizáló magyarázatot nem bír el; talán az egyetlen műalkotás, amely két évezred során méltóképp tudott bánni ezzel a sokszor megjelenített témával, Caravaggio *Szent Máté elhívatása* című festménye, amely a római San Luigi dei Francesi templomban látható.

[94] Mát. 9, 9.

addig a Rousseau-vers narratívája szerint a csillag szólítja nevén a vámszedőt, azon a néven, amely azonos ugyan a régivel, ám korábbi életformája radikális fölszámolásával az evokálás a névadás mágiájával képes működni a Kassák-szövegben. A második szakaszban az ekphrasztikus szín, a liliomos-tavirózsás erdei tisztás kulisszái előtt sorra föltűnnek a Rousseau-motívumok, egy *hím oroszlán*tól *Guillaume Apollinaire*-ig, amelyek közös jelzője a *lehetetlen*; a versbeszélő hommage-a szerint a festő *a semmit gyötri és valósággá gyúrja*. A zárószakaszban (a Marc-vers után) ismét föltűnik a vakság motívuma, mégpedig a nyitány krisztusi párhuzamának folytatásaként, Jézus csodatételeire utalva:

„a vak letépi szem hályogát
mert látni akarja
a sosem volt és múlhatatlan világot
amit Párizs árnyékában
egy finánc keze vonása idézett fel.”

A kilencedik, utolsó előtti vers Giorgio de Chirico Görögországban született olasz festő nevét viseli címként. A költemény színtere, ahol nem a beszélő, hanem a címben néven nevezett, és rögtön a szöveg fölütésében megszólított festő bolyong, épített tér, ahonnan a szorosan értelmezett természet ki lett rekesztve – egyetlen hasonlatban jelenik csak meg, a negyedik szakaszban, a fölragyogó emlékek hasonlataként („mint fák koronájában a virágok”). A beszélő sajátosan *tiszta*ként jeleníti meg ezt a helyet:

„A mértan és a geometria
kihűlt világa ez.
Házak amiket megölt a tisztaság
szobrok amik kívül állnak a téren
emberek akik nem érintkeznek egymással
nincs szívük nincs agyvelejük
csak színharmóniájuk vonalritmusuk
és nagyon sima formáik vannak.”

Az itáliai reneszánsz vedúták ideális, üres városképeiig visszanyúló de Chirico-i térben a lírai én mindvégig reflektáltan fönntartja magának a kívülálló pozícióját. A metafizikus festészet költői átfordításában a *nem létező város* (amely jelző az előző vers *lehetetlen*jére is utal) emberi alakjainak kommunikációja szintúgy metafizikus marad; nem egymással érintkeznek, hanem termékeny ekphrasztikus paradoxonként léteznek a nem létező utcákon. A *színharmónián* és a *vonalritmus*on túl (előbbi kifejezés akár metonimikus visszautalásnak is tekinthető a reneszánsz harmónia kissé tendenciózusan értelmezett ideájára)[95] a nagyon sima forma a jellemzője ezeknek a valóban bábszerű figuráknak. A következő szakaszban a beszélő talányos bibliai kommentárt fűz hozzájuk:

„S ó más égtájak szülötte

[95] „Ember és természet, individuum és kozmosz mind történeti, mind tudományos szempontból szemlélt kapcsolata mindvégig jellemzi a XV. századot. Az eredetekre, a »a princípiumokra«, a természetre (jobban mondva: a természetekre) való hivatkozáshoz társult az antik írók és iskoláik révén megvalósult szabad és őszinte emberré való nevelés felfedezése. Egyidejűleg átalakul az eredetekhez és a természethez való visszatérés mítosza, amely egy polemikus szakaszban történelemellenes és forradalmi színezetet öltött. Most konstruktív szakaszába lép, és átvált annak a dinamikus folyamatnak a felfedezésébe, amelynek kifejeződése a valóság és az ember, a dolgokban rejlő »értelem« ösztönzésének és irányításának jóvoltából.” Meglátásom szerint Eugenio Garin gondolatai e ponton a kassáki ekphrasztikus tér nyitottnak-zárt, zártnak-nyitott szerkezetére is ráolvashatóak. v. ö. Eugenio GARIN, *Reneszánsz és műveltség*, ford. Körber Ágnes, Helikon, 1988, 31. o.

mégsem haladhatsz el mellettük
hogy a kíváncsiság gyötrelmével vissza ne pillants
ahogy Lót felesége visszapillantott Szodomára.”

Amennyiben az egyes szám második személyt a verscímben jelzett festő megszólításának vesszük, úgy arra jutunk, hogy a művész saját világába bezártan sóbálvánnyá, szoborrá változva maga is hasonlatossá válik teremtett figuráihoz. Amennyiben önmegszólítást gyanítunk a strófában (erre utalhatna a *más égtájak szülötte*), akkor a mintegy inkognitóban lévő lírai én körmönfont önleleplezésének lehetünk tanúi. Persze, ha ez utóbbi lehetőséget választjuk, a nyitóstrófa is inkább ebből a megváltozott szemszögből volna újraolvasandó – bár a kötetben így is túlnyomóan dominál a köszöntés gesztusa, a megszólítás. Mindenesetre a de Chrico-univerzumba belesimuló költői megoldásnak tűnik a verscímbe vett festő és a lírai beszélő határainak elbizonytalanítása. Ugyanez a játék érhető tetten erősebb kontúrokkal a költemény zárószakaszában is, ahol logikusabban szétválik bár a két alak, ugyanakkor a személyiségek és nézőpontok bizonytalansága megmarad:

„És mindezt nem a Világ Teremtőjének
csupán egy festő ecsetjének köszönheted
és magadnak aki el mert indulni az úton
mely felmérhetetlen
és megnevezhetetlen.”

A kötetzáró Max Ernst-szöveg a könyv talán legerősebb és feltétlenül legsűrűbb képi szövetű költeménye, valószínűleg ez is magyarázza kiemelt pozícióját a kötetkompozícióban. Művészi elvek és elgondolások tekintetében a tíz közül ez a vers tűnik a leginkább programszerűnek; nem annyira a két irányzat, a szürrealizmus és a dada fölemlítése miatt, amely persze a szellemként megidézett Ernst-világ keretein belül történik (egyéb izmusok nem említődnek a kötetben sehol másutt), sokkal inkább a lírai én kódaszerűen deklamált

verszárlata révén, amely a tíz versben megkonstruálódott beszélőt a köszöntött mesterek alakjához hasonlító véglegességgel ruházza föl – mintegy tört tükrökben mutatva (ön)képét. *A tér*, a rekonstruált festmények belső tere, avagy a vers tere rögtön a felütésben megjelenik a szituáció kereteként:

„A szép kertésznő
mezítelenül áll a térben.
Észre sem veszi, hogy megsebzett hasából
fehér galamb száll ki a világba
melyben semmi sincs a helyén
embriók és aggastyánszakállak
összekeverten kovácsolt fémkalapban
s a hétköznapok végtelen sora
elvándorolt a Vörös-tenger felé.”

A szürrealizmus (költészeti) öröksége nem pusztán a lautréamont-i logikával kapcsolt költői képekben jelenik meg, hanem a centrumból kimozdított jelentésekben is; a *fehér galamb*nak a picassói béke-szimbolikához itt éppen csak annyi köze van, amennyi még elegendő ahhoz, hogy fölidézésével a képek irányított kaotikussága még *összekevert*ebb legyen. A vándorlás (a második versszakban a rohanás) motivikájának, illetve magának az ekphrasztikus szcenikának a bibliai kerete (a mondanivaló archaikus ízű nyersességével is összefüggésben) ezúttal ószövetségi; a versbeszélő előbb a zsidók Egyiptomból való kivonulását, majd a második szakaszban ennek mintegy tükörképeként egy új Babilon, egy újabb fogság szimbolikus lehetőségét építi be a szövegbe. Az idézett nyitó versszak hangsúlyos momentuma, hogy a lírai énnek csak a szorosan vett látásmódja szürreális jellegű, az ettől függetleníthető világlátása, vagy ha úgy tetszik, etikája nem; nem tekinti *helyénvalónak* ezt a valóság fölötti világot. Látszólag jelentéktelen eltérés a korábbi szövegekhez képest, azonban a Max Ernst-vers drámai erejét számottevő mértékben erősítik a rövidebb mondatok, illetve a versszakokon belüli sűrűbb központozás, amely azonban

ezúttal is csak a mondatvégi pontok (mindig sorvégre eső) gyakoribb használatát jelenti az egyes strófákon belül. Az ötszakaszos versen belül erős határvonal húzódik a harmadik versszak után (a sorok száma kilenc, nyolc, hét, tehát lépcsőzetesen csökkenő az említett cezúra előtt, majd öt, öt); a negyedik strófára csúszik a verscímben szereplő név evokálása az izmusok szövegbe emelésével:

„Szülőjük és kegyetlen idomítójuk
Max Ernst
akit a DADA kergetett világgá
és mélyáramlataival sodor tova
a szürrealizmus."

Az egész kötet összefüggésrendszerében kulcsfontosságú szöveghely, egyben Kassák legjobb lírai teljesítményeihez mérhető költői megoldás a két irányzat, vagy még inkább *áramlat* reflektált megszemélyesítése. Az első két sorban a festő eposzi erejű jellemzése (a listázott teremtményekkel való összefüggésben) fonódik össze a név kimondásával, a cím újrapecsételésével. A zárószakasz nem pusztán az Ernst-szöveg, sokkal inkább a *Mesterek köszöntése* kódájaként működik, a művész, a művészetek, áramlatok, irányzatok önlelepleződésével:

„Tékozló sors hogyan kínozod
akit hálódba kerítesz
és miért tagadnók mind az áldozataid vagyunk
ég és föld hullatja ránk
jégkönnyeit."

A megszólított itt már nem a festő, hanem maga a *tékozló sors*. Mindez a korábbi szövegek művész-isten relációi és a zsidó-keresztény kultúrkör uralkodó szimbolikája után pogány, archaikus ízű disszonanciává bűvöli a mindvégig a félreértett konszonancia és a megértett disszonancia határvonalán egyensúlyozó kötet végkicsengését. Ezzel az archaikussal összehangozva természetesen disszonánsan szólnak a *modern*, a *korszerű*, az *izmusok* és az *avantgárd* is. Az

Ernst-versben valós szereplőként Szent Cecília, a zene és a zenészek keresztény védőszentje zongorázik, a beágyazott szinesztézia összhangzatát tekintve ugyancsak disszonánsan. A ekphrasztikus tér fölszámolásával, föld és ég fölcserélhetőségével, illetve kettejük közös jégkönnyeivel zeng ki a záróakkord.

HATODIK FEJEZET

Verebek és verébfélék – Tandori Dezső ekphraszisz-ciklusa

„Platón azonban, azt hiszem, beteg volt.”

Platón: *Phaidón* (Kerényi Grácia ford.)

„Tesz néhány lépést, állát megemeli,
de a fejét mintha visszanyomná
egy kéz. És ebben a naiv
és erőltetett pózban áll szilárdan”

Pier Paolo Pasolini: *Gazdagság*
(Csehy Zoltán ford.)

Tandori Dezsőnek *A feltételes megálló* című 1983-as verseskönyvében[96] az önálló kötetnyi terjedelmű harmadik ciklust harminckilenc képleíró vers alkotja.[97] Tandori impresszionista és posztimpresszionista festők képeire írt költeményeket: Van Gogh, Paul Cézanne, Claude Monet, Edouard Manet, Auguste Renoir, Seurat, Camille Pisarro és Utrillo nevét találjuk a címekben, keresztnévvel vagy keresztnév nélkül, a név után a festmény címét is megjelölve.

[96] TANDORI Dezső, *A feltételes megálló*, Magvető, Bp., 1983, 121-180. o.

[97] A ciklus recepciótörténetéből feltétlenül meg kell említenünk Takács Dániel tanulmányát, amely történet és időbeliség nézőpontjából foglalkozik a ciklussal, TAKÁCS Dániel, *Tandori Dezső: A verébfélék katedrálisa*, Tiszatáj, diákmelléklet, 146. szám, illetve Tóth Ákos nagyívű disszertációját, amely kiemelten foglalkozik az *Utrillo: Falusi templom – 1912 körül* című költeménnyel. TÓTH Ákos, *A meglevés szóismétlései*, http://doktori.bibl.u-szeged.hu/1931/ elérés: 2014. 09. 27. 91-98. o.

A legtöbb verssel Seurat után (kilenc kép) és Monet mellett (nyolc) Maurice Utrillo Valadon van képviseltetve a ciklusban (nyolc kép, illetve vers). Míg a többi festő esetében a versek szét vannak osztva a nagycikluson belül, a nyolc Utrillo-vers együtt szerepel, a fejezeten belül nem pusztán egyfajta belső ciklust alkotva, de négy remek verse, vagyis a ciklus fele (*Utrillo: Rue Chappe; Utrillo: „La Belle Gabrielle”; Utrillo: Falusi templom – 1912 körül*; *Utrillo: A St. Severin templom*) Tandori ekphrasztikus módszerét, illetve e poétikai módszer reflektáltságát illetően *A verébfélék katedrálisá*nak gondolati magvát is adja. A nagyciklus címe, *A verébfélék katedrálisa* is az egyik Utrillo-versből, az *Utrillo: Falusi templom – 1912 körül* címűből való. Ezen okokból döntöttem úgy, hogy a nagyciklus elemzését az Utrillo-szövegegyüttes vizsgálatával kezdem. Mint az a *Kolárik légvárai* kötet *„V”* című, Utrillóról szóló esszéjében olvasható, Tandorit egy S. Cs. monogramú személy (akiben Sík Csabát, a Magvető egykori főszerkesztőjét sejthetjük – „ő azt kérte, nevét ne említsék, talán mindenki így jár a legegyszerűbben”) bíztatta fel a ’70-es évek végén arra, hogy képekről írjon verseket.[98] Ennek ellentmondva *A feltételes megálló* kötet tartalomjegyzékében a ciklus címe mellett az 1974-78-as évszám szerepel. A *„V”* című írás V-je Utrillo anyja, Suzanne Valadon V-jére utal, amely gyakran szerepel Utrillo képeinek szignójaként (a festő ragaszkodása anyjához és anyjáé őhozzá legendás volt: amikor az idősödő Suzanne összeházasodott egy, a fiánál is fiatalabb férfival, Utrillo akkor is egy fedél alatt maradt vele – velük). A *„V”* elején Tandori a festő és V kapcsolatának analógiájaként határozza meg az Utrillóhoz való saját viszonyát:

[98] uő., *Kolárik légvárai*, Magvető, Bp., 1999, 90-91. o.

„Utrillo az én festőm. Ezt nem szabad megmosolyogni. Nekem tényleg ő az, akit a Szigetre magammal vinnék. A Sziget rejtelmei ilyenek.”[99]

Tandori a *„V”*-ben és mindjárt az első Utrillo-versben is hivatkozik egy 1970-es magyar nyelvű kismonográfiára, amelyet Székely András jegyez a francia festőről; a kötet *A Művészet Kiskönyvtára* sorozatban megjelent kis alakú album.[100] Tandori a ciklus születése idején a lakásán és a lakás környékén gondozott verebei miatt egyáltalán nem utazott, így természetszerűleg nem járhatott nyugat-európai múzeumokba sem; *A verébfélék katedrálisa* versei hangsúlyozottan és koncepciószerűen művészeti albumok reprodukciói alapján születtek; erre a nagyciklusban több helyütt történik utalás, a mottó utáni első szöveghelyként és egyben a legközvetlenebbül a *Paul Cézanne: Az akasztott ember háza* című vers második részében:

„Az én albumomban, mert a mennyiség
törvényei szerint tagadhatatlan,
hogy így jut el az emberhez a kép,
utánatermelt-kép alakban,
egymás mellett a két

házas festmény”

A művészeti albumban egymás mellé szerkesztett képek véletlenszerű választási elvvé váló motívuma az *Utrillo: A St. Severin templom* című versben is feltűnik:

„A St. Spero falusi templomával
szemközti oldalon
az egyik albumomban,
amelyből dolgozom,
régi motívumomra bukkan,
s előbb is, mint én, a figyelmesebb szem”.

[99] *i. m.* 89. o.
[100] v. ö. SZÉKELY András, *Utrillo*, Corvina, Bp., 1970.

