

LANCZKOR GÁBOR

RENEZÁNSZ ÉS RERTORIKA

– *Költészet és vizualitás kapcsolata a szakralitás tükrében John Keats és Somlyó György egyes műveiben* –

A túlzás legkisebb gyanúja nélkül kijelenthető, hogy John Keats *Óda egy görög vázához*¹ címmel magyarított 1819-es műve (eredetiben *Ode on a Grecian Urn*²) a világirodalom legnépszerűbb, legtöbbet idézett versei, illetőleg antológiadarabjai közé tartozik. Kanonikussá vált Keats-fordításaink zöme, így jelen költemény Tóth Árpádtól származó változata³ sajátos módon a magyar irodalmi modernség, a Nyugat folyóirat működésének idejére esik, mikor is az egykorú kommentárok és a későbbi visszaemlékezések szerint hazai irodalmi körökben Keatsset *a világ legnagyobb költőjének* volt szokás tartani.⁴ A klasszicizáló irodalmi esztétika magyarul is híressé vált címermondata, *A Szép igaz s az Igaz szép!* (a vers teljes zárlatával *Beauty is truth, truth beauty – that is all/ Ye know on earth, and all ye need to know.; A Szép igaz s az Igaz szép! – sohse/ áhíthatok mást, nincs főbb bölcseség!*), amely az efféle mottószerű *bölcsességek* sorsának megfelelően leginkább önmagában, akár csak a szorosabb szövegkörnyezet nélkül szokott szerepelni, és ily módon, a teljes költemény kontextusából kiragadva a jelen kor nem naiv olvasójának sokkal inkább egyfajta poros viktoriánus szentenciának hat, semmint érvényes, illetve érvényesíthető esztétikai imperatívuszának. Jegyezzük meg, a dokumentáltan fanyalgók között olyan jeles tudósokat és művészeket is találunk, mint W. J. M. Mitchell és T. S. Eliot.⁵ Meglátásom szerint azonban a mottószerű felirat kapcsolódása, illetve beágyazottsága a vers mélyebb jelentésrétegeibe, amely a görögség leegyszerűsített winckelmanni (vagy a Tóth-fordítás hazai kontextusban babits-i) koncepciójától markánsan különböző jegyeket is mutat, jelentősen bonyolultabbá és gazdagabban értelmezhetővé teszi a kiragadott sortöredék és a teljes szöveg kapcsolatát, valamint a mű összhangzatának végkicsengését is.

Mint arra több értelmező rámutatott, Tóth Árpád munkája hangsúlyozottan tartalmi, és nem formai szempontból közelebb áll az átirat esetleges fogalmához, mint a klasszikus műfordítás-eszményhez⁶ – illetőleg, tekintettel a két kategória sokkal inkább viszonyrendszerként, semmint rögzítetten és definitíven való alkalmazhatóságára, valahol a kettő között helyezkedik el.

¹ A magyar nyelvű Keats-kötetek közül a következő kiadást használtam: *John Keats versei*, Budapest, Magyar Helikon, Budapest, 1962.

² Az angol nyelvű Keats-kötetek közül a következő kiadást használtam: *John Keats's poems*, London, Dent, 1967.

³ A költeménynek természetesen számos újabb fordítása is létezik, így Tornai Józsefé, Pálfi Ágnesé, legújabbban pedig Varró Dániel és Bajnóczy Zoltáné. Azonban mivel ezek a szűkebb szakmai köztudatba is csak részlegesen mentek át, és Tornai munkája kivételével könyvben meg sem jelentek, jelen elemzés keretében, amely a kanonizált magyar Keatsre épül, úgy vélem, nem szükséges velük ezen túl részletesen foglalkoznom.

⁴ Az 1910-ben született Faludy György így ír a költőről műfordítás-antológiájának rövid portréi között: „Babits Mihály, Tóth Árpád rajongott érte; irodalomhoz értő, nálam egy vagy másfél évtizeddel idősebb barátaim a világ legnagyobb költőjének tartották.” in: Faludy György: *Test és lélek*, Budapest, Magyar Világ, 1993. 730.; Szerb Antal így fogalmazott világirodalmi válogatáskötetében: „fiatalon meghalt angol romantikus költő, ma sokan a világ legnagyobb lírikusának tartják, kortársai egyáltalán nem ismerték.” in: Szerb Antal (vál.): *Száz vers*, Budapest, Magyar Könyvklub, 1999. 330.

⁵ Lásd. W. J. T. Mitchell: „Az ekphraszisz és a másik”, ford. Milián Orsolya, in W. J. T. Mitchell: *A képek politikája*, Szeged, JATEPress, 2008, 212. A vers korábbi kritikai befogadástörténetével részletesen foglalkozik Cleanth Brooks nevezetes írása, amelyben a harmincas évek marxista teoretikusaitól Eliotig és tovább foglalja össze a költemény recepciótörténetéből az idézőjeles felirathoz kapcsolódó negatív véleményeket és kételyeket, míg végül saját elemzésével a költő és költemény feltétlen tudatossága és az önmagába záródó titok, egyfajta lábjegyzetek nélküli erdei-pásztori történelem mellett érvel. Vö. Cleanth Brooks: *The Well Wrought Urn* (részlet), <http://www.mrbauld.com/keatsurn.html>, elérés: 2013. 06. 01.

⁶ Vö. Szegedy-Maszák Mihály: *Kubla Kán és Pickwick úr*, Budapest, Magvető, 1982. 109.; Pálfi Ágnes: „A meghalás-feltámadás orphikus mitológéjéje Keats „Ode on a Grecian Urn” című költeményében”, *Szín*, 2010. február, 108-114.

Az a sajátosan eltérő pálya, amelyet Tóth magyarítása aztán amúgy következetesen végigjár, már a címnél elkezdődik az eredeti szövegtől való, látszólag talán jelentéktelen eltéréssel. Pálfi Ágnes a költeményről szóló tanulmányában idézi föl az angol nyelvű filológia azon erőfeszítéseit, hogy a címben szereplő tárgy nyomába eredjenek,⁷ amely az eredeti szövegben valóban urna, vagyis hamvak tárolására szolgáló edény, és nem váza. Ezzel együtt a jelenlegi tudományos konszenzus szerint Keats ekphrasziszának tárgya nem egyetlen tárgy; az un. Sosibios-váza mellett, amelyről a költő saját kezű rajza is fennmaradt, a költemény egy másik fontos forrásának a British Museumban kiállított Townley-vázát tartják, amely egy második századi, Róma mellett talált márvány kratér, a felületén bacchusi jelenettel.⁸ Ezen túl a Parthenon kalandos úton Londonba került fríz-töredékei is inspirálhatták az ódát, a kutatások a negyedik versszak állatáldozati jelenetét a pheidiaszi dombormű felszegett fejű borjút és mellette három emberi alakot ábrázoló részletével azonosították.⁹ Keats egy másik versében, az *On Seeing the Elgin Marbles* című szonettben emlékezik meg a timpanon szobraival, illetve a fríz-töredékekkel való találkozásáról; Radnóti Miklós a költeményt *A Parthenon szobraira* címmel fordította le, a magyar olvasó számára a közismert épülettel cserélve be Lord Elgin nevét, aki az 1800-as évek elején az Ottomán udvarban volt brit nagykövet, és a domborműveket a török megszállás alatt lévő Athénban vásárolta. Londonba szállításuk után a márványok a brit parlament anyagi közreműködésével kerültek a lordtól a British Museumba, ahol jelenleg is láthatóak.¹⁰ (Amint az köztudott, tulajdonlásuk joga mind a mai napig vita tárgyát képezi a görög és a brit állam között.) A szonettben a beszélő nem emeli ki a vizuális műalkotás egyetlen motívumát, helyette inkább az összbenyomást igyekszik megragadni, fizikai értelemben is szinte tárgyszerű halálfélelme mögül szemlélődve; a szöveg központi fogalma az *árnyék*, amelyhez magától értetődő szorossággal kapcsolódik a sötétség és a fény iker-képzete. A vers végére a lírai én önképe és a márványokhoz kötődő ekphrasztikus vízió egymással behelyettesíthetően, és a költemény meghatározó motívumánál maradván valóban mintegy árnyék gyanánt fedik le egymást – az utolsó három sorban ez a *nagyság óriás árnyaként* (az eredetiben mint *a shadow of a magnitude*) tételeződik, összeforrvá *görög fenség*gel és a *tajtékos tengerárral*, az idő, közvetetten a halál fenyegetettségének keretében – zárómotívumként, az *árnyék* tulajdonképpeni forrásaként magát a kelő napot jelenítve meg a tengerhez kapcsolt természeti képpel. Ide kívánczik, hogy Keats fordítóinak valóban rendkívül nehéz dolga lehet – Radnóti Miklós magyarítása tisztességes munka, de az egyes sorok fantasztikus telítettségét („Yet 'tis a gentle luxury to weep” – „De mégis sírhatok, hogy nincs remény”) csak kevés esetben képes visszaadni.