A figyelmesebb szem talán egy verébre utal, talán valaki másra, valamiféle transzcendens létezőre avagy a kettő (Tandoritól korántsem idegen) metonimikus összecsengetésére; mindenesetre reflektált megoldásnak tűnik, hogy a művészeti-választási módszerként alkalmazott *véletlen* John Cage-i fogalmának alkalmazását külső nézőpontra ruházza át a lírai én. A nyolc Utrillo-vers címében hivatkozott festmények közül háromnak a reprodukciója található meg a Székely-féle kötetben (*Utrillo: Rue Chappe; Utrillo: „La Belle Gabrielle”; Utrillo: Falusi templom – 1912 körül*). A *„V”*-ben azt olvashatjuk, a szerzőnek körülbelül 20 Utrillo-könyve van, egy, a Balkon folyóiratban megjelent cikkében pedig Tandori egy önidézettel érintőlegesen szerelmi lírájának hiányára is utalva ismét személyiségének szerves részeként határozza meg Utrillót és az Utrillo-könyveket: „»Kinek ne lenne legalább annyi Utrillo-albuma, ahány nagy szerelme volt? Több Utrillo-albumunk van, nekem feltétlenül így áll ez.« Ezt olvasom valahol. Hm. Asszociációim másfelé mutatnak.”[101] Az Utrillo-sorozatot nyitó Rue Chappe-szöveg esetében a kismonográfiára való konkrét hivatkozás, az utána álló, *Utrillo: „La Belle Gabrielle”* című versben pedig a vendégszövegként feltűnő Székely-bekezdés miatt bizton gondolhatjuk, hogy a költő *A Művészet Kiskönyvtára* sorozat kötetének reprodukcióival (is) dolgozott. Amelyek fekete-fehérek. Utrillo munkamódszerére utalva, hogy az autodidakta festő fekete-fehér párizsi-montmartre-i képeslapokat nagyított fel vásznain, s a látványhoz a színeket maga költötte hozzá, Tandori a belső ciklus felütéseként valami hasonlót kísérel meg ebben a két versben; a fekete-fehér reprodukciókat szimbolikus módszerekkel az ekphrasziszok terébe másolja, majd újraszínezi. A *„La Belle Gabrielle”*-ben, amelynek vonatkozó festményei (két fekete-fehér

[101] TANDORI Dezső, *Nappali kérdés, Mit nézünk mire – és miért? (Egy alig-amatõr)*, Balkon, 1994, http://www.balkon.hu/html_index.html

reprodukció is található a kisméretű albumban ezzel a címmel) az alkoholista Utrillo egyik kedvelt montmartre-i csapszékét ábrázolják, Tandori a Székely-monográfiából vett bekezdést[102] *utrillósítja*: az eredeti szöveg minden mondata és tagmondata után beszúr egy-egy színt, a vers végén pedig a Székely-bekezdésnek az alkotói módszerre utaló utolsó mondatában megszakítás nélkül halmozza a színeket, a kétszer lajstromozott *szürkét* másodszorra meghagyva az eredeti helyén:

„Nem járt ki festeni; égszínkék és narancs;
tudta, ha kimegy az utcára, előbb-utóbb
felönt a garatra, rózsaszín, kötözködni kezd
a járókelőkkel, zöldes-fehér, és ilyenkor
mindig ő húzza a rövidebbet. Fekete. Postai
levelezőlapokat vásárolt, és gondosan fel-
nagyította őket. Sárga, pirosas-lila, zöld.
Mivel, fehér, olajbarna, nem részesült alapos
képzésben, „fejből" nem tudott festeni, kármin,
szüksége volt a látványra vagy a látvány
pótlékára, narancspiros, a képeslapra. A
színeket azonban – piros, szürke, zöld,
fekete, fehér, barna, sárga, narancspiros,
pirosas-lila és a többi – maga költötte
a szürke, fehér, kék, kármin fotográfiához."

Azzal, hogy a vers végén az Utrillo-kép alapjául szolgáló *fekete-fehér* fotográfia Utrillo *fehér* korszakbeli festményeinek színeibe öltözik (szürke, fehér, kék, kármin), Tandori visszacsatolja versét az eredeti Utrillo-képhez, melytől a Székely-album fekete-fehér reprodukcióját alapul véve kétszeresen távolította el az ekphraszisz terébe való beemeléssel, majd az újraszínezéssel. A szövegbe ágyazott színek elhelyezése véletlenszerűnek hat, illetve tisztán kauzálisan csak egy-két példa tűnik fölfejthetőnek (így az idézett részletben a *fekete* – amikor Utrillo a rövidebbet húzza a fölhergelt járókelőkkel szemben). A többi esetben (talán) a magánhangzók színének rimbaud-i intuitív föltalálása a

[102] v. ö. SZÉKELY András, *i. m.*, 12. o.

rokonítható választási módszer. Az *Utrillo: Rue Chappe*-ban Tandori a Székely-kismonográfia Szerb Antaltól való mottóját idézi duchamp-i talált (szöveg-) tárgyként, szétírt vendégszövegként. A kilencedik sorban a festő szignóként idézett nevével, illetve egy jól eltalált sortöréssel (a *gráfia* – rajz – görög szót kiugratva) a költő mélyebb értelemben is ekphrasztikussá, illetve elsődlegesen versszerűvé avatja a talált szövegrészletet:

„Hát fontosak az emberek
a városban? Párizsban az
emberek utálatosak,
írja, és érdektelenek.
Én a várossal akarom
Önt megismertetni, *tovább*, azt
hiszem, *fejezi be*, a házak
az igazán lényegesek.
Maurice Utrillo Valadon.
Egy Szerb Antal- képeslapon
találtam ezt a szöveget,
melyet Székely András hason-
című – *Utrillo* – kismono-
gráfiája élére tett."

Az eredeti Szerb-mottó a következő: „Hát fontosak az emberek a városban? Párizsban csak az emberek utálatosak és érdektelenek. Én a várossal akarom Önt megismertetni – azt hiszem, a házak az igazán lényegesek…"[103] Utrillo utcaképein, ha feltűnnek is időnként emberek, azok minden esetben csak staffázsalakok; ezek az utcák, terek az ürességükkel tüntetnek (akár a reneszánsz ideális várost ábrázoló vedútái). A ciklus harmadik, *Utrillo: Rue des Abbesses* című versében Tandori a vers zárlatában utal vissza saját hetvenes évekbeli, Lánchíd utcai választott magányából erre az ember nélküli látványra:

„A széles tér elől lilás.
A torony teteje fehér.
Színes árnyékok a rolókon.
A fa mögött folytatódik.

Egy híján felől se fás.

[103] SZÉKELY András, *i. m.*, 5. o.

Balról s hátul ház házat ér.
Nem gondolkodom a lakókon.
Kell mihez azt mondani, jó itt.”

A vers csupa tömör megállapításból áll, amelyek az előző szöveg konkrét módon színezett narratívája után a festmény, a festményen (reprodukción) látszó utcarészlet pragmatikus leírására tesznek kísérletet. A költemény négyes és ötödfeles jambikus sorokból fölépülő négysoros versszakokból áll, amelyek keretein mindvégig túlnyúlnak a válaszrímek (abcd-abcd-dcea-dcea). A meglehetősen rövid és a szöveg tőmondataival következetesen egybeeső soroknak ez a nagy fesztávú rímeltetése a költemény logikai átjárhatóságát, illetve a retorikai enyészpontok rejtett elhelyezését támogatja meg – a harmadik-negyedik strófában a rímképlet nem pontosan ismétlődik, ám nem is borul föl teljesen, hanem továbbszövődve variálódik.

Verebek, bár motívumszerűen nem tűnnek föl a festményeken (utcaképeken), a versbeszélő számára a néptelen Utrillo-színterek adekvát tartozékai. A kisciklus negyedik versétől kezdve Tandori a nyolc közül négy szövegbe írja bele az Utrillo-festmények tiszta, ember nélküli látványvilágához illesztve a saját veréb-mitológiáját. A negyedik vers temploma (*Utrillo: Falusi templom – 1912 körül*) a nagyciklus címében is szereplő *verebek katedrálisa*. Ez a ciklus harmadik olyan verse, amelynek festménye reprodukálva van a Székely-kötetben, ez is fekete-fehérben. A képen a címadó templomon kívül csak a háttérben látható egyetlen ház. Egy másik Utrillo-albumban (amely talán benne is van a *körülbelül húsz*ban) színesben tanulmányozható a festmény reprodukciója: a kép egyensúlyát az ég koszos sötétkékje és a templomépület fehérsége adja.[104] A templomtorony órájáról leolvasható az idő: öt perc múlva

[104] Waldemar GEORGE: *Utrillo*, Verlag Andreas Zettner Würzburg, Wien, 1958.

három óra. A versbeszélő a felütésben a templom adekvát fehérsége mellé az eget *hús-szín barnás*ra festi, és kér, fohászkodik, megszólítás nélkül:

„E fehér geometria
a hús-szin barnás alkonyatban,
hadd legyen, ha a nagymuta-
tója három órára kattan,
verebek katedrálisa.”

Az ég *hús-szin* jelzője, majd a második szakaszban *hús-szín barnás felhám*ként való megszemélyesítése mintegy visszamenőleg tölti föl jelentéssel a megszólított pozícióját, akihez a beszélő a kezdeti kérést intézte. Az ekphrasztikus szöveg terében a jelenlét és a hiány váltakozó, tárggyal bíró és tárgyatlan karakterei folyamatos és finom, egymással összefüggő mozgásban vannak – így egyrészt a felütésben név nélkül evokált transzcendens létező, másrészt a fohászt artikuláló lírai én, harmadrészt a beszélő által a képbe beleálmodott verebek. Hármójuk explicit kapcsolódási pontja, illetve a kapcsolat pecsétje a festmény toronyórája, pontosabban: a reprodukció toronyórája. A szöveg negyedik szakaszában és a külön versszakként szedett zárósorban az ekphraszisszal egy ütemben zárul és kapja meg véges jelentését a lírai én kérése:

„És mert az ég: örök-időt
tárol, álljon meg óra bárhol,
e hús-barna színt elütött
verebek katedrálisául
hadd kérjem, föld és ég között:

St. Spero neve egy madárról.”

A hármasrím középső elemeként az ötsoros versszakban kiemelt helyen szereplő *elütött* szó azon túl, hogy a halott, elgázolt verebekre és a három órára egyszerre utal, az első versszakbeli kérésre visszamutatva tulajdonképpen be is teljesíti azt magában. Tandori *örök-idő*ről beszél, relativizálva a versben az Utrillo-festményen ábrázolt pontos időt, a fekete-fehér reprodukció saját kiszínezésével, az ég *hús-barna szín*ével az Utrillo által megörökített két óra ötvenöt percet az eredeti festménynek, annak *Itt és Most*-jának hagyva. A nevezetes benjamini kategória Tandori művében sajátos módon egészül ki: az, hogy a reprodukciót veszi alapul az eredeti helyett, az eredeti festmények át- és felülírhatóságának is a biztosítékává válik *A verébfélék katedrális*ának ekphrasziszaiban. A *katedrális* a cikluscímbe átemelve azonban már nem pusztán a verebeké, hanem a *verébfélék*é. Ha feltesszük a kérdést, hogy ezzel az (önmaga mélye felé gravitáló) sűrített hasonlattal az apró testű madarak mellett még mi mindent foglalhat magába a templomépület, illetve ha (az előbbi gondolatot részben megválaszolva és kiterjesztve) *verébfélék*ként nem csak apró termetű madarakat képzelünk el, hanem ebbe a *verébfélé*ségbe a ciklus darabjai mögött amúgy mindvégig ott sejthető, és néha azokon át is ütő transzcendens élményt is

belelátjuk, úgy az Utrillo-szövegegyüttes temploma egy olyasféle épített locusként lesz értelmezhető, amely a Tandori-féle ekphrasztikus beszéd alapvető (kulisszák mögötti) színhelyeként szolgál. Nem azt állítom ezzel, hogy a festmény-reprodukciókra épülő ekphrasziszok tere, a rendkívül egységes ciklusban folyó versbeszéd tere, a múzeumi vagy freskókkal kifestett templomterek részleges analógiájaként elgondolt dinamikus szín mindvégig ezzel az újrateremtett *falusi templom*mal volna azonosítható, hanem pusztán annyit, hogy a hangütést illetően a beszélő ennél a helyszínnél közelebbi kapcsolódási pontot nem talál a versek mögötti transzcendenciához (akit az istenes költészet zsánerében *isten*nel szokás azonosítani).[105]

A beszélő a következő, *Utrillo: A St. Séverin templom* című szövegben (amelyre fentebb már utaltunk) immár *St. Spero temploma*ként hivatkozik az előző költemény fehér épületére. Bár a ciklus mentes mindenféle direkt vallásos utalástól, a veréb nevével felruházott *új* templomépület így az egyik keresztény alapprincípiumot is visszhangozza: *sperare* olaszul annyit tesz, mint remélni; *spero*: remélek, egyes szám első személyben. A nevek, az el- és átnevezések által dinamizált viszony a verebek és a transzcendens létező között emitt már az ellenkező irányban is működni látszik:

„ott áll, ablakok mértani sorával
épp a St. Séverin,
amelyről elneveztem
egy kora-verebem,
kire álmodva leltem,
és elvesztettem s újra megtaláltam,
valós alakja nálam
múlt el, csapzott tollakkal, a kezemben.”

[105] Mint arra már utaltunk a fejezet elején, Tóth Ákos kiemelten foglalkozik disszertációjában a verssel. Gondolatmenete a névvel történő megszentelés költői rítusát, illetve a szentség és üdvösség alkalmazott fogalmait járja körül, v. ö. TÓTH Ákos, *i. m.*

A három szonettnyi, három tizennégy soros szakaszból álló költemény második és harmadik versszaka a címben jelzett mű szorosan vett leírására látszik összpontosítani – a festmény-reprodukció, a festmény és a festményen ábrázolt eredeti utcarészlet hármasságának figyelembe vételével. Hármójuk találkozási pontja, ahol a *jelentés* föltárul, egyrészt a *távolság*, másrészt a *hiány* költői fogalmaival kerül megvilágításra:

„én azt hiszem, az előtér faágas
falsikjára, s arra, amit jelenthet,
eleven tagolt,
szinte megunhatatlan
vonal-, szin-, téma-, folt-
rendszerére nem ott van,
nem a rendithetetlen szent helyen, nem:
sokkal ténylegesebben
villog a messzibb minuszból a válasz.”

Különösnek tetszik, hogy a szakaszban (csak ebben a szakaszban, az első kettőben nem) Tandori következetesen rövid i-t használ ott, ahol a magyar helyesírás szabályai szerint hosszút kellene (*falsikjára*, *szin*, *rendithetetlen*, *minuszból*). A huszadik századi magyar költészetben bőven akadnak példák egyéni ortográfiára (Babitsnál, Pilinszkynél stb.), ám itt a példák csak egyetlen strófára korlátozódnak.[106]

Az *Utrillo: A Rue Muller terasza* című vers és kép terasza rögtön a verebeknek adatik a szöveg felütésében:

„A verebek terasza ez
és nemcsak a színei miatt, de
egyébként is a verebekre
gondoltam róla, képletes,
persze, ez, mert minden dologban
valami képletes dolog van,
kép, melyet más kép keretez,
és így jutunk bentebb-terekre.”

[106] Fentebb már említettük Rimbaud alapművét, *A magánhangzók szonettjét*, és jóllehet rejtetten, de mintha ebben a szövegben is költői színárnyalatot, a tónusok további finomhangolását jelezné vagy szimbolizálná az *í*-k *i*-kre cserélése.

A *kép-képletes*(*-keretez*) a többletjelentésből fakadóan anagrammatikus játékként is működik, a versen belüli dialógusként, amennyiben a *kép* maga az egész vers, amelybe egy belsőbb kép foglalódik bele. Annak a fajta paradox jelenlétnek, amellyel a beszélő önmagát, a maga alakját a versekben szerepelteti, távoli párhuzamaként, illetve irodalmi ősképeként idézhető föl Platón *Phaidón*ja. Amint az ismeretes, a „Platón azonban, azt hiszem, beteg volt" mondat az egyetlen szöveghely a görög filozófus műveiben, ahol néven nevezi magát, mégpedig Szókratész halálának leírásakor. Platón nem volt ott mestere távozásakor, állítja a szöveg, amely Platón neve alatt maradt fönn, és amely Szókratész végóráit dialogizálja. Az eltávolító gesztus, a jelenlétnek a hiány metaforájával való jelzése Tandori versében a helyszíneknek az egymással szembeni kijátszásával kap alakot; a lírai beszélő az ekphrasztikus beszéddel magát is belerajzolja a képbe vagy az ekphrasziszba, oly módon, hogy egymásba csúsztatja a három helyszínt: Utrillo megfestett Rue Muller-jét, a valóságos Rue Muller-t, valamint saját Lánchíd utcáját (meg-megpillant egy *veréb-féle kontúr*t, ahogy kinéz az ablakon keresztül dolgozószobájából). A *verébfélé*nek, a fentebb már elemzett alakzatnak a cikluscímet leszámítva ez az egyetlen konkrét szerepeltetése a szövegben.

Az Utrillo-versek két utolsó darabja az *Utrillo: Rue d'Orchampt – 1912* és az *Utrillo: A Rue Jeanne d'Arc hóban* címet viseli. Az előbbi a költemény különleges formai megoldásaival tüntet, míg az utóbbi a zárlat deklarált búcsúzkodásával fölerősíti a nyolc vers belső-ciklus jellegét. Az elmetszett *bérkaszárnya* szóból kibontott rím-megoldásokkal Tandori poétikai intelligenciáját teljes nagyságában mutató, huszonnégy soros (háromszor nyolc

sor) Rue d'Orchampt-szöveg fő tétjének az Utrillo-kép maximális pontosságra törekvő, érzelmileg semleges leírása tűnik; az egyetlen kizökkentő jelenség a versben az utolsó sor, amely a négy évszak fölsorolásával az időtlenségbe helyezi el magát és a képet. A Rue Jeanne d'Arc-versben ezzel szemben hangsúlyozottan tél van; a képleírás kulisszái között megint föltűnnek a verebek, akiknek a beszélő morzsát szórna a kép modifikációjaként („ezt festem rá, ha ott vagyok").