A halál, az életből való kivonulás az ódában is fontos szerepet kap, amint az eredeti címből is kitetszik. Az a tény, hogy az ihlető forrásul szolgáló antik tárgyaknak, képeknek és plasztikáknak az összesét a költő *egyetlen urnával*, vagyis a földi maradványok tárolására szolgáló edénnyel azonosítja, úgy gondolom, a teljes szöveg megértésének origójaként kell, hogy szolgáljon. Mindazok az életképek és szereplők, valamint azok a performatív motívumok, amelyek a költemény tíz soros versszakjaiban színre-szín egymásra következnek, mind-mind a negyedik strófa végkifejletszerű történései felé irányulnak, így aztán a záró, ötödik szakasz, amelyben a sokszor idézett *Beauty is truth* található, egyfajta kódaszerű lezárásnak tekinthető a teljes vers térfogatában. Az áldozattal, áldozathozattal összefüggésben megjelenített negyedik versszakbeli különös kivonulás, amelynek okára amott nem tesz, nem tehet konkrét utalást a beszélő, emitt az urna tiszta formájának magasztalásával összhangban a természetbe tűnő áldozók nyomaival („sűrű ágak, elüport füvek”, eredetiben: „With forest branches and the trodden weed”) van összefüggésben; a lírai én részéről az evokációszerű felsorolás mellérendeléseivel lényegében

⁷ Vö. Pálfi, i.m.

⁸ Vö. http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/gr/t/the_townley_vase.aspx, elérés: 2013. 03. 22.

⁹ Vö. http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/gr/y/young_cow_and_herdsman.aspx, elérés: 2013. 03. 22.

¹⁰ http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/articles/w/what_are_the_elgin_marbles.aspx, elérés: 2013. 03. 22.

a két motívumcsoport egymásra olvasása történik meg. Mint fentebb utaltunk rá, a *szent pappal* és az *üszővel* a negyedik versszak nyitóképe volna az, amelyet a pheidiaszi plasztika állatáldozat-, avagy akként olvasott motívuma inspirálhatott. Nem annyira a mondatok vizuálisan is szembetűnő modalitását, sokkal inkább a költői beszéd retorikáját illetően (bár természetesen az előbbiből következően) tér vissza a negyedik szakasz a nyitóstrófa végletesen izgatott kérdéseire a második és a harmadik versszak eksztatikus felkiáltásai és kijelentései után. A költemény szoros szerkezeti logikája szerint a titokzatos kivonulásnak kellett előzménye legyen az áldozás; a következmény pedig az elhagyatott város, amelynek képe már csak a kérdésekkel való tetelezettségéből következően is feszültséggel telik meg: a versbeszélő találgatja, vajon folyó vagy tenger partján, esetleg hegy tetején épülhetett (akár a quattrocento festőinek *Jeruzsálemi*) – egy dologban azonban bizonyos felőle: lakosai mindörökké elhagyták; eltűntek; mind egyszerre tűntek el. Mindez köztes konklúzióként a vers formai tökélyét tekintve egyfajta leplezett, szelíddé artikulált radikalizmussal kerül megjelenítésre – ha a végéről kezdve alaposabban megnézzük újra (és újra) a költeményt, az akként olvasható is tetszhet, mintha nem is egy, hanem két párhuzamos lírai beszélője volna. A két hang megtévesztő módon unisonóban szól egy jó darabig, finom eltérések először a negyedik versszakban észlelhetőek, mégpedig a fentebb már említett ritmikus modalitásbeli (kijelentő-felkiáltó/kérdő, és vissza) váltakozások miatt – az előző versszakok szinte vallásos elragadtatása után a versszöveg ezen a ponton immár olyasfajta beavatottság képzetét szuggerálja, amely a negyedik versszak folytatólagos kérdéseit („Mily áldozatra gyűl emitt a nép?”; „Who are these coming to the sacrifice?”) egyfajta mögöttes retorikai konstrukció keretében többdimenzióssá, illetőleg önbeteljesítővé változtatja, egészen a szakaszáró három sor önigazoló kijelentéseiig: az áldozat körülményeinek részleteiről, résztvevőiről és a helyszínről való tudás tautologikus módon épp a hiány miatt hiányos, azért, mert ők, akik jelen voltak, és beszámolhatnának minderről, eltűntek – talán az áldozat mélyebb értelmét is megvilágítva, noha föl nem fedve. Meglátásom szerint ugyanez a második hang teszi (amely emitt még finoman kétszólamúra modulálva tart a főszólammal) a költemény végén a híres kijelentést, amely élesen, idézőjelekkel van elválasztva a korábbi soroktól, hiszen a versbeli beszédhelyzet szerint itt maga az urna szólalna meg – hadd idézzem eredeti nyelven: *'Beauty is truth, truth beauty – that is all/ Ye know on earth, and all ye need to know.'* Vagyis – ez minden, amit tudsz a földön, és minden amit tudnod kell, hevenyészett, szószerinti prózafordításban. Látható, semmiféle bölcsességről nincs itt szó, hogy a Tóth Árpád- féle változat legjelentősebb elmozdulását idézzem az eredetihez képest. Magam épp a fordítottját, egyfajta végső, kiszolgáltatott elesettséget vélek látni a szöveghelyben: a görög művészet, a görög szellem nagy alkotásainak összese egy urna, amely a viszonylagos földi fogalomrendszerben mégiscsak örök – a verset záró szakasz himnikussága is sötét pátosszal zeng, hiszen ennek a fajta művészetnek, ha tetszik, művészeteszménynek az eredője és közöse a hiány, maga a halál – ugyanakkor az urna (a vers belső kétszólamúságát is továbbgondolva) mindennek ellenpontjaként, vagyis önmaga ellenpontjaként is szolgál abban a végső, allegorikus-ideális kioltódásban, amely Szépség és Igazság egymásba nyitásban kap hangot. Ez volna az, amiről még kell, amiről még szabadhat tudnia a halandónak; ennél többet ebből a fajta tudásból talán nem is volna képes elviselni.

Az áldozathozatallal kapcsolatos negyedik szakasz szorosán vett szentély-fogalma egyrészt magával a feldíszített áldozati állattal, aztán a város teljes hátrahagyásával és a természetbe való kivonulással van körbeírva, másrészt közelebből olyan motívumokkal, mint a *zöld oltár* és (az ötödik szakaszban, mintegy visszatekintve az eltűntekre) a fentebb már idézett *sűrű ágak, eltiport fűvek*. Ugyanakkor a másik irányból szemlélve, ha a pheidiaszi domborműből indulunk ki, amelyen pusztán emberi alakok és egy felszegett fejű állat látható (a háttérre történő bármiféle vizuális utalás nélkül: ne feledjük, a plasztikák egykor a Parthenon frízén álltak, festetten), akkor Keats versének természet-fogalmát egyfajta magától értetődő, ha úgy tetszik, naiv szentély-képpzettel olvashatjuk össze. Amennyi az ódában megjelenik a természetből, az tulajdonképpen maga a szakrális tér; gondoljunk itt akár a versbeli történések, akár a vers hangoltságának szakrális terére – a mű önazonosan jelöli ki saját határait a művészet által újrateremtett természetében.