*

*A verébfélék katedrálisá*nak kétrészes nyitóverse nem egy adott festő nevét és művének címét viseli címként, hanem helymegjelölést és évszámot: *Duna-part, 1978*. A szín Tandori Dezső életének ismert helyszínét jelöli, a budai Duna-partot a Vár alatt, míg az évszám, amellett, hogy puszta formai elemként a ciklus ekphraszisz-címeiben szereplő évszámokkal is kapcsolatba hozható, valószínűleg a szöveg megírásának évére utal. A vers első része önmegszólítással induló szabadverses monológ, familiáris helyszínrajz, amely a Lánchíd és a Lánchíd utca környékének megrajzolásával az arab kettessel jelzett szövegrész tulajdonképpeni ekphrasziszát készíti elő. Emennek nyitánya így szól:

„Louvre-rakpart, Monet vászna, a múlt
századból, nekitámaszkodom egy könnyűszerkezetű
híd korlátjának, egy könnyűszerkezetű hirdetőoszlop
áll mögöttem, egy könnyűszerkezetű társaskocsi
jön pompásan, mindennek a szerkezete könnyű
ezen a képen, mégis: sejtelmem sincs azoknak a
dolgoknak a szerkezetéről, úgy egyáltalán"

Látható, hogy (egyedüli példaként a ciklusban) a cím helyett itt az első sor elején áll a festmény címe és a festő neve. A versben az ismétlődő jelző, a

könnyűszerkezetű (amelynek a monotonitást előhívő, erős stilisztikai hozadéka is van) egyszerre utal az impresszionizmust technikai vagy gondolati értelemben sommásan könnyű művészetnek tituláló véleményre, ugyanakkor a magyar irodalom kontextusában természetesen Kosztolányi Dezső versére, az *Esti Kornél ének*re is:

„Tudjuk mi rég, mily könnyű,
mit mondanak nehéznek,
s mily nehéz a könnyű,
mit a medvék lenéznek.”[107]

A Tandori-szövegben a Kosztolányi-féle „szentencia” személyesebb, konkrétabb, alanyibb tragikumú belátása történik meg; Monet egy témáról készült képciklusait a versbeszélő saját személyiségének részekre szakadozottságával („saját négy változatom”) allegorizálja, miközben halott verebek nyomait kutatja a fűben és a bokrok alatt a Duna-parti mikrokörnyezetben. Mint arra már utaltunk, a nyolc Monet-vers szétszórva található *A verébfélék katedrálisá*ban; a következőkben ezeket szeretném elemezni. Ám előbb tekintsük át a ciklusrészek rendjét a nagycikluson belül. A kétrészes nyitószöveg után két Van Gogh-ekphraszisz áll (csak ez a kettő van a ciklusban), majd következik a fejezetem elején már említett Cézanne-vers (a másik Cézanne-vers a ciklus vége felé található). Ezután két Monet-vers jön, majd egy Manet- (ez az egy van a ciklusban) és egy Gauguin- (ez az egy van a ciklusban). Ismét egy Monet-, majd egy párba állított Monet- és Renoir-. Ezután három Renoir- (összesen ez a négy Renoir-ekphraszisz van a ciklusban). Hat Seurat-szöveg következik, majd két Pissarro-, ezután áll az Utrillo-költemények tömbje. Majd két Monet-, két Pissarro- (vagyis összesen négy Pissarro-), aztán a

[107] v. ö. KOSZTOLÁNYI Dezső, *Összes versei*, Osiris, Budapest, 2000, 458-460. o.

már említett második Cézanne-, végül a maradék három Seurat-, és zárlatként a nyolcból az utolsó Monet-vers. Elmondható, hogy a kötetnyi szövegegyüttesben a túlnyomórészt félhosszúnak mondható költemények egymás utáni tagolatlan sorjázását hatékonyan bontja szerves alegységekre egyrészt a kisciklusok (az egy festőtől való versek) széttagolt ritmusa, másrészt a költői beszédmód egységén belül az egyes költemények formai hasonlósága vagy épp a sorra következő versszövegek formai diverzitása.

A kétrészes nyitószöveget követő, egymás után álló első két Monet-vers címe *Claude Monet: A roueni katedrális*, illetve *Claude Monet: Tavirózsák* – az előbbi nem egyetlen képhez, hanem Monet híres festménysorozatához kötődik, amint az a beszélő dikciójából kitűnik; fentebb írtuk, hogy a *Duna-part, 1978*-ban is utalás történt a francia művész festmény-szériáira. Az összenézett reprodukciók nyomán készült versben expliciten tűnik föl a cikluscím-beli *katedrális*; verebeknek ugyanakkor utalásszerűen sincs nyoma a szövegben. A ódai hangütésű, letisztult formavilágú költemény (négy hatsoros versszak hármas keresztrímekkel, hat és tizenegy szótag között ingadozó jambikus sorokkal) megszólítottja maga a festő, Monet (a harmadik szakaszban). Szembetűnő, hogy a *Duna-part, 1978* Monet-ekphrasziszának könnyűség/könnyűszerkezet-tematikájával szemben itt rögtön az első versszakban a valóságosan mélység-értelmű mélység fogalma jelenik meg, mégpedig könnyednek és játékosnak semmiképpen nem mondható költői stílusban, a harangok képét a *bronz* auditív anyagiságával, a mélységet pedig a való anyag súlyosságának képzetével összekapcsolva:

„Mintha a nap más-más szakaiban
emelnék ki a víz alól;
hát azzá, másutt ami van,
kő, ekképpen romolhatol;

mélységek katedrálisaiban,
hinnők, harangok bronza szól

így, ahogy bomlasztja a nap,
és tartósítja is;
katedrális, oromfalad
az ormótlanba visszavisz,
hol nincs kényszerfedél alatt,
nincs forma szerint, aki hisz”

A szöveg alapszituációja mintha T. S. Eliot nevezetes verse, a másutt Tandori által is sokszor idézett *J. Alfred Prufrock szerelmes éneké*nek híres zárlatát visszhangozná („Álmunkban láttuk a tenger alatti termet,/ A sellőket, akik rőt koszorúkat adtak,/ S megfulladunk, ha majd emberek hívogatnak.”[108]), jóllehet a katedrális kizárólagos jelenlétével itt személytelen a jelenlét. A vízzel is összefüggésben a Tandori-vers központi fogalma a *nap*; egyrészt a kora hajnaltól

[108] T. S. ELIOT, *Versei*, Európa, Budapest, 1996, 14. o. Kálnoky László ford.

késő alkonyig tartó időszak, a monet-i látvány széles időbeli spektrumának jelölője, másodsorban az égitest, amely mozgásával a látvány minőségét a festménysorozat széles skáláján befolyásolja, harmadrészt a két jelentés homonímiája, amely homonímia áttételesen is megjelenik a szövegben, a keresztény templomot a Monet-reprodukciókon látható alakmások összeseként valamiféle transzcendentális szentéllyé lényegítve át, egyben el is távolítva az egyetlen-kereszténység fogalmától. A festő harmadik szakaszbeli evokálásával szólal meg egyes szám első személyben az eladdig rejtőzködő lírai én; az elioti vízalatti világot saját állapotával azonosítva.

A tavirózsás Monet-vers – amelynek kapcsolódó képe(i) az absztrakt festészet (egyik) előfutárának tekinthetőek – ezzel szemben mindvégig személytelen, józan hangütésben szól, a *te* és *én* szerepeltetése ellenére is, amely személyek sokkal inkább staffázsalakokat, valamiféle áttetsző irodalmi szerepjátékot jelölnek, semmint valós személyiségeket:

„Van oly idő hogy se így te se így én
Sosem vagyunk
A híd semelyik-ívén
Giverny tavirózsás vize-szinén”

A költemény Guillaume Apollinaire *A Mirabeau-híd* című világirodalmi antológiadarabját tükrözi, és nem csak szorosan vett formájával, de a feltöltött tartalom hasonló hangoltságával, az időről való meditációval is. Ám míg (a Monet-kortárs) francia költő dalszerű szövegében a rohanó víz az idő múlását hivatott jelképezni, ezzel ellentétesen emitt az időtlenségre, a művészetben reprodukált természeti látvány mintha-örökkévalóságára kerül a hangsúly a refrénben:

„Mire a fény csak rezzenne ily órán
Ideje körbeér egy tavirózsán”

A következő Monet-vers a ciklusban a *Claude Monet: Honfleur világítótornya* címet viseli. A huszonöt soros, egy tömbbe tördelt, rímtelen költemény (legfeljebb rímárnyékokat vagy véletlennek tetsző összecsengéseket találunk) legfeltűnőbb poétikai jellegzetessége (avagy retorikai fogása) a kettőspontok gyakorisága a verssorok végén; az így elválasztott mondatrészek a képrészletek dinamikus sorjáztatásával mellérendelő jellegűek, ám a központozásnak köszönhetően különleges, finom feszültség keletkezik sorról sorra a szöveg első harmadában. Nagyjából a vers közepétől a költői képek már az absztrakció határát súrolják (alulról vagy felülről), míg a zárlat elégikussága kontúros keretként zárja le a verstömböt.

A következő Monet-szöveg egy Renoir-ekphraszisszal áll párban, *Az impresszionisták vízpartjai* közös címet viselve – a mindkét művész által megfestett, így a vásznon is érintkező helyszín alapján. Ennek az érintkezésnek a természete a második részben (*Renoir képe*) kerül megvilágításra, az első rész (*Monet képe*) a kép szoros költői olvasására vállalkozik, az egy tömbből álló vers zárlatát a legerősebb Tandori-szöveghelyekhez méltó költői képpel lendítve ki az amúgy revelatív monotóniából:

„mintha a szigettől át s át
négyszín-lassú dominót
vetnének, okker-fehér-kék-
sötétest, s mintha helyek
jönnének helybe, kivétképp:
tartózkodásunk elérjék,
elérjék valami mód.”

A *tartózkodásunk* szembeálló, paradox jelentései már az ábrázolt szín kettősségét, vagy (mint másutt is a ciklusban) a közös nevezőjű helyek

egymással szembeni kijátszását vetítik elő. A tizenhat soros Renoir-ekphraszisz a ciklus formai palettáját tovább színezve antik időmértékes sorszerkezetben, hexameterekben szól; a két festő, két rokon festői teljesítmény, látásmód összevetése történik itt meg valamiféle ironikusan kezelt *igazságosság* jegyében – a két kép szétszálazása végső soron csak azok különálló létezésével igazolható, semmi mással.

Mielőtt rátérnénk a további Monet-versek elemzésére, úgy gondolom, célszerű szemügyre vennünk *Az impresszionisták vízpartjai* után egy tömbben álló három Renoir-ekphrasziszt. Az első szöveg (*Auguste Renoir: Evezősök a Szajnán Bougivalnál*) a páros vers szakadás-tematikáját viszi tovább szükségszerű áttétekkel, a szétfoszló látvány egyszeri rögzíthetőségére helyezve a hangsúlyt. A vers három szabályosan rímeltetett stanzából áll; az utolsó versszakban az első hat sor rímhelyzetei virtuóz módon mind elválasztott szavak belsejébe esnek, poétikailag is megjelenítve a vers fő gondolati tényezőjét, az elszakítottság motívumát. A következő költemény (*Auguste Renoir: A hinta)* a versciklus leghosszabb darabjai közé tartozik a kilenc darab nyolcsoros versszakkal (jambikus sorok, a szakaszokon belül keresztrímek, a-b-a-b-c-d-c-d, bár az egyes strófákon belül előfordulnak egyéni módozatok is). A szakadás vizuális problematikája itt személyesebb, alanyibb megközelítésűvé válik; a szöveg első négy strófájában a verebekkel való együttélés (anti)szociális következményeit szedi versbe a szerző, majd rátér a Renoir-kép tulajdonképpeni leírására, mégpedig ezúttal nem annyira magát a látványt, mint az ábrázolt jelenet pszichológiai tényezőit és mozgatórugóit analizálva. A hinta motívuma Tandori versében lényegi tulajdonságait tekintve sokkal inkább valamiféle ingává lényegül át, amely a megindított, ám csak részben kiszámítható pályájú-erejű

lendülésekkel körmönfont hasonlatává válik a kép szereplői, illetve a versbeszélő és a (lelki) *rokonok* között fölálló viszonyoknak.

Az utolsó Renoir-ekphraszisz csak zárójeles alcímében viseli a festmény címét (*Renoir: Evezősök Chatou-nál*), a verscím Tandori magánmitológiájából való: *Madár-evezőtoll*. A hosszú szöveg fő szervezőereje maga a versforma, a magyar költészetben Csokonai híres versével (*Tartózkodó kérelem*) polgárjogot nyert ógörög *ionicus a minore* (uu--) erős lüktetése – olykor az értelem vagy legalábbis az érthetőség rovására, reflektáltan bár: a monoton forma a locsogás, az evezők csobbanása, a víz loccsanásának kifejezőjévé válik. A vízbe csusszanó lapát és a tenyérbe csusszanó veréb azonosítási pontjaként mind a renoir-i festési technika, mind a tárgyalt festmény tematikájából következően *elmosódott* behelyettesíthetősége szolgál a toll és az evező motívumainak.

A nagyciklus hatodik Monet-ekphraszisza a *Claude Monet: Hôtel de Roches Noires à Trouville* címet viseli. A rögtön ezután következő, hetedik Monet-darab címe *Claude Monet terasza Le Havre-nál*, míg a nyolcadik szöveg címe (ez egyben a ciklus záródarabja is), megegyezik a hatodikéval (*Claude Monet: Hôtel de Roches Noires à Trouville*). A három ekphrasziszban közös tényező a nyílt, tengeri kulissza, a hatodik és a nyolcadik szövegben pedig maga a tárgy, a hivatkozott Monet-festmény is ugyanaz. Az első Hôtel-vers a szín hatásos megjelenítése után két *üldögélő* alak párbeszédébe avagy párhuzamos monológjába fut ki, amelyekbe integránsan belefonódik a versbeszélő dikciója. Az alakok kiléte mindvégig meglehetősen bizonytalan marad, azzal együtt, hogy a hatodik szakaszban megjelenő *másik*at akár magával a festővel is azonosíthatjuk, amint a gyorsan tovatűnő, de már megfestett látványt kémleli a maga paradox mivoltában. A következő, teraszos vers is megjelenít egy *illető*t,

aki a festővel volna azonosítható; azonban a személyiség határai tökéletesen föloldódnak a szöveg kulcsfogalmául szolgáló *plein air*ben, amely kifejezés refrénszerűen tér vissza a nyolcsoros versszakok utolsó sorában. A második Hôtel-vers visszatekintésként indul:

„Itt ülök most újra az albumommal.
Épp tizennégy napja, hogy összecsuktam,
Hogy Le Havre napnyírt teraszát, hogy Honfleurt
Úgy sose lássam

Már. S nem is látom. De a nyári hónap
Ösztönöz, hogy kezdjük *amúgy*, elölről,
Bármi végességre van új megoldás,
Hogyha a nap süt”

A lírai én újranézi a korábban ekphrasziszokba vett képeket, és a képekhez való viszonyában azóta történt elmozdulásokat az impresszionizmus szellemében, a módszer hasonlataként, a változó fények és árnyékok összjátékaként veszi leltárba. A költemény antikizáló verseléssel, szapphói strófában íródott, amire konkrét utalás is történik az ötödik és hatodik szakaszban; ezt megelőzően a negyedik versszakban a verscímbe vett festmény (reprodukció) részleteit idézte föl a beszélő – a korábbi Hôtel-vers kontextusában. A szövegben feltűnnek a verebek is, mint a véletlen instrumentumai vagy a véletlen dinamikájának hírnökei. Az utolsó strófa, illetve ennek utolsó adoniszi sora („Címe a vers-cím”) kép(ek) és vers végső azonosítását látszólag pofonegyszerűen, a dolog mélyére tekintve azonban nagyon is ravaszul végzi el – a cím, vagyis a festményhez rendelt, annak tárgyát lokalizáló szöveg közös médiumában.