Dolgozatom második fejezetét azon megfontolásból kezdtem John Keats versének elemzésével, miszerint az *Óda* szelleme mély, ám nem feltétlenül explicit rokoni kapcsolatban áll – nem a következőkben elemzendő versciklussal –, hanem az annak alapjául szolgáló Piero della Francesca- művel (-művekkel): az ekphraszisz(ok) tárgyával.

A quattrocento manapság már egyik legkiemelkedőbbnek tekintett festőjeként Piero 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 Sepolcroban (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.¹¹

Művészete talán ennek a (viszonylagos) vidéki elszigeteltségnek a következtében járt be itáliai kortársaihoz képest meglehetősen, bizonyos vonásaiban markánsan eltérő utat, és talán részben ennek a különbözőségnek, vagy különbözni vágyásnak (is) köszönhető, hogy a fennmaradt ouvre a reneszánszot követő művészeti korszakok során át a lényegét tekintve visszhangtalan maradt Európában. Életművének eseményértékű újrafelfedezésére csak a huszadik század elején került sor, amikor a születő kubizmus egyik vonatkozási pontjává lett.¹²

A kompozíció fizikai határainak meghatározásánál, valamint a kép belső, perspektivikus ritmusának kijelölésénél a vízionáriusan újrateremtett táj formaalkotó fermentumként 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 Keats-vers kapcsán előzőleg vizsgált természet- és szentély-képzetek.

A képet Piero della Francesca a szülővárosában álló Camaldolese-templom egyik oltára középső paneljének festette; így a festmény viszonylag nagyméretű, 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, egyfajta hangsúlyos *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 különös, 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 direkt viszonyulást Piero keresztény tárgyú festményeibe beleláttni rejtetten is képtelenség, már csak a *Keresztelés* azon stílárius vonása miatt is, hogy a keresztelőkápolna 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-

¹¹ Giorgio Vasari: *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete*, ford. Zsámboki Zoltán, Budapest, Európa, 1983.

¹² *Az itáliai reneszánsz*, szerk. Rolf Toman, ford. Borbás Mária et al., Budapest, Kulturtrade, 1998. 268.

komponáltságuk szinte tökéletesen véglegesnek, matematikai pontosságúnak tűnik, hangsúlyosan a jelentésségében is – amely így együtt végképp kizárni látszik a keresztény és az antik-mitológiai értelmezés keverésének lehetőségét. Úgy gondolom, inkább arról volna itt szó 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 lényegyet tekintve nagyon hasonló, mint a radikálisan más (és teológiailag a quattrocento idején már régés-régen tarthatatlan) jelenetezéssel élő ravennai ábrázolásoké –: a jelölt természet-szentély. A 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 Franciscának a perspektívára vonatkozó kutatásait-elmékedéseit tekintve meglátásom szerint fenntartás nélkül érvényesíthető az esetünkben – így aztán az ábrázoltak térfogatán belül a *szentély* locusa nem szűkítendő le pusztán a keresztelés szorosán értelmezhető helyére. Természetesen tisztában vagyok vele, hogy a sansepolcrói oltárra készült festmény a katolikus teológiai dogmáknak minden szempontból megfeleltetve is szemléltető, amely nézőpont eleve kizárni látszik a fentiekhez hasonló apokrif hasonlíthatóságot; azonban hangsúlyosan hívnám föl 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 szorosán 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 veendő, – 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 ízü (trecento- beli) alakformálásához és színvilágához ebben az összevetésben a mögötte sorakozó Piero-freskók a maguk elevenebb színeivel és az ábrázolt jelenetek időnkénti dinamikus mozgalmasságával sajátos, szinte profán ízü 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 hanyattatásáról. 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 szembeütő a képeken, ha az ábrázolt történetet nem, vagy csak egyes kiragadott részleteiben vagyunk képesek földélni. Ahol 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 *je/szerű* („In hoc signo vinces”) kereszthez juthatunk, amelynek a festmény egén fölfénylő távoli, lekicsinyített mása a jelzésértékű megjelenítésével akár emennek ideaszzerű 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.”, illetve „Lehet, hogy eddig ez a síkbazárt váz,/ ez volt az ember képe önmagáról?”) – bár, 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