*

Mielőtt belefognánk *A verébfélék katedrálisának* hátramaradt két nagyobb szövegegyüttesének elemzésébe (a Seurat- és a Pissarro-versek), célszerű áttekintenünk a nagyciklus egyéb darabjait, a két Van Gogh-, a két Cézanne- és az egy-egy Manet-, illetve Gauguin-ekphrasziszt. A Van Goghok rögtön a nyitány (*Duna-part, 1978*) után állnak, *Van Gogh kávéházterasza* és *Van Gogh: Éjszakai kávéház* címmel. (Feltűnő a *teras*zok gyakorisága a nagyciklusban. Magyarázatként szolgálhat erre, hogy – bár nem mindig verebekkel összefüggésben kerül elő – a terasz egy adott épület azon része, ahová a madaraknak magától értetődően szabad a bejárása, és amely az éggel közvetlen kapcsolatban van.) A két vers szorosan összefügg, és nem pusztán a festő személye, hanem az összekapcsolódó kinti és benti (majd még bentebbi terek) átjárhatóságának problematikája miatt, ami az első költeményben a legmarkánsabban a beszélő által a képre képzelt bolthelyiség (könyvesbolt) és a kávéházterasz között közlekedők fantáziaképében jelenik meg (jellemző a feltételes módú igék és a *talán* szó gyakorisága – ami az egész vers tonalitására kihat, lebegővé téve a dikciót). A festmény égboltja „külön szakadék-életet él”, így nem is kap különösebb hangsúlyt a szövegben. Az idő fogalmát az összekapcsolódó (részben csak fölsejlő) terekhez hasonlatosan rögzíti a lírai én – a folyton nyitva tartó kávéházban a nappalok és esték is „átlógnak egymásba”; ugyanakkor a címben rögzített locusnak, *Van Gogh kávéházteraszá*nak a pontosabb definíciója is épp ebben a köztességben ragadható meg. A második vers a nagyciklus talán legelégikusabb darabja; a szöveg fókusza a festmény-reprodukció rímes-jambikus (az erős költői képeknek és az enjambement-ok kis számának köszönhetően különlegesen szuggesztív húzású) leírásán túl két életpálya, a festőé és a versbeszélőé összevetésében ragadható meg. A szövegek

sorrendisége és indirekt belső logikája az előbbi terasz kávéházának láttatja a megjelenített helyiséget, amelyből további terek nyílnak:

„Nem ilyen mélység nyilik-e a pultnál,
nem egy belső teremé-e, tovább;
kirugott lábbal az asztal alatt,
támasztod a homlokod maszatát;
de ha lehúnyod is a szemed, a lámpák körül
az pörög sárga fényben, amit odalát.
A szemet szúrja ez a tér, s mintha dörzsölnéd,
és mint a kidörzsölt posztó, olyan;
nézésed, mint a kidörzsölt tér,
de legalább vagy valahogyan”

A szöveg tereinek szimbolikája nagy erejű költői képekkel mutat túl a látás/belső látás szokványos paradoxonján; *a kidörzsölt posztó* (illetve a három soron belül háromszor föltűnő *dörzs*-motivika) amellett, hogy a képen és korábban a versben is szereplő biliárdasztalra is visszautal, már-már fizikai érzékiséggel jeleníti meg a Van Gogh-i tér pszichedeliáját.

Eztán következik a *Paul Cézanne: Az akasztott ember háza* című kétrészes szöveg, amely első részében az átjárható terek előbbi kérdéskörét épület és természet (egy fa) viszonyára terjeszti ki. Mint az a költemény felütéséből kiderül, a verscím a római kettessel jelzett részben leírt képre utal, a római egyes alatti szöveghez kapcsolt kép a versíró (és nem a cézanne-i) szándék szerint cím nélküli. A versbeszélő retorikájának mögöttes logikája szerint ez a cím nélküliség egy olyan műalkotás sajátja, amelyben az ábrázolás és az ábrázolás tárgya összetéveszthetetlenül, minden nézőpontból, puritán módon önazonos (a szöveg zárósorában egyetlen szó áll: *csupaszon*); a versbeszélő szuverenitásigényéhez az is hozzátartozik, hogy a maga egyediségében, mindenféle külső kontextualizálás nélkül szemléli a képet – *Cím nélkül*. Ennek szellemében a táj is leválik az ábrázolt házról-fáról:

„mert mintha egy szineiben is csupa-tér-síkú házfelület
tagolása épülne eggyé a továbbra is agitáns fa
ágaival és törzsével, és ez *együtt* lenne
az építészet;
és körülöttük a tájjal csak az van, hogy ehhez
ott van, hogy ehhez van ott, de ez az együttes,
a már-nem-külön-ház-és-fa mintha lerázná magáról,
ám ezzel békén is hagyná az egészet."

Meglátásom szerint az egyetlen fára szűkített természet építészetbe-inkorporálásával markánsan másról van itt szó, mint akár a Frank Lloyd Wright-féle építészet-filozófia Cézanne-ig való képletes visszavezetéséről, akár valamiféle – szigorúan jelképessé tett – modern panteizmusról. Azzal, hogy az integráns kapcsolat letisztultságára és kölcsönös átjárhatóságára helyeződik a hangsúly a természeti és ember által épített elem viszonyában, a letisztultság egyik fő forrását egy harmadik tényező hiánya (is) adja. Bár ebben a szövegben is történik utalás az esetleges lakókra, e harmadik tényező, illetve maga a hiány a római kettessel jelzett, *Az akasztott ember háza* című Cézanne-képhez tartozó szövegben válik nyilvánvalóvá, ahol a *két úgynevezett valóságos elem* viszonyában a kép *születés*ének eredőjeként a *halál*t jelöli meg a beszélő. Ebben a versben a másik házra, a *fás ház*ra már sajátjaként hivatkozik a lírai én, amely gesztus a saját magánvalójába (magánmitológiájába) visszavonult alkotó portréjaként, vagy az önarckép egy változataként is fölfogható. *A verébfélék katedrálisá*nak vége felé elhelyezett másik (vagy harmadik) Cézanne-vers, a *Cézanne: A tenger L'Estaque-nál* a kép tűpontosnak tetsző, egyedi szókapcsolatokkal megtűzdelt leírásával indul. Az egyes formai elemek kapcsolódásának kérdése itt az egymásra vonatkoztatható felületek (tengerfenék/parttagoltság) monumentális dinamikájában képeződik le – valamint az autonóm, tömbszerű térfogatok jócskán jelképes magányosságában.

A Manet-ekphraszisz (*Edouard Manet: Longchamp-i verseny*) a nyitóversszakban (ötsoros, változatosan rímeltetett szakaszok) a képen ábrázolt jelenről ódai hangon beszél („Érzem annak a kornak elsöprő iramát”), ami a futurista sebesség-motivikával a jövőbe vetíti ki a megragadott jelenet, a lóversenypályán száguldó lovak képét, míg a második szakasz végére oly módon lepleződik le a korábbi sorok kvázi-ironikus volta, hogy a továbbra is kitartott ódai zengés a szöveg legvégére elégikussá válik: a lóversennyel Tandori magánmitologikus házi versenyei, a kártyabajnokságok és a Koalák kerülnek párhuzamba (a szerves és komplex Tandori-témává beépülő lóverseny-látogatások csak később tűntek föl az életműben).

*

A nagyciklusban párban elhelyezett két-két Pissarro-vers közül az első háromban a festő is föltűnik (C. úrként, Camille úrként, vagy egyszerűen csak Camille-ként), míg a negyedik szöveg a vidéki, faluszéli kép-témával és némileg a versformájában is elüt az előbbiektől, melyek párizsi utcaképekhez kapcsolódnak, és a ciklus jellegzetes oktávájában szólalnak meg; a negyedik szövegben a záróversszak tizenkét sorossá bővül. Az első vers a *Camille Pissarro: Rue d’Amsterdam – 1897* címet viseli. Esős-fényes utcát ábrázol a kép, és a költemény narratívája szerint a beszélő (aki C. úrként szólítja meg a festőt) a festmény belvilágába vágyik. A vers a könyv (az album) becsukásának erőteljes képével végződik; a lírai én *rá*csukja a könyvet – a vágyra, a képre, az ekphrasziszra. A következő versben (*Camille Pissarro: Boulevard des Italiens – 1897*) a képbeli részvétel a lírai én részéről már nem pusztán elégikus

óhajtásként, hanem egy nyelvi feltételrendszer bensőbb realitásaként jelenik meg:

„E képek utánzatai
már rég polgári szalonokban
lógnak. Ha intéznivalóm van
Camille-lal, ez csak egykori
időket érint. Aznapi
dolgom végeztén a tömegbe
vetném magam, körutak erre
alkalmasak, fák árnyai

alatt sietnék, lökdösődve,
olvasnék egy bulvárlapot”

Camille a versbeszélő régi ismerőseként kap alakot, a képbeli jelenlét feltételrendszerének fundamentuma pedig nem más, mint a kortársi kontextus, a Pissarro-utcaképek klasszicizálódása előtti idő megidézése, amiben lényegi szerepet kap a Tandorira jellemző egyedi nyelvi humor – nem csak az előző vers komoly-elégikus tónusától, de a nagyciklus uralkodó hangütésétől is differenciálódva:

„ez valódi-más
volna már, egy *kendős*, piás,
szerbből ideszakadt apaty,

bemutatokozununánk:
énvagyovity Tevagyovity,
tevagyovity Énvagyovity”

Az abszurd nyelvi játéknak egzisztenciális súlya van, és nem pusztán azért, mert a személyiség megduplázását hitelesíti a közép-európai bevándorló(k) képével – a versnarratíva tragikomikus végkimeneteleként lefogják a kiabáló lírai ént, aki vallomása szerint Camille-hoz indult, hátha van még „körútján kiadó alak”. A harmadik vers (*Camille Pissarro: A Place du Théâtre Français napfényben, 1898*) a kép szikárságra és érzelemmentes pontosságra törekvő

leírásával indul; a szöveg legszembetűnőbb retorikai fogása az *éles metszés* a negyedik szakaszban:

„Aki éles metszéssel óhajt-
ja a képet, itt egyszerű-
en abbahagyhatja az olva-
sást, míg én magamnak tovább!-ot
intek, mert én csak egy derű-
sen fénylő képet, egy Pissarrót
nézegetek”

A festmény-reprodukció szorosan vett, tárgyias leírása és az alanyi kommentár válik el itt egymástól a szövegben (túlreflektált élességgel), mintegy villanófényben mutatva meg *A verébfélék katedrálisá*nak egyik fontos belső választóvonalát, a versanyag törésének sávját, ami a többi költeményben sokkal kevésbé látványosan, jobban eldolgozva van jelen. A negyedik Pissarro-versnek (*Camille Pissarro: Voisins, a falu széle*) maga a választóvonal, két különböző minőség, az emberi település és a földek fölnagyított találkozási pontja válik központi témájává. A fölnagyítás legfontosabb következménye, hogy a törésvonal már inkább törésvonulattá, így csaknem absztrakttá válik; a pontos hely (vagyis maga az allegória) mikro-rajzolata pedig egybeesik egy Pissarro-kép, a *Voisins, a falu széle* ekphrasziszával.

Amint már hivatkoztunk rá, *A verébfélék katedrálisá*nak legterjedelmesebb, bár formai és gondolati szempontból semmiképp sem legjelentősebb belső egységét a kilenc darabból álló Seurat-korpusz képezi. A szövegek két csoportban találhatók a nagyciklusban: előbb hat, majd három költemény áll egymás után. A hatos csoport első verse (*Seurat: A Szajna Courbevoie-nál*) a vízparti alaptémával a megelőző Renoir-ekphrasziszhoz, a *Madár-evezőtoll*hoz kapcsolódik. A hosszú szöveg kilenc keresztrímes oktávából áll, és mindenképpen a nagyciklus egyik legnehezebb, legzártabb darabjának

mondható. A vers a kép világának állandóságát, telítettségét rögzíti a képről vett motívumok és színcsoportok sorjáztatásával, illetve a seurat-i módszerre tett többszöri utalással („holtbiztos pontsugarakkal", „hasadozóban/ ír mindenek helyébe pontsort").[109] A következő vers a *Seurat: A parádé* címet viseli, és szintúgy a *véglegesség* művészi ideáját tükröző egyetlen pillanat a fő szervezőereje; a festményen ábrázolt jelenetet azonban a költemény úgy adja vissza, hogy a megörökített pillanat cselekményes holdudvara is jól látszódik, ily módon a szöveg akár a képhez írt kommentárnak, a Seurat-kép jegyzeteinek is tekinthető. A következő három darab, a *Seurat: Fürdőzés*, a *Seurat: Külváros* és a *Seurat: Port-en-Bessin vasárnap* elaprózott gondolatmenete után az első etap záródarabja, a *Seurat: A „Bec du Hoc"* megint *A verébfélék katedrálisa* legerősebb verseinek magától értetődő hangján szólal meg. A nagy költészet magaslati levegőjét árasztó félhosszú szöveg a (viszonylag szegényes) magyar ekphrasztikus vonulat mellett a hazai tájköltészet gazdag hagyományrendszerébe is problémamentesen beleilleszthető; ebben az esetben, ha elsődlegesen tájleíró versként olvassuk, a *Seurat: A „Bec du Hoc"* azon motívumai, amelyek a képleírás zsáneréhez kapcsolják (*előtér, al-sáv, alsó bal sarok, a látószög önkényese* stb.), revelatív viszonyrendszerként működnek a táj és a tájat szemlélő lírai én viszonyában és a másik zsáner keretén belül. Végső soron és formai értelemben a szorosan vett természet szemlélhetőségének, illetve látványalapú befogadhatóságának szkepszise jelenik meg itt abban a monoton tényben, hogy a beszélő nem közvetlenül a tengerparti táj, hanem egy festő által megörökített és a reprodukción szemlélt tengerparti táj leírására vállalkozik – amely

[109] A költő pályáján jó három évtizeddel *A feltételes megálló* után önálló verstípussá és formaszervező elgondolássá lépnek elő a pointillista festői módszerhez visszavezethető úgynevezett *pontversek* az *Úgy nincs, ahogy van* című kötetben. (Ezen szövegek akár csak részleges bevonása jelen értekezésbe terjedelmi és szerkezeti okokból nem lehetséges.) v. ö. TANDORI Dezső, *Úgy nincs, ahogy van*, Scolar, Budapest, 2010.

vállalkozásban az ekphrasztikus keret az amorf természeti látvány részletének sorsszerű választási és formai elveként értelmeződik. Mindehhez azonban, hogy e folyamatok működésbe léphessenek, természetesen szükség van a fent említett költészeti kvalitásra; arra, hogy a remekművek bizonytalan tartományának pecsétje hitelesítse a verset. Már csak viszonylagosan nagy terjedelme miatt is rendkívül takarékos szövegnek tűnik a *Seurat: A „Bec du Hoc”*; a Tandorira másutt (a nagyciklus egyéb darabjaiban is) gyakorta jellemző lírai túlbeszélés, a téma szétírása (amelynek a sikerült darabokban persze megvan a maga erős jelentésessége) ezúttal legfeljebb jelzésszinten, a látványelemek halmozásával kap teret a kivételesen sűrű szövésű költeményben. Az ökonómia hatásos lírai plasztikussággal társul a látványelemek megjelenítésében, amely (a fent már említett ekphrasztikus formai elemeken túl) a megverselt táj távolságtartóan józan, tárgyias szemlélhetőségét szolgálja. És mindezekkel együtt, vagy mindezek előterében a maga nyomatékos pontjain a szöveg jól kimért alanyi erővel tud működni; így például a második szakasz elején:

„Csupa ormótlanság a kép;
gyengédségeinkhez nem illő
elemeké.”

És az utolsó sor enigmájában:

„És nem is szánt neki jelentést
Seurat, egy megoldott jelenség
csak együtt-létek része már –:
vagy mint zárt öklön egy madár.”

A maradék három Seurat-ekphraszisz egyike, a *Seurat: A parádé* a korábban már versbe vett kép újbóli leírására vállalkozik *K. úr* és *Seurat* alakjainak összeeresztésével (K. úrban Franz Kafkát vélhetjük fölfedezni, akinek írása alapján a harmadik, a *Seurat: A cirkusz* című költemény készült, amint az

alcímében áll). A középső vers (*Seurat: A part Bas-Butin-nél*) a témát illetően a Bec du Hoc-verssel dialogizál, amannak magaslati levegője nélkül.[110] Zárszóként a legkevesebb, ami elmondható, hogy *A verébfélék katedrálisá*nak önálló kötetként a huszadik századi magyar irodalom legkitűnőbb (és legkoherensebb) verseskönyvei között volna a helye.

[110] A ciklus Seurat-verseihez (a pontversekkel is összefüggésben) ld. FRIED István, *Tandori Dezső másképpen van (Kísérlet a Tandori-életmű önértelmezésének leírására)*, Alföld, 2014/8, 71-90. o.

EPILÓGUS

Az ekphraszisz határai

„Like a wave breaking on a rock, giving up
Its shape in a gesture which expresses that shape.”

John Ashbery: *Self-portrait In A Convex Mirror*

Az előző fejezetekben (fő célkitűzésként) a huszadik századi magyar költészet három ekphraszisz-ciklusának analízisét végeztem el, mégpedig a bevezetésben lefektetett elvek mellett a dolgozatom főcímében szereplő duális szempontrendszer alapján, mely utóbbi szándékom szerint nemcsak az említett, kiemeltebb jelentőségű részeknél, de a közbevetett tükör-fejezetekben is bújtatott vörös fonálként működött – a szöveg azon helyein is, ahol motivikusan kitapinthatatlan maradt. Mindebből kiindulva, illetve a dolgozat írása idején összegyűlt tapasztalatokat összegezve úgy gondolom, hogy a magyar költészeti ekphraszisz-kutatás jelen pontról a jövőben az ekphraszisz határterületeinek irányába volna folytatható, amely bizonytalan tartománynak az igen szűk spektrumú (és nyilván korántsem teljes, mondjuk úgy, szaggatott) körülskiccelését szeretném elvégezni a következőkben négy rövidebb szemelvény segítségével (amelyek sorrendje a vizuális műalkotás és a vonatkoztatott szöveg hozzávetőleges távolsága alapján állt föl).

1. Weöres Sándor *Dalok Naconxypan-ból* című verse, amely 1939-40-ben született, és eredetileg a *Medusa* kötetben jelent meg, húsz darab számozott (és így egymástól kontúrosan elválasztott) négysoros versszakból áll.[111] A költemény címében szereplő fiktív helymegjelölés nyilvánvalóan Gulácsy Lajos Na'Conxypan-festményeire (és a hozzájuk kapcsolt jegyzetszövegeire) való hivatkozásként olvasandó, bár magára a festőre és a medális áttételre nincs semmiféle direkt utalás a versben; a szöveg poétikai tétjét inkább úgy foglalhatjuk össze, hogy az a képek imaginárius terét formálja át a maga számára és népesíti be figurákkal, tárgyi és fogalmi motívumokkal. A húsz szakasz között (keresztrímek, következetesen váltogatott hatodfeles és ötös jambikus sorokkal) visszatérő vagy direktebben egymáshoz kapcsolódó helyszínek (legalábbis a motívumok szintjén megragadhatóan) nincsenek; a zárt strófák hangulati elemei azonban (a verscímmel összefüggésben) egységes, egységesen meghitt világot rajzolnak föl, amelynek miniatúraszerű szakaszaiban mikro-tragédiák, mikro-tragikomédiák, mikro-melodrámák, és a rövid forma szabályozta, ezoterikus ízű gondolatfutamok szerepelnek. A szerző feltétlen erénye, hogy csaknem mindegyik versszak képes azt a benyomást kelteni, mintha a Naconxypan-univerzum teljességén belül a maguk autonóm, mégis integráns világa hasonlóan autonóm-integráns makro-formulaként is előhívható volna cizellált, nagyszabású részletességgel (például egy eposzban).[112] A költemény fő gondolati tételének,

[111] in: WEÖRES Sándor, *Egybegyűjtött írások*, 1. kötet, Argumentum Kiadó, Budapest, 2003, 295-300. o.
[112] A költemény e tekintetben a későbbi, többszörös terjedelmű, száz versszakos (plusz a prózai bevezetés és egy hosszabb záróvers) *Mahruh veszése* határozott előképének tűnik, v. ö. *i. m.*, 2. kötet, 149-175. o.

ha úgy tetszik, belső ars poeticájának a záró, huszadik versszak, és különösen annak első sora tűnik:

„E vers is valóság, akár az álmod.
Az élet: szív és kés egy szín alatt.
Szemeddel az egész tengert halászod
s horoggal mit fogsz? Egynéhány halat.”

„Aki meghalt vagy alszik, nem több, mint egy kép”, mondja ki Shakespeare színdarabjában Lady Macbeth.[113] Mi is kijelenthetjük, hogy a weöresi Naconxypan-mitologémá(k)ban a Gulácsy által megnevezett és életre hívott univerzum vizualitása oly módon látszik fedésben a versbeszélő dikciójával, illetve magával a beszélő, avagy talán (az én elkendőzését küldetésesen valló költő vállalásához hűen) a beszélők (egytől húszig) személyiségével, hogy az azonosíthatóság lényegében az álom-kép azonosíthatóságának univerzális teherbírására korlátozódik. A Weöres-vers (a feltételes Gulácsy-ekphraszisz) így ugyanúgy mondható egyrészt szűk spektrumú, a koncepció tekintetében kockázatmentes poétikai vállalásnak, és – a mindenség pátoszába kivetített mikro-eposz(ok) költői hitelét tekintve – valamiféle titkos (vagy nem is annyira titkos) kulcsműnek, amely egyszerre haladja meg és teljesíti alul a címben ígért műfaji kódot, és amely így végső soron az ekphraszisznak az univerzumba csatlakozó határtartományára mutat rá a záró strófában hivatkozott *valóság*, így a létező vásznak képi valóságának relativizálásával – a kétdimenziós-vizuális Gulácsy-műveknek a verses álom-szüzsévé alakult magaslatáról tekintve vissza a festmények anyagi valójára; mely abból a távolságból már végképp láthatatlan.

[113] Szabó Lőrinc fordítása. Eredetiben: „The sleeping, and the dead/ Are but as pictures”. v. ö. William SHAKESPEARE, *Complete Works*, Oxford University Press, London, 1966, 852. o., uő. *Macbeth*, ford. Szabó Lőrinc, Európa, Budapest, 1981, 40. o.

2. Térey János *Interjú Antheával* című költeménye a 2013-as *Moll* kötet hangsúlyos záródarabjaként már pozíciójával is kiemelt szerepet mutat a költő legutóbbi pályaszakaszán.[114] A verscím, amint az a szövegből, illetve annak szélesebb kontextusából kitetszik, Parmigianinónak a nápolyi Capodimonte múzeumban látható női portréjára,[115] illetve a beszélőnek a portré női alakjával történő interakciójára utal. A narratív alapszituáció szerint Anthea, a festmény asszonya mintegy kilép a mű keretei közül, hogy a lírai én kérdéseire megfeleljen. Ezt a kilépést (mint a megörökített személyiség kiszabadítását a manierista portré egykorú tárgyi keretei közül), a költemény első, ötsoros szakaszában a nőalak válláról lesikló *menyét*[116] jelzi. Sajátos módon azonban a versbeli nőalaknak előbb a *hasonlata* Anthea, és csak ezután, a kilépést követően válik a névvel megszemélyesítve (és a cím felütésére rímelve) valóban *Antheá*vá. Mindebből így a szöveg elején valamiféle fordított avagy kifordított ekphraszisz képzete sejlik föl, ahol nem a versbeszélő, hanem maga a festmény szereplője nyilatkozik meg a festmény tárgyáról, önmagáról:

„Barna, szigorú szemű szépség,
Mint Parmigianino Antheája.
Menyét siklik le a válláról,
Futni engedi. Anthea hangja kemény.
Kérdezzek bátran, van ideje rám.”

[114] TÉREY János, *Moll*, Libri, Budapest, 2013, 132-135. o.
[115] v. ö. http://www.polomusealenapoli.beniculturali.it/museo_cp/cp_scheda.asp?ID=25, elérés: 2014. 11.25.
[116] Egyes fejtegetések szerint a *menyasszony* szó a menyétből származna, amely nem mellesleg a tisztaságot jelképező *hermelin* közeli rokona; mindkét megfeleltetés mozaikszerűen beleillik a vers logikájába. v. ö. http://lexikon.katolikus.hu/M/menyasszony.html, elérés: 2014. 11. 10.

Ezt az áttételességet lehetne persze a festő korának, a manierizmusnak a nyakatekertségre és a komplex, sokszor öncélú és túlhajszolt ornamentikára való hajlamával, illetve az erre történő költői reflexióval is magyarázni, azonban meglátásom szerint közelebb jutunk a költemény gondolati és formai logikájának fölfejtéséhez, ha eltekintünk az efféle (kissé vulgáris ízű) nagyformai megfeleltetésektől. Már csak azért is, mert a versbeli Anthea szájából elhangzó mondatok nyelvezetükben és részben tárgyi motívumaikkal is (komp, autó, márkázott ásványvíz) markánsan kortársi, a huszonegyedik század elején megélt tapasztalatokat visszhangoznak, és meg sem kísérlik fölidézni valamiféle kétes historizmus jegyében a későreneszánsz kor eszméit, szokásait, vagy tárgyi és műveltségbeli relikviáit.

A tulajdonképpeni interjú a második versszakban Ischiára, a nápolyi öböl egyik szigetére tett kompút fölidézésével indul. Innentől kezdve a hosszú

versszöveg végéig egyetlen további utalás sem esik arra, hogy Anthea a Parmigianino-kép keretei közül szabadult volna ki; a nőalak szavakba öntött személyisége egészében elfedi a költemény részleges kiindulópontjául szolgáló vizuális munkát. Mindezek után tegyük föl a kérdést: valóban ekphraszisznak tekintendő-e az *Interjú Antheával*? Végső soron igényt tart-e a Térey-vers az előbb csak hasonlati elemként, aztán hátrahagyott díszletelemként szerepeltetett Parmiganino-kép referencialitására? (Vagy fokozzuk tovább: ekphraszisz-e a vers, amely a címként szerepeltett festőnév és a tőle való festménycím alatt egy tisztán kauzálisan nem, vagy csak alig-alig kapcsolható, idegen testnek tetsző versszöveget közöl?) Meglátásom szerint Térey költeményének egyik izgalmas vetületét adja az a finom kézzel megalkotott játéktér, amelyben a portrén ábrázolt előkelő hölgy képzelt anyagi és emberi viszonyai (a már említett módon) a jelen világra vetülnek, azzal együtt, hogy a versben mindvégig lebegtetve van, ám nincs nyíltan eldöntve, vajon Anthea és családja valós, élő személyek vagy az árnyékvilág lakói. Ugyanez az elbizonytalanító játék érhető tetten abban is, hogy az Ischiára tett utazásról eleinte úgy nyilatkozik a meginterjúvolt, mint valamiféle könnyed, egyszeri hétvégi kiruccanásról (legalábbis ennek érzete cseng ki az *élménybeszámolóból*), aztán a vers végére elsötétül a tónus, a hajóút pedig dinamikusan széttartó allegóriává sűrűsödik, a nagyvilági Anthea személyiségének valamiféle szimbolikus (a világköltészetből jócskán ismerős, e kulisszák között mégis frissnek ható) keretévé alakulva át – a nő válása óta *nincs több átkelés*. A férj alakja mindvégig bizonytalan kontúrú marad a szövegben, és csak az ütközőzónaként működtetett páros drámai mikrojelenetekben, tehát mindig Antheával összefüggésben sejlik föl. Az interjúkérdésekben és a rájuk adott feleletekben egyaránt szó esik banálisnak tetsző történésekről és a világ

folyását mélyebben érintő dilemmákról; néhol pedig (és ezek a részek a költemény legerősebb szakaszainak mondhatók) a kettő biztos kézzel szabályozott keveredése érhető tetten a kérdést és rá adott választ versszakhatárokként működtető szövegfolyamban:

"Ön hol érzi a legjobban magát?"
- Én a Minőségi Élet Múzeumában:
Pompejivörös a fala, mint mifelénk
Minden tisztes középületnek.
A férjem beszéde olyan volt,
Mint a csorgatott méz,
Amikor szombatonként elmentünk oda.
Ilyenkor ő meg én:
Két szolidáris sziluett. -

A vers bőven tartalmaz mintákat a Térey versnyelvére olyannyira jellemző, szükségszerűen kissé retorikus ízű (mert a szövegből vertikálisan kimeredő), magabiztos tonalitású, erős kontúrú képekre; az idézett szakasz esetében az utolsó sorra, illetve az (ugyancsak alliteráló) *Minőségi Élet Múzeumá*ra gondolok; de ilyen a megelőző versszakból *az éjjel antracitja* is. Mindezek a versnyelv sodrában afféle akadókként funkcionálnak, ahol megbújhat az olvasó figyelme. Találunk a szövegben vízjelszerű vizuális utalásokat Parmigianinón túl egyéb itáliai műalkotásokra is, avagy ábrázolási típusokra; utóbbira példa a „Madonna-arcú, nagy fenekű kislány" (Anthea ilyen gyermeket szeretne szülni), előbbire a szcenika, amint Anthea „kesztyűs jobb kezével/ Szorongatja a bal kesztyűjét" – ami Tizianónak a Louvre-ban látható, *Kesztyűs férfi* címen közismertté vált, 1520-22-re datált festményét idézi föl. A rövid, háromsoros zárlat az egyetlen versszak a szövegben, ahol Anthea válasza ugyanolyan tömörségű, mint a feltett kérdés: egyetlen sor. Közbül egy narrátori kiszólás áll, amely azt rögzíti, hogy Anthea *haja kibomlik a sűrű fonatból* (ami ikonológiailag megint a lányságra utal a férjezett asszonnyal szemben). Ehhez a képhez

kapcsolódva Krisztus fölemlítése a záró feleletben valamiféle (szerzetesi) visszavonulást, bezárkózást sugall, és egyben a versben szóra bírt alak végleges leválasztását a Parmigianino-festmény nagyvilági modelljéről.

3. Győrffy Ákos *Haza* című, esszékötetként címkézett könyvében található a *Zúgó II.* című írás,[117] amely (a szerzőtől egyáltalán nem idegen módon) hangütésében, illetve műfaji tekintetben egyaránt valamiféle szolid átmenetiségét képvisel az elementális líraiságot motívumszinten és gondolatilag, nem pedig hagyományos lírai formai jegyekkel hordozó versei irányába. Fő vonulatként a *Zúgó II.* (amelynek címe csak afféle árnyékcímként, a nyitóbekezdés elején, zárójelben van föltüntetve) egy erdei zúgó átrendezését örökíti meg; a beszélő elmondja, miként szórta bele a kisebb köveket a mélyebb vízbe, míg *három nagy, mázsányi kő*vel már nem volt képes megbirkózni. Az elbeszélt akció a maga eszközhasználatában hatásosan emlékeztet a ’70-es évektől kezdődően (főként a tengerentúlon) virágzott, minimalista gyökerű *land art* mozgalom *site specific*, vagyis műtermektől-múzeumoktól távol létrejött és zárt térben jobbára nem, legföljebb dokumentációjukkal előhívható munkáira; azzal az egyszeri kiterjesztéssel (avagy leszűkítéssel), hogy a természeti látványba történő (általánosabb) beledolgozás helyett Győrffynél egy adott objektum redukciója, felületének a felülete alá való visszabontása történik meg; mígnem a három mozdíthatatlan kő monolitikus mementóként marad vissza a helyszínen és a szövegben. A mondatok további folyamában a beszélő e kövek egyikén heverve nyilatkozik meg az őt körülvevő természeti látványról, ebből a beszédpozícióból hangzanak el a zúgóhoz és a zúgó átalakításhoz fűződő reflexiói.

[117] GYŐRFFY Ákos, *Haza*, Magvető, Budapest, 2012, 75-78. o.

Emblematikusnak találom azt a kritikai megállapítást, amely egy zenekritikában szerepel az esszékötetről Győrffy Horhos nevű zenekarának aktuális lemeze kapcsán (anélkül, hogy e ponton módom lenne kitérni az ambientalitás elméleteinek legalább részleges szétszálazására); a lemezkritikus az *irodalmi ambient* jelzős szerkezettel írja le a *Haza* szövegvilágát.[118] Az időnkívüliség, időtlenség tematikusan is megjelenik a *Zúgó II.*-ben, az írás gondolati végkifejleteként szövegszerűen is visszaigazolva a Brian Eno és mások által életre hívott zenei műfajt vagy zsánert, az *ambient*et, ami a hagyományos értelemben belakott terektől radikálisan elütő tértapasztalatra, a Marc Augé-féle *non lieu*-re és annak szabad szinesztezikus megfeleltetéseire, így a természeti környezetben megélt időtlenség Győrffynél oly gyakran megjelenő (és gyakorta szabályosan nyomasztó) tapasztalatára apellál. Az az adekvát felvetés pedig, miszerint a *Zúgó II.* ekphrasziszként való olvashatósága szükségszerűen párhuzamos pályán mozog a benne lejegyzett akció műalkotásként való értelmezhetőségével, pregnánsan magában hordozza az eleven paradoxont, amit a művészetnek nevezett széles spektrumú tevékenységek külső nézőpontú definiálása jelent jó egy évszázaddal az (e tekintetben is minden korábbi konszenzust fölforgató) avantgárd mozgalmak születése után; márpedig e téren (a képzőművészeti kiállíthatóság szimptómáinak teljes hiányával) Győrffynél öndefiníciónak nyoma sincs. A zúgó átalakításának puszta írásbeli dokumentációjára hagyatkozva maga a cselekvés a befogadói oldalról szükségszerűen fiktívvé (vagy imagináriussá) válik, ami amellett, hogy az akció fentebb már említett visszaalakító jellegével is szinkronban áll, magát a lejegyzést egyfajta defenzív pozícióban láttatja; mintha a *Zúgó II.* mondatai

[118] v. ö. RÁCZ Mihály, *Nincs itt semmi bántó*, http://langologitarok.blog.hu/2014/09/29/horhos-lemezkritika, elérés: 2014. 11. 09.

folyamatos visszavonulást végeznének a *techné* és *poészisz* antik fogalmai között keletkezett utólagos repedésekbe.

4. Radnóti Miklós *Októbervégi hexameterek* című verse 1942 őszén született, kötetben pedig a költő posztumusz, 1946-os *Tajtékos ég* című könyvében jelent meg.[119] A költemény huszonnégy hexameterből áll; a szerző munkaszolgálata idején, Élesden-Nagytelekmajorban írta. A következőkben arra szeretnék kísérletet tenni, hogy a költeményből kiragadott egyetlen hexametert egy Vincent Van Gogh-festménnyel olvassam össze, a költői és a festészeti kép lecsupaszított egyeztethetősége alapján. A *Fűcsomók* című Van Gogh-munka 1889 áprilisában készült Arles-ban (tehát a remekművek sorát termelő nagy pályaszakaszból való, meglehetősen késői darab), mérete 44,5 x 49 centiméter, jelenleg Japánban van magántulajdonban, és nem tartozik az ismertebb Van Gogh-festmények közé.[120] Természetesen nem azt állítom, hogy Radnóti Miklós hexametere („s villog a fényben a kis füvek éle öreg remegéssel") a mondott képre való hivatkozásként került a versbe. Azt sem tudhatjuk, a magyar költő ismerte-e egyáltalán, legalább reprodukcióként láthatta-e a *Fűcsomók*at (nem valószínű). Azonban a formai igényeit tekintve igen egyszerűnek tűnő, mégis a vízió erejével ható arles-i ábrázolás, illetve a festmény fókusza (nincs a képen semmiféle tájképi vagy egyéb háttérelem, csak maga a fű, közeli nézetből), mindez Radnóti verssorával, amely zártságával az epigrammatikus formai és gondolati teljesség illúzióját kelti, közeli, rokoni tapasztalatot mutat. A nagy múltú sorszerkezet megnevezésének hangsúlyos beemelésével már a verscím is

[119] v. ö. RADNÓTI Miklós, *Összes versei és versfordításai*, Szépirodalmi, Budapest, 1994, 193-194. o.
[120] v. ö. *Van Gogh. A festői életmű*, Ingo F. WALTHER, Rainer METZGER, Taschen/ Vince Kiadó, Budapest, 2005, 492. o.

azt sugallja, hogy ennek az egy tömbből álló költeménynek a *sor* a formai alapegysége, akként, mint egy stanzákból álló költeménynek a stanza, vagy a *János vitéz*nek a négysoros, páros rímű, ütemhangsúlyos strófa. Mindemellett a verssor kiragadása szövegkörnyezetéből önkényes, egyszeri eljárásként is fölidézheti bennünk a döntést, amint Vincent Van Gogh megválasztotta a természeti látvány kivágását (a kiemelt sor környező hexameteriben szuggesztív leírásként található meg a fű szélesebb környezetének rajza, amely a Van Gogh-képnél kiszorul a spektrumból):

„Táncosmedrü, fehérnevetésü patak fut a hegyről,
táncol az őszi levél s taraján kisimulva elúszik.
Nézd csak, az árnyban a som fanyar ékszere villog a bokron,
s villog a fényben a kis füvek éle öreg remegéssel.
Még süt a nap, de oly érett már, csak a lassu okosság
tartja az égen, hogy le ne hulljon: félti arannyát."

Bár – hangsúlyozzuk még egyszer – a Van Gogh-reláció nincs reflektálva a versben, és csak az olvasóban, sőt, lehet, hogy csak egyetlen olvasóban képződik meg, meglátásom szerint így sem negligálható az ekphrasztikus kapcsolat lehetősége, már csak azért sem, mert az egyéni fenyegetettség érzése, amely nem pusztán a *Fűcsomók* már-már dzsungelszerű természet-víziójában, hanem a vele egy időben készült más festményeken is nyilvánvaló,[121] a kiragadott Radnóti-sorban ugyanúgy jelen van (*villog a füvek éle* – mint valamiféle kard). A vers a fent idézett hatsoros nyitány után szorosan vett egzisztenciális problémák fölidézésével folytatódik, poétikailag a *látás* (így a festői látás) kulcstényezőjére, a fényre építve a tematikai továbblépést („Lassu, okos vagyok én is e lassu, okos ragyogásban"). Egészében a Van Gogh-kép és a Radnóti-hexameter ekphrasztikus kapcsolata így nem többet és nem kevesebbet jelez számomra,

[121] v. ö. *i. m.*, 491-493. o.

mint a művészeti (képzőművészeti-költészeti) természetábrázolások és a kapcsolódó műértelmezés anomáliáinak alkati párhuzamosságát. A természet érvényes megjeleníthetősége és egy feltételes ekphrasztikus kapcsolat természetének pontosabb definiálása meglátásom szerint nemcsak egymással, de a dolgozatomban már idézett *Chaos*szal, a Sötétséget és Éjszakát szülő, *Theogonia*-beli istenséggel is igen közeli kapcsolatban áll. Az első fejezetem nyitányában *Chaos* duális térhasonlataként előhívott *templom* és *szentély* ezen a ponton tűnnek el megint a tátongó hésziodoszi őselemben.

FÜGGELÉK 1.

Kopasz Tamás két munkája

Annak a törekvésnek, hogy egyes, absztraktként (is) címkézett képzőművészek maguknak a *tükröt*, avagy egy dinamikus viszonyrendszer statikus alapját jóval korábbról fennmaradt teljesítményekben keressék, olyan munkákban, melyeknél nemcsak a végeredmény, de adott esetben az alkotás dramatikus gesztusa is felületi érintkezésben van a történetileg művészetként leírt tevékenység szakrális-közösségi genezisével, – ezen törekvésnek több jeles példája maradt ránk a huszadik századi művészettörténetből. A példák közös jellemzője, hogy esetükben a *szakrális* és *közösségi* dichotómiájából a *közösségi* legnagyobbrészt nyom nélkül tűnt el (a *közösség* hagyományos értelmében), illetőleg változott újraírhatatlanná a fent tételezett tükörben nézve, míg – ebből szükségszerűen következőleg – a *szakralitás* megtartására, avagy átmentésének igényére csakis egyéni, sőt, ha úgy tetszik, alkalmi válaszok születtek és születhettek. Ebből a nézőpontból is megérthető Andrej Tarkovszkij filmjében az európai reneszánsz idején élt Andrej Rubljov visszacsatolt dühe; az ikonfestő a festékesrongyot erőteljesen a fehér templomfalnak csapva a mozdulatban és a keletkezett mintázatban meglát valamit – valamiféle lehetőséget, gyászt, avagy szükségszerű fejleményt. Amint az közismert és amint már említettük, a képi ábrázolást (*egy* lehetséges módon) a szélsőségekig juttató Kazimir Malevics számára az egyik fő

inspirációt az ikonfestészet jelentette a nyugati művészet stílustörténeti tobzódásával szemben. Vajda Lajosnak hasonlóan (a nyugati művészet mellett). Jackson Pollock a nyugati indiánok homokképeinél vélte megtalálni a maga *drip painting*jének előképét.

Azt az egyéni (alkalmi) választ, amit a fentiekre a dilemmát tetszetős komolysággal kezelő Kopasz Tamás ad, két absztrakt munkája, a *Kyrie* című 2005-ös litográfia és a 2011-es *BWV 225/2* című, akrillal vászonra készült festmény kapcsán szeretném megvizsgálni. Mindkét mű egy nagyobb sorozat részeként készült; a *Kyrie* (a művész szóbeli közlése nyomán) a vízkereszti Bach-mise Kyriéjével van kapcsolatban, míg a festménynél a jegyzékszámmal és tételmegjelöléssel egyértelmű az utalás a Bach-motetta második tételére.

A Kopasz-oeuvre közelmúltbeli fejleményeihez illeszkedve a két kép jelentésessége egyszeri vizuális minőségükkel nemcsak oly módon kerül szinkronba, miszerint a közvetlen látvány szintjén semmiféle nyílt kapcsolat nem fejthető föl bennük a hivatkozott zeneművekkel, hanem e tény továbbgondolásaként is; míg a sorozatok kontextusában a formai egységek,

vagyis az egyes művek festői kimunkáltsága, differenciáltsága tűnik annyira kiegyensúlyozottnak és teherbírónak, hogy az artikulációbeli eltérések akár a barokk zenedarabok tételeivel való viszony jelzőiként is működhessenek, addig a befogadói nézőpont összpontosításával, a szélesebb perspektívából a formai öntörvényűség mikroszintjéig hatolva a *BWV 225/2* és a *Kyrie* finomszerkezeti megoldásai két művészeti ág és korszak között olyasféle kapcsolatot sejtetnek, amelyet kortárs befogadóként jobb híján egyfajta alkotói etikaként írhatunk le: a magasművészet esztétikává finomodott (írásom gondolati kiindulópontját tekintve: *túl*finomodott) etikájaként. A festő alkotói módszere ugyanúgy választás kérdése, mint a vászon hátuljára fölírt cím. Ami azonban nem választás, vagyis tulajdonképpen nem intelligencia kérdése, az (végső soron) maga a *művészeti produktum*. Ezen a ponton a befogadói aktus minőségének tekintetében a felvételről hallgatott Bach-tétel és a szobám falán szemlélt Kopasz-festmény között nincs lényegi különbség; ami egyrészt érzékeny veszteség az egyházi használatra, vagyis szakrális célra íródott motettának, másrészt különleges lehetőség a képnek.

Az áhított, avagy már nem is remélt cél irányába akkor fordulhatnánk vissza, ha ez a fajta *absztraháló* képzőművészet (előre nem belátható módon) egy olyan érzékeny közösség körébe kerülne, ahol határozott ideig nem szorulna rá, hogy elsődlegesen kultúraként definiálják. Vagy ha e folyamat illúziójával élni tudna.

FÜGGELÉK 2.

John Ashbery: Önarckép konvex tükörben

Ahogy Parmigianinónál a jobb kéz
A fejnél nagyobb, a néző elé vágva
És elfordítva könnyedén, mintha védené,
Amit hirdet. Ólomüveg ablakok, öreg gerendák,
Szőrme, rakott muszlin és korallos gyűrű egyesül
Az arcot kísérő mozdulatban, mely úgy úszik
Egyre tovább, akár a kéz,
Mely nyugalomban van bár. Azzal azonos, amit
Leválaszt. Vasari mondja: „egy nap Francesco elhatározta,
Hogy megfesti önarcképét, s e célból egy domború tükörben
Figyelte magát, olyanban, melyet a borbélyok használnak…
Egy esztergályossal épp ezért fagömböt
Készíttetett, aztán kettévágatta és
A tükör méretére csiszoltatta, majd nekiállt, hogy
Tudása legjavával lemásolja, amit látott az üvegben”,
Elsősorban önnön tükörképét, melynek a portré
Elmozdított tükörképe lett.
Az üveg csakis azt tükrözhette, mit ő látott,
Mely célnak épp elég volt: arcképe
Fölkenve, bebalzsamozva, 180 fokos szögbe vetítve.
A nappali fény, avagy egyetlen sorsszerű
Fénysugár őrizte meg az arcát
Elevennek, épnek az érkezés ismétlődő
Hullámaiban. A lélek megalapítja magát.
De milyen messze úszhat ki a szemen keresztül,
Hogy még biztonságosan visszaérjen? Mert a tükör
Felszíne domború, a táv jelentősen
Megnő; s ez épp elég, hogy bizonyítsa,
A lélek fogoly, kivel emberségesen bánnak, függésben
Tartják, és így képtelen távolabbra jutni,
Mint a képre szegeződött tekinteted.
Vasari szerint mindez „elképesztette”
Kelemen pápát és udvarát, kik megbízást ígértek,
Mely nem jött létre soha. A lélek maradjon, ahol van,
Legyen bár nyugtalan, hallgassa az esőcseppeket az üvegtáblán,

A szélben rongyolódó őszi levelek sóhaját,
Szabadságra áhítozván, odakintre; ám maradnia kell
Saját helyén pózolva. A lehető legkisebb mozdulatokat
Teheti csak. Ezt állítja a portré.
De ott abban a tekintetben a gyengédségnek, élvezetnek
És megbánásnak az elegye, az önmérséklet
Olyan erejével, hogy az ember képtelen hosszan nézni.
Túl egyszerű a titok. Égető a sajnálat,
Forró könnyeket fakaszt: mert nem lélek a lélek,
Nincsen titka, hisz kicsi, és odúját
Pontosan kitölti: figyelmünk pillanata a tere.
Ez a dallam, de nincsenek szavak.
A szavak spekulációk csupán
(A latin *speculum*ból, tükörből):
Keresik és nem találják a zene jelentését.
Az álomnak csak a pózait látjuk,
Irányítását a mozdulatnak, mely látványba
Fordít egy arcot az esti ég alatt, a hamis
Zűrzavar eredetiség-bizonyítéka nélkül.
De ilyen a gömbbe zárt élet.
Valaki ki akarná húzni a kezét
A gömbből, de a kiterjedés, melynek
Maga is része, nem engedi.
Nem a reflex, hogy elrejtsünk
Valamit, hanem épp ez, mi ennyire kiemeli a kezet,
Amint az kissé visszahúzódik. Simára
Formázni, mint egy faldarabot, lehetetlen:
Egy körcikkelyhez kell csatlakoznia,
Visszakanyarodva a testhez, mihez valószínűtlen
A kapcsolata, támasztva és bekerítve az arcot,
Melyen úgy olvasható az erőfeszítés,
Akár egy mosoly tűhegye, egy szikra
Vagy csillag, amiről már azt se tudjuk, tényleg láttuk-e,
Mikor a sötétség visszatér. A megtévedt fény, melynek
Bonyolult pusztulását meg kell előzze
A felvillanás gőgje: jelentéktelenül, de szándékosan.
Francesco, elég nagy a kezed,
Hogy megtörje az égboltot, és túl nagy,
Gondolhatnák, hogy finom hálót szőjön,
Vagy csak további késlekedését vitassa.
(Nagy, de nem durva, más a léptéke,
Akár egy tengerfenéken szendergő bálna
Összevetve az apró, öntelt hajóval
A felszínen.) De szemeid azt hirdetik,
Hogy minden felszín. Az a felszín, ami ott van,
És nem létezhet más, csak ami ott van.
Nincsenek rejtekhelyek a szobában, legfeljebb fülkék,
És nemigen számít az ablak se, vagy az a
Szeletnyi üveg vagy tükör a jobb oldalon, még
Az időjárás jelzőjeként sem, franciául

Le temps, az időt jelentő szó, mely
Egy folyamatot követ, amiben a változások
Az egész jellemvonásai. Változatlan az egész
A változékonyságon belül, egy gömb, akár a sajátunk, mely
A vákuum talapzatán nyugszik, mint pingponglabda
A biztos vízsugáron.
És mert nincsenek szavak a felszínre, ezért,
Hogy nincsenek szavak arra, valójában mi ez, ami
Felület, de mégis látható mag, és akkor nincs
Kiút a pátosz és a tapasztalat ellentétének problémájából.
Maradsz csökönyös, higgadt
Pózodban, mely nem ölelés, nem is figyelmeztetés,
De mindkettőből van benne valami; tiszta
Állítás, mely nem állít semmit.

A léggömb pukkan, a figyelem
Lanyhán elfordul. Felhők
Tolulnak föl a pocsolyában fűrészfogú töredékekként.
A barátokra gondolok,
Akik engem jöttek megnézni, milyen
Volt a tegnap. A különös szemszög,
Amelyből az emlék rátör az álmodó modellre
A műterem csöndjében, míg a ceruza kézbevételét
Fontolgatja önarcképéhez.
Mennyien eljöttek, elidőztek itt,
Világos vagy sötét beszédeket tartva, melyek részeddé lettek,
Akár a fény a szélfútta köd és a homok mögött,
Szűrve és alakíttatva, míg nem marad
Részed, mi biztosan te vagy. Azok a hangok mindent
Elmondtak neked a szürkületben, és a mese folytatódik,
A emlékezet szabálytalanul lerakódott kristálycsomóinak
Alakja szerint. Kinek a behajlított karja irányítja,
Francesco, a változó évszakokat és a gondolatot,
Mely lehámlik és messze száll, lélekszakadva,
Ahogy az utolsó makacs levél válik el
A nedves gallytól? Nem mást látok ebben, mint kerek
Tükröd káoszát, mely mindent elrendez
A sarkcsillag körül, üres szemeid körül,
Melyek mit se tudnak, álmodnak csak, nem mutatnak semmit.
Érzem, ahogy a körhinta elindul lassan,
Aztán egyre csak gyorsul és gyorsul: az asztal, papírok, könyvek,
Barátok fotói, az ablak és a fák
Egyetlen semleges szalaggá állnak össze, mely mindenütt
Körbevesz, akárhová nézek.
És nem tudom elmagyarázni a kiegyenlítés műveletét,
Hogy miért kell mindennek összeforrnia ugyanazzá
Az egynemű anyaggá, bensőnk magmájává.
A kalauzom ezekben a témákban te vagy,
Szilárdan, homályosan, mindent ugyanannak a mosolynak
a másával fogadsz, és amint az idő fölgyorsul, mindjárt

Késő́re jár, az egyetlen, amiről tudhatok, az egérút,
A távolság közöttünk. Réges-rég volt,
Hogy a szétszórt bizonyíték jelentett valamit,
Az esetlenül továbbhaladó nap
Apró balesetei és örömei,
Egy háziasszony munka közben. Immár lehetetlen
Az ezüstös homályban ama tartományokat helyreállítani,
Ennyi az eredménye munkádnak, hogy nekikezdtél
„Tudásod legjavával mindent lemásolni, amit az üvegben látsz”,
Már csak azért is, hogy tökéletesítsd és eltöröld az idegenséget
Mindörökre. Szándékaid körforgásában mégis van
Valami, ami továbbviszi a bűvöletet én és én között:
A szem villanása, muszlin, korall. De mindez lényegtelen,
Hisz e dolgok mind olyanok, mint ma,
Mielőtt bárki árnyéka belenőne
A háttérből a holnap gondolataiba.

A holnap könnyű, de a ma feltérképezetlen,
Elhagyatott, és mint bármely tájkép, vonakodik
Engedni a perspektíva törvényeinek,
Végső soron a festő mély
kételyének, mely eszköznek gyönge, de
Szükséges. Persze vannak lehetséges
Dolgok, ennyit tud, de nem tudja,
Melyek azok. Egy nap megpróbálunk
Annyi mindent elvégezni, amennyi elképzelhető,
És így talán el is boldogulunk majd
Néhánnyal, de ennek semmi köze
Nem lesz ahhoz, amit mára ígértek,
Tájképünk elsodródik tőlünk, hogy a horizontba
Tűnjön. Elegendő most a borító csillogása,
Hogy az ígéretek lehetőségét egyetlen
Felszín-darabként megtartsa, innen térhessünk
Haza, hogy e még erősebb
Lehetőségek megmaradhassanak egésznek
Próbatétel nélkül. Éppenséggel
A buborék-szoba héja kemény, mint
Egy hüllőtojásé; minden a megfelelő működésre
Programozva: több az egész, mint a külön-külön
Hozzáadott részösszegek, és amint
Épp csak hozzászokott valaki a zajhoz,
Ami egykor ébresztette, ám közben a zaj elmaradt,
Úgy ez a szoba, mint egy homokóra, őriz valamily áramlást
A minőségének vagy az éghajlatnak módosítása nélkül
(Kivéve talán a zord és majdnem láthatatlan
Fölfénylést, melynek fókusza a halálig élesedik – de erről
Majd később). Ami az álom vákuuma kéne legyen,
Úgy telik föl folyton, mintha csöpögne az álmok
Forrása, hogy viaszosan harsogjon
Az egyetlen álom, akár a kerti rózsák,

Dacolva a luxusingatlani törvényekkel, hagyva,
Hogy fölébredjünk és élni kezdjünk ott,
Ami rosszhírű környékké lett időközben. Sydney Freedberg
A maga *Parmigianinó*jában így beszél erről: „Ennél a portrénál
A realizmus nem objektivitást eredményez, hanem bizarrságot…
Bár a torzulások nem teszik a képet
Diszharmonikussá… A formavilág megtartja
Az ideális szépség erős súlyait," épp mert
Álmaink táplálják, következetlenül, míg egy napon
Fölfedezzük a hátramaradt lyukat. Most nemcsak jelentőségük,
Jelentésük is sima. Táplálni voltak hivatottak
A mindőjüket magába foglaló egyetlen álmot, amint
Visszájukra fordultak a gyűjtőtükörben.
Valójában nem is láttuk őket; innen az idegenségük.
És ez csak akkor tűnik föl, mikor már megindultak,
Mint egy hullám, megtörve a sziklán, alakját
Adva föl a gesztusban, ami az alakját kifejezi.
Ez a formavilág megtartja az ideális szépség erős súlyait,
Amint a torzításról való ideáinkat dúlja titokban.
De mért is lennénk e viszonytól boldogtalanok, hogy
Az elmerülő álmokban folytatódhatunk?
Volna itt valami, ami élőnek mutatkozik, mozgalom,
Ki az álomból, törvényerőre emeléséig.

Amint kezdenék róla elfeledkezni,
Sztereotípiaként mutatja magát ismét,
Bár szokatlan sztereotípiaként, az arc
Egy horgonyon vágtat, kockázattól hajtva, mindjárt
Megszólal, „inkább angyal, mint ember" (Vasari).
Talán egy angyal épp úgy néz ki, mint minden,
Amit elfelejtettünk, az elfeledett dolgokra
Gondolok, mik kicsit se tűnnek ismerősnek, ha
Újra látjuk őket, noha elvesztek rég a történés mögött,
Ami egykor voltunk. Ez volna a pont,
Ahol az ő privát szférájába hatolhatunk, aki
„Pancsolt az alkímiában, de nem
A művészet túlbonyolíthatóságából kívánt itt vizsgázni
Független tudós szellemével, hanem eszközként
Használta azt, hogy bemutathassa a nézőknek az újat és a csodát"
(Freedberg). A későbbi portrék, mint az Uffizi-beli
„Úr", a Borghesében az „Ifjú prelátus" és
A nápolyi Anthea manierista
Feszültséggel teli, de emitt, mint Freedberg is rámutat,
A meglepetés és a feszültség inkább konceptuális,
Mint a megvalósításban tetten érhető.
Az Érett Reneszánsz konszonanciája
Van jelen (torzítva bár) a tükörben.
A bemutatás finomsága itt az újdonság,
A kerek tükörfelület vágya
(A legelső tükörportré),

Hogy becsapva érezhesd magad egy pillanatra,
Mielőtt rájössz: a tükörkép
Nem a tiéd. Hogy úgy érezzed magad,
Mint valamelyik megrabolt Hoffmann-karakter,
Akitől elvették a tükörképét, bár az énem
Teljessége a festő szigorú másságával
Látszik behelyettesítve e más
Szobában. Megleptük
Munka közben, nem, ő lepett meg minket,
Mint dolgozik. A kép már majdnem kész,
Majdnem oda a meglepetés, mint amikor
Elképeszt a hirtelen jött havazás, amelynek már vége is,
És nyomában csak hófoltok és ragyogás marad.
Addig történt, míg idebenn voltál, aludtál,
És oktalanság lett volna csak emiatt
Ébren maradnod, bár a napnak
Vége, és nehéz lesz este
Álomba merülni; sokáig fönn leszel.

A város árnya bőr alá hatol
Sürgetésével: Róma, ahol Francesco a *Sacco*,
A fosztogatások idején is munkában volt: leleményei
Elkápráztatták a rátörő katonákat;
Úgy döntöttek, életben hagyják. Bécsbe
Távozott, ahol ma is látható a festmény, ott
Láttam én is 1959 nyarán Pierre-rel; de New York,
Most itt vagyok – logaritmusa
Más városoknak. E táj apákkal-
Fiúkkal és ingajáratokkal eleven;
Itt külsőségek, gesztusok, szóbeszédek nyomán köttetik
Az üzlet. De ez már a város másik élete,
A precízen fölskiccelt, azonosítatlan
Műterem tükrének hátországa. Mely az életet szívná
Ki e műteremből, föltérképezett
Terét kiárusítaná, elszigetelné.
A művelet időlegesen elakadt.
De érkezik az új, valamily új precizitás
A széllel. Kibírod,
Francesco? Elég erős vagy hozzá?
Hozza a szél, nem tud róla, maga
Hajtja magát vele, vak, fogalma sincsen
Önmagáról. A tehetetlenség, ami minden tevékenységet,
Legyen az titkos vagy nyilvános, megcsapol;
Érthetetlen, érezhető szavak
Sóhaja, a hűvösség, a fonnyadás,
Fokok és félszigetek mellett halad el
Levélerezeteden, szárazulatok felé tart
És a nyílt tenger kimosdott, levegős titkossága iránt.
Ez a negatív oldal. A pozitív oldal magát
Az életet veteti veled észre, és a feszültséget,

Mi épp tűnni látszott, és most,
Ezzel az újfajta kérdésfeltevéssel gyorsan ki is
Megy a divatból. Akik klasszikussá akarnak válni,
Dönteniük kell, melyik oldalon állnak.
Az ő hallgatagságuk ásta alá a városi
Színteret, a kétértelműségeket szándékoltnak
Mutatva, fáradtnak, egy vénember játékainak.
Egy valószínűtlen kihívó, az kéne nekünk most,
Zörgessen be az elkápráztatott kastély
Kapuján. Érveid, Francesco,
Elcsépeltté váltak; nem követte őket válasz,
Sem válaszok. Ha elnyeli őket a por
Akár most, hát csakis azért, mert itt az idő
Már egy jó ideje, de nézz most rám, figyelj:
Meglehet, ismeretlen zugokban egy másik
Élet van itt raktáron, és akkor ez volna,
És nem mi vagyunk a változás; mi vagyunk az,
És ha visszajuthatnánk épp oda, ráébredve valamiképpen
A látszatra, arcunk a bolygó felé fordítva, amint épp kel,
És közben mégis rendben tűnnénk föl:
Idegeink rendben, a légzésünk normális. És mert ez egy metafora,
Ami minket befogad, aminek részei vagyunk és
Élhetünk benne, amint valóban éltünk is,
Épp csak az elménk maradjon kérdezni meztelen,
És megláthatjuk, hogy a szándék nem véletlenszerűen működik,
De szabályok szerint, és mindez senkit se látszik
Fenyegetni – mindez normális, így esnek meg a dolgok,
Koncentrikusan egymásra hízó napok
Egy élet körül: így van ez rendjén, ha belegondolsz.

Egy könyvlapozásnyi szellő
Hozza vissza az arcod: a pillanat
Épp akkora részt metsz ki az eljövendő
Kellemes megérzés homályából.
A térbe zártság „maga a halál”,
Ahogy Berg mondja Mahler Kilencedikjének egyik szólamáról;
Vagy, hogy Imogent idézzem a *Cymbeline*-ből, „Ennél már
Élesb nem lehet a kinhalál”[122], hisz,
Habár csak gyakorlásból vagy taktikából, hordozza
Egy meggyőződés lendületét, mely épül már egy ideje.
Puszta feledékenység el nem tüntetheti,
Ahogy az óhaj sem hozza vissza, ameddig megmarad
Álmai fehér csapadékaként,
A látványok éghajlatában szétszóródva világunk fölött,
Mint ruha a madárkalitkán. De az biztos,
Hogy ami szép, így mintha csak egy bizonyos élethez
Kötődne, átélt vagy sem, átvezetve egy formába,
Melyet a közös múlt nosztalgiája itat át.

[122] Rákosi Jenő fordítása

A fény olyan lelkesedéssel süllyed ma,
Melyet máshonnan már ismertem, tudván,
Miért is tűnik oly jelentősnek, hogy mások is ugyanígy éreztek
Évekkel korábban. Tovább faggattam
E tükröt, mely nem az enyém többé,
Ha az élénk üresség látszik
Részemnek ezúttal. És a vázánk is mindig tele van,
Éppen annyi hellyel, amit alakja kiad,
S amit bármivel kitölthetünk. A minta,
Mit látunk, nem tekinthető úgy,
Mint önmaga, csak úgy, mint bármi,
Ami az időn kívül képzelhető – nem csak gesztus,
De bármi más, kifinomult, felfogható állapotában.
De minek a tornáca ez az univerzum,
Ahogy áramlik ki és be, előre-hátra,
Nem bír körbevenni minket, és mégis ez az egyetlen,
Mit láthatunk? A szeretet valaha
Elbillentette a mérleget, de ma árnyékba húzódott, láthatatlan,
Jelen van bár titokzatosan, itt, köröttünk valahol.
Tudjuk, nem záródhat két szomszédos
Pillanat szendvicsébe, s hogy kanyarulatai
Nem vezetnek máshová, csak újabb mellékfolyókba,
Míg beleürítik magukat egy homályos
Megérzésbe, ami soha nem lesz kiismerhető,
Még ha úgy tűnik is, hogy mindannyian
Tudjuk, mi ez, és még beszélni is bírunk
Róla egymással. De a kinézet,
Mit valaki jelként visel magán, előretörésre
Is késztethet, semmibe véve a kísérlet
Nyilvánvaló naivitását, azzal sem törődve,
Hogy senki sem figyel, hiszen a fény fel lett
Gyújtva egyszer s mindenkorra a szemükben,
S jelen van, sértetlenül, folyamatos zavarként,
Csendes ébrenlétben. A felszínen úgy látszik,
Nincs különleges oka, hogy e fénynek
A szeretetben kéne fókuszálnia, vagy hogy miért
Zuhan a város gyönyörű külvárosaival együtt
Az űrbe, egyre tisztátalanabbul, kontúrtalanul,
Mindez fejlődésének bizonyítékaként olvasandó,
Az állvány, melyen a dráma kibomlik
Önnön megelégedésére, s a mi álmodozásunk
Zárlataként, minthogy soha sem hittük volna,
Hogy egyszer véget ér, az elnyűtt napsütésben, a festett
Ígéret szerint, melyet zálogként, kötelékként mutat fel.
Ez a leírhatatlan, soha-meg-nem-határozható nappal
Maga a titok, ahol zajlik,
És nem térhetünk eztán vissza a különböző,
Ellentmondó megnyilatkozások gyűjteményéhez,
Az elsődleges szemtanúk emlékezetének
Csúsztatásaihoz. Annyit tudunk,

Hogy kissé korán érkeztünk, s hogy
E mai napban van valami különleges, kőbe vésett
Kortársiság, amit a napfény hűen reprodukál
A gallyak árnyékával a vidám
Járdán. Nincs korábbi nap, mely ilyen lett volna.
Régen azt gondoltam, mind ugyanolyanok,
És hogy a jelen ugyanolyannak tűnhet mindünknek,
De már elszivárgott a félreértés, amint az ember
Folyton csak belefonódik egy másikának jelenébe.
Mégis, a „költői", szalmasárga tér,
Az a hosszú folyosó, amely a festményhez, önnön
Elsötétülő ellentétéhez visszavezet – valóban
A „művészet" koholmánya volna mindez, nem is
Valódi, nem is egyedi? Nem akként nyújt-e menedéket
A jelenben, melyből menekülünk folyton,
Majd visszatérünk hozzá, úgy, ahogy a napok vízkereke
Rója a maga eseménytelen, mégis derűs köreit?
Azt hiszen, annyit állítana, ez itt a ma,
Miből ki kell jutnunk, amint a tömeg
Nyomul végig a múzeumon, hogy
Kijusson még zárás előtt. Nem élhetsz odabent.
Minden praktikát kikezd a múlt szürke máza:
Javítás és befejezés titkait, melyeket élethosszig
Tanulnánk, s melyeket fekete-fehér illusztrációkká
Fokoz le a könyvben, hol a színes képek
Ritkák. Ekként fokozódik le az idő,
Nem marad különleges idő. Nem említi
E változást senki; még azt hinnék,
Csak magára akarja fölhívni a figyelmet,
Fokozandó a rettegést: nem lehet innen kijutni
Az egész gyűjtemény megtekintése nélkül
(Kivéve az alagsori szobrokat:
Azok ott vannak, ahová valók).
Fátylat ölt a mi időnk, megalkudva
A portré kitartó akaratával. A tulajdonunkra
Utal, s arra, amit titokban reméltünk tartani.
Nincs szükségünk festményekre, sem
Idős költők versikéire, ha
A robbanás ennyire precíz, ilyen finom.
Van-e bármi értelme akár csak elismerni
A létét ennek az egésznek? Valóban
Létezik? A kényelem, hogy efféle előkelő
Időtöltésekbe merüljünk, immár biztosan
A múlté. A mának nincs margója, elmossa peremével
Az érkező esemény, ugyanaz az anyag,
Megkülönböztethetetlenek. A „játék" valami más;
De létezik: egy kimondottan önnön
Demonstrálására szerveződött társadalomban.
Másik út nincs, és azok a seggfejek,
Akik mindent összezavarnának a tükörjátékaikkal,

Melyek megsokszorozni látszanak kockázatot és lehetőséget, vagy
Legalábbis zavart próbálnának kelteni a befektetői
Aura eszközeivel, korrodálni az építészetet,
Egészében, elfojtott gúny párájával,
Mind itt vannak. Kimaradnak a játékból,
Mely nem is létezik, amíg ők részt nem vesznek benne.
Rosszindulatúnak tetszik így az univerzum,
De mindenféle önállóság alapelve ugyanígy
Rosszindulatú, amint a filozófusok rámutatattak,
Hogy a többiek költségére létezik
Ez itt, e néma, osztatlan jelen,
Mely igazolását a logikában
Nyeri, ami végül is nem rossz dolog,
Vagy nem volna rossz, ha az előadás módja
Nem gyűrűzne be a végeredménybe, saját
Karikatúrájává téve azt. Így zajlik
Folyton-folyvást, akár a játékban,
A szobát elsuttogott mondat járja körbe,
Amiből a végére valami egészen más lesz.
Ez az alapelv, mi eltéríti a műalkotást
Alkotója szándékától. Nincs sehol,
Amiről beszélni kezdett vagy beszélni akart
Elsősorban. Virágok csábítják,
Nyílt örömök, majd önvád (bár titokban
Elégedett az eredménnyel), úgy képzelegve,
Hogy volt mondanivalója és hogy egyfajta lehetőséget
Gyakorolt ki, melynek alig volt tudatában,
Míg a szükség észrevétlen kikerülte elhatározását.
Így teremtődik valami új pusztán
Csak önmagáért, mert más út nincsen,
Mert a teremtéstörténet szigorú törvényekkel
Halad előre, és mert így
Elvégeztetett mindez, de soha nem az,
Amit befejezni vágytunk, mit kétségbeesve
Akartunk világra szülni. Parmigianino
Belátta ezt, nyilván, míg élet-akadályozó
Feladatán munkálkodott. Valakit a szándék hiteles
Megvalósításának visszaolvasására kényszerítenek itt,
Egészen a sima, csaknem szelíd (de azért
Enigmatikus) végkifejletig. Van-e
Hát bármi komolyan vehető
E másságban, mely benne foglaltatik legátlagosabb
Tennivalóinkban is, és ami mindent megváltoztat,
– Kevéssé vagy mélyen – míg kitépi a teremtés
Anyagát, bármily teremtését, nem pusztán a művészét,
Kezeink közül, hogy aztán valamily közeli, szörnyű csúcson
Állítsa föl, túl közel, hogy ignoráljuk, túl messze,
Hogy bármit tehessünk ellenében. Ez a másság, a
„Nem-mi-vagyunk”, ez minden, mi a tükörben
Látszik, bár senki meg nem mondhatja,

Miként lett épp ilyen. Egy hajó,
Ismeretlen színeket lobogtatva a kikötőbe ért.
Idegen agyagoknak adsz utat, zúzzák szét
Napjaid, felhőzzék el a kristálylabda
Fókuszát. Úgy sodródik el a helye,
Mint gőz a szélben. A termékeny
Asszociációk, melyek eddig oly könnyen
Érkeztek, nem jönnek többé; vagy csak ritkán.
Színezésük kevésbé élénk, verte őket
Őszi eső, orkán, pusztulnak, besározódnak,
Akár vissza is fogadhatod őket, értéktelenek.
Mégis, efféle teremtményei vagyunk mi a szokásoknak, hogy
Célzásaikat folyvást magunk körül érezzük, mint zavarják
Ügyeinket. Csak a szexet venni komolyan,
Persze ez is egy lehetséges út, de míg a homok sziszeg,
Ők nekiindulnak a nagy csúszdának, mely a történtekbe
Torkollik. Ez, mi elmúlt,
Ez van itt most: a festő
Tükörarca, melyben elidőzhetünk, szabad
Frekvenciáról kapva indíttatást
És álmokat, míg az árnyalat már fémes,
A szélek és a hajlatok durvábbak. Mindenkinek
Megvan az univerzumról a maga nagy elmélete,
Ami nyilván nem a teljes történet,
De végül úgyis az számít csak, ami a személyen
Kívül esik, kinek-kinek magának is, de legfőként nekünk,
Akiknek semmi más segítsége nincs, hogy miként
Dekódoljuk ember-méretű hányadosunk, csak a másodkézből
Való tudás. Bár tudom,
Más ízlése segíteni
Nem fog, elvetendő, meglehet.
Tökéletesnek tűnt egykoron – csillanás a finoman
Szeplős bőrön, nedves ajkak, amik épp egy nagy beszédbe
Készülnek távozni, és a ruhák, bútorok
Otthonos látványa; mit az ember könnyen elfeled.
Maga az éden lehetett volna: egzotikus
Menedék a túl-fáradt világban, de a kártya
Nem így akarta, és úgysem pont ez lett volna
A lényeg. A majmolt természetesség az első lépés
Tán a belső megnyugváshoz,
De csak az első lépés, mi után
Csak az „isten hozott” fagyott gesztusa marad
Bekarcolva az anyagibb, mögöttes légbe;
Valamiféle egyezmény. És igazán nincs
Időnk ilyesmire, mi nem használható
Gyújtósként. Minél előbb elég,
Annál jobb a szerepkényszerünknek.
Ezért könyörgök, hogy vond vissza azt a kezet,
Ne ajánld se pajzsnak, és ne üdvözölj vele
Az üdvözlet pajzsaként, Francesco:

Mert elfér még egy töltény a helyiségben:
Nézésünk a távcső
Rossz végén, amíg te szédítőbb sebességgel
Zuhansz hátrafelé, mint a fényé, hogy aztán bepréselődj
A szoba vonásai közé, egy sosem postázott
Meghívó, a „mindez csak álom volt”
Szindrómája, hol a „mindez” tömörsége jelzi
Elégtelenségét. Valós volt
Ez a lét, bár zavaros, és a megszakított álom
Fájdalma immár nem ér föl a diagrammig,
Mely még mindig ott feszül a szélben,
Nekem kiválasztva, nekem szánva, anyaggá váltan
Szobám álcázott sugárzásában.
Láttuk a várost; tükrös, domború
Rovarszem az. Az erkélyen történik
Minden, és odabenn folytatódik,
De maga az esemény a parádé hideg, szirupos
Folyása. Behatárolva érzi magát az ember,
Nyomok után kajtatva szűri az áprilisi napfényt,
Az adott paraméternek a pusztán csak nyugalmas
Könnyűségében. A kézben nincsen kréta,
Mi egész volt, darabjai hullnak,
S már nem tudja, hogy tudta, csak
Itt-ott, az emlékezés hideg
Zsebeiben, suttog időtlenül.

(Krusovszky Dénes és Lanczkor Gábor fordítása)

BIBLIOGRÁFIA

ACZÉL Géza, *Kassák Lajos*, Akadémiai Kiadó, Irodalomtörténeti Könyvtár, Budapest, 1999.

ARANY János, *Kapcsos könyv*, Európa-Akadémiai Kiadó, Budapest, 1977.

BÁN Zoltán András – RADNÓTI Sándor, *A magyar politikai költészetről*, Élet és Irodalom, 2011. 11. 16.

BARTÓK Imre, *Rilke. Ornamentika és halál*, L'Harmattan, Budapest, 2011.

Charles BAUDELAIRE, *Les Fleurs du Mal*, Libraire Générale Françoise, Paris, 1972.

Charles BAUDELAIRE, *Válogatott művei*, Európa, Bp., 1964.

Hans BELTING, *Kép és kultusz*, ford. Schulcz Katalin, Sajó Tamás, Balassi, Bp., 2000.

Walter BENJAMIN, *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*, ford. Kurucz Andrea, Mélyi József, http://www.aura.c3.hu/walter_benjamin.html, elérés: 2012. 03. 26.

Maurice BLANCHOT, *Rilke és a halál követelése*, ford.: Németh Marcell, in: uő., *Az irodalmi tér*, Kijárat, Budapest, 2005. 108-110. o.

BORBÉLY Szilárd, *Halotti Pompa*, Kalligram, Pozsony, 2004, 2006.

BORBÉLY Szilárd, *Három szonettgép*, Kalligram, 2006 november-december

BORI Imre – KÖRNER Éva, *Kassák irodalma és festészete*, Magvető, Budapest, 1988.

Arthur C. DANTO, *Modern, Postmodern, Contemporary*, in: *After the end of art. Contemporary art and the pale of history. The A. W. Mellon Lectures int he Fine Arts*, 1995. Bollingen Series XXXV-44. Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1997.

André CHASTEL, *Fabulák, formák, figurák*, ford. Görög Lívia, Gondolat, Budapest, 1984.

Furio DURANDO, *Hellasz*, ford. Vargha Edit, Király Zsuzsa, Officina ’96 Kiadó, Budapest, 1997. 258.

T. S. ELIOT, *Versei*, Európa, Budapest, 1996.

FRIED István, *Kassák Lajos zenéje. Irodalmi és zenei avantgarde Kassák első verseskötetében*, in: *Újraolvasó. Tanulmányok Kassák Lajosról*, szerk. Kabdebó Lóránt et al., Anonymus, Budapest, 2000, 227 – 243. o.

FRIED István, *Tandori Dezső másképpen van (Kísérlet a Tandori-életmű önértelmezésének leírására)*, Alföld, 2014/8, 71-90. o.

Eugenio GARIN, *Reneszánsz és műveltség*, ford. Körber Ágnes, Helikon, 1988.

Waldemar GEORGE: *Utrillo*, Verlag Andreas Zettner Würzburg, Wien, 1958.

GYŐRFFY Ákos, *Haza*, Magvető, Budapest, 2012, 75-78. o.

GYÖRGY Péter, *Klinika és templom. A második múzeumkor*, in: uő., A hely szelleme, Magvető, Budapest, 2007., 191-237. o.

June HAGER, *La Chiesa Nuova*, http://www.initaly.com/regions/latium/church/cnuova.htm, elérés: 2012. 03. 27.

HESIODOS, *Istenek születése*, ford. Trencsényi-Waldapfel Imre, in: *Istenek születése; Munkák és napok*, Magyar Helikon, Budapest, 1976.

JUHÁSZ Gyula, *Összes művei*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1963.

KASSÁK Lajos, *Az izmusok története*, Magvető, Bp., 1972.

KASSÁK Lajos, *Összes versei*, Magvető, Budapest, 1970, II. kötet, 353-365. o.

katolikus.hu, http://lexikon.katolikus.hu/M/menyasszony.html, elérés: 2014. 11. 10.

KOSZTOLÁNYI Dezső, *Összes versei*, Osiris, Budapest, 2000, 458-460. o.

KUKORELLY Endre, *Ez így*, Kalligram, 2012/2

KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Szövegtükör*, in: uő., *Metapoétika*, Kalligram, Pozsony, 2007. 408-409. o.

Paul Oskar KRISTELLER, *Szellemi irányzatok a reneszánszban*, ford. Takács Ferenc, Magvető, Budapest, 1980.

Egy szűk terem, KRUSOVSZKY Dénes és URFI Péter interjúja György Péterrel, in: Puskin Utca, 4. szám

LANCZKOR Gábor, *Minden, amit tudnod kell*, www.versumonline.hu/?start=68, elérés: 2015. 03. 02.

LENGYEL Imre Zsolt, *Közélet, magánélet, költészet*, Litera, http://www.litera.hu/hirek/szabadpolc3_kozelet_maganelet_kolteszet, elérés: 2014. 05. 07.

LENGYEL Imre Zsolt, *Játékpénz*, Magyar Narancs, http://magyarnarancs.hu/konyv/jatekpenz-89234, elérés: 2014. 05. 07.

LENGYEL Zoltán, *A hangról*, Kalligram, 2010 december, 90 - 96. o.

Gotthold Ephraim LESSING, *Laokoón*, in: uő., *Laokoón. Hamburgi dramaturgia*, ford. Vajda György Mihály, Fekete Sas Kiadó, Budapest, 1999, 67-72. o.

MILIÁN Orsolya, *Az ekphraszisz eredetei*, Fosszília, 2006/1, 102-114.

MILIÁN Orsolya, *Az ekphraszisz fikciói*, http://doktori.bibl.u-szeged.hu/986/1/orsi_disszertacio.oldalszamokkal.pdf, elérés: 2014. 10. 30.

W. J. T. MITCHELL, *Az ekphraszisz és a másik*, Milián Orsolya ford., in: W. J. T. MITCHELL, *A képek politikája*, JATEPress, Szeged, 2008, 194 -196. o.

Museo di Capodimonte, http://www.polomusealenapoli.beniculturali.it/museo_cp/cp_scheda.asp?ID=25, elérés: 2014. 11.25.

NÁDAS Péter, *Évkönyv*, Szépirodalmi, Bp. 1989.

National Gallery of Art, http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.46665.html?opensection=provenance, elérés: 2014. január 11.

PÁL József, *A neoklasszicizmus poétikája*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1988

http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/temple-mysteries, Elérés: 2013. 02. 26.

PÁL József, ÚJVÁRI Edit et al., *Szimbólumtár*, Balassi Kiadó, Budapest, 2001, online változat: http://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tkt/szimbolumtar/adatok.html, elérés: 2014. 12. 01.

PÁLFY Katalin szerk., *Vendégváró – Barangolások Csongrád megyében*, Well-Press, Miskolc, 1997.

Erwin PANOFSKY, *Az emberi arányok stílustörténete*, ford. Vekerdi László, Magvető, Budapest, 1976.

PETRI György, *Összegyűjtött versek*, Magvető, Budapest, 2003.

PÓR Péter, *Az orfikus alakzat. Rilke Új versek című kötetének poétikájáról*, in: uő., *Léted felirata*, Balassi, Budapest, 2002, 159-177. o.

PUSKÁS Bernadett, *Istenszülő-ábrázolások: Hodigitria*, http://byzantinohungarica.hu/sites/default/files/images/puskas_hodigitria.pdf, elérés: 2012. 03.16.

RÁCZ Mihály, *Nincs itt semmi bántó*, http://langologitarok.blog.hu/2014/09/29/horhos-lemezkritika, elérés: 2014. 11. 09.

RADNÓTI Miklós, *Összes versei és versfordításai*, Szépirodalmi, Budapest, 1994.

RADNÓTI Sándor, *„Du musst”*, Alföld, 2012 január

Rainer Maria RILKE, *Auguste Rodin*, in *Prózai írások*, Európa, Budapest, 1961.

Rainer Maria RILKE, *Die Gedichte*, Insel, Frankfurt am Main, 2003.

Rainer MARIA RILKE, *Duinói elégiák*, ford. Tandori Dezső és Tellér Gyula, Helikon Stúdió, Budapest, 1988.

Rainer Maria RILKE, *Levelek* II., ford. Báthori Csaba, Új Mandátum, Budapest, 1995.

Rainer Maria RILKE, *Válogatott versek*, Magvető, Budapest, 1961.

Rainer Maria RILKE, *Versei*, válogatta és fordította Tandori Dezső, Eri kiadó, Budapest, 2007.

William SHAKESPEARE, *Complete Works*, Oxford University Press, London, 1966.

William SHAKESPEARE, *Macbeth*, ford. Szabó Lórinc, Európa, Budapest, 1981.

SOMLYÓ György, *Kőkörök,* Szépirodalmi, Bp., 1978.

SOMLYÓ György, *Önéletrajzaim*, Enciklopédia Kiadó, Bp., 2001.

SOMLYÓ György, *Talizmán*, Interart, Budapest, 1990.

SZÉKELY András, *Utrillo*, Corvina, Bp., 1970.

Szent Biblia, ford. Károli Gáspár, Sprinter Kiadói Csoport

SZILÁRDFY Zoltán, *A częstochowai és a sasvári Boldogasszony tisztelete és ikonográfiája Magyarországon*, in: *Pálos rendtörténeti tanulmányok*, 205-211., Stylus nyomda, Csorna, 1994.

TAKÁCS Dániel, *Tandori Dezső: A verébfélék katedrálisa*, Tiszatáj, diákmelléklet, 146. szám

TANDORI Dezső, *A feltételes megálló*, Magvető, Bp., 1983.

TANDORI DEZSŐ, *A járóbeteg*, Magvető, Budapest, 1998.

TANDORI Dezső, *Kolárik légvárai*, Magvető, Bp., 1999.

TANDORI Dezső, *Nappali kérdés, Mit nézünk mire – és miért? (Egy alig-amatõr)*, Balkon, 1994, http://www.balkon.hu/html_index.html, elérés: 2013. 04. 25.

TANDORI Dezső, *Úgy nincs, ahogy van*, Scolar, Budapest, 2010.

Tate Modern
http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/temple-mysteries, Elérés: 2013. 02. 26.

TÁTRAI Vilmos, *Piero della Francesca*, Corvina, Bp., 1980.

TÉREY János, *Drezda februárban*, Palatinus, Bp. 2000.

TÉREY János, *Moll*, Libri, Budapest, 2013.

TÓTH Ákos, *A meglevés szóismétlései*, http://doktori.bibl.u-szeged.hu/1931/ elérés: 2014. 09. 27.

TÓTH Ákos, *Picasso őrzője*, in: *Elmélet/ Irodalom/ Történet, A komparatív megértés lehetőségei*, szerk. Sághy Miklós, Tóth Ákos, Tiszatáj, Szeged, 2004.

Giorgio VASARI, *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete*, ford. Zsámboki Zoltán, Magyar Helikon, Budapest, 1978. 257-267.

VILMOS Eszter: *A visszaszólás szabadsága*, Jelenkor, http://www.jelenkor.net/visszhang/70/a-visszaszolas-szabadsaga, elérés: 2014. 05. 07.

Művészet a 20. században, szerk. Ingo F. WALTER, Taschen/Vince, Budapest, 2011, 176. o.

Ingo F. WALTHER, Rainer METZGER, *Van Gogh. A festői életmű*, Taschen/ Vince Kiadó, Budapest, 2005, 492. o.

WEÖRES Sándor, *Egybegyűjtött írások*, Argumentum Kiadó, Budapest, 2003.