benjaminini értelemben vett aurájával¹³ való szembetalálkozás, majd ennek a templomi aurának mintegy lappangó betegség módjára történő továbbhordozása, talán nem haszontalan még néhány sor erejéig a trecento-feszületnél időznünk, amely a freskók előterében (avagy erőterében) való konkrét szemléltetésével hatékony ellenszere lehet a Somlyó-líra azon ambíciójának, hogy kultúra és vallás közös itáliai relikviáit pusztán retorikai konstrukcióként értelmezze. 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 *kép korszaka* (kultusz-kép) és a *művészet korszaka* között húzódik.¹⁴ Cimabue műve még inkább az előbbihez tartozhatna, bár szerzőisége és a bizánci hagyománytól való finom elmozdulásai, az egyedítettebb 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 kristálytisztá képlet. Egymással való felületi érintkezésüket magával a kereszt-motívummal lehet a legpontosabban nyomon követni –: a freskók hol rejtőzködő, hol markánsan jelen levő tárgyias keresztje Cimabue feszületének utóéletét mutatja be (hiányzó, hiszen feltámadt korpusszal), művészettörténeti és narratív értelemben egyaránt, egyfajta felleges udvarral jelezve a lefedettség ismétlődő behatárolhatatlanságát. Meglátásom szerint azért is különösen izgalmas a két opus közelléte, mivel az arezzói templomterület által hitelesített kontinuos szakrális alapfunkció mindkét munka geneziséstől fogva napjainkig kitart.

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 verseskötetében jelent meg 1978-ban.¹⁵ 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 fölfeljezhető mottó-jellegükön túl a kötetkompozíció köreire is utalhatnak. Az itáliai reneszánsz két nagy költőjének (Petrarca ráadásul a freskóciklus helyszínén, Arezzóban született) illetően megidézésével a lírai én már műve letelepedésén kijelöli explicit világirodalmi referenciapontjait, amelyek felől Piero festményeihez közelítené. Formailag és tematikailag is rendkívül gazdag verses életművét tekintve Somlyó György nyilvánvalóan, sőt, tüntetőleg azon költők közé (is) sorolható, akiket *poeta doctus*-nak szokás titulálni. Az arezzói ciklusban ez a *hajlam* (és elhivatottság) egy olyasfajta totalitás-igénnyel párosul, amely a hatvanas-hetvenes évek magyar költészetéből, a kortársak közül a legközvetlenebbül Juhász Ferenc eposzi 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 revelatívnek 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 szükségyszerű részlegességében leginkább a sűrűségével és a választott térfogaton belüli telítettségével képes azt a totalitás-látszatot megteremtetni, amely Juhász legjobb műveiben ma is

¹³ Vö. 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.

¹⁴ Vö. Hans Belting: *Kép és kultusz*, ford. Schulcz Katalin, Sajó Tamás, Budapest, Balassi, 2000. 425.

¹⁵ Somlyó György: *Kőkörök*, Budapest, Szépirodalmi, 1978. 85-102.

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, motivikusan az arezzói templom képei közül a már általunk is hivatkozott, és jegyezzük ide, Vasari által is az apszis legremekebbeknek 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, Sansepolcroban (Piero szülővárosában) található, a városháza egykori tanácstermének falán, amely ma a város múzeuma, *Museo Civico*.¹⁶ (Sansepolcro egyébként *szent sírt* jelent.) Somlyó az eltérő locusra nem tesz konkrét, szövegszerű utalást, ám a szonett zárlatának kevésbé szoros olvasása („anyai Távlat” – mint távolság) és a *Szonett...* három pontjára a címmel is felelő következő vers (... *És ami a szonettből kimaradt*) utazás-motívuma megteszi azt, körmönfontabban és a rejtettségből fakadóan művészből 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 bőbeszédűsége 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*ből (Babits Mihály fordításában) származó, és a szerző feltételes szándéka szerint ideértendő mottók, a simára csiszolt somlyói szonettek és tercínák, 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.*” (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 foglatában, amely az említett Juhász-époszok mellett több másik kortárs szerzőnél is kitapintható különböző alakváltozatokban; gondolok itt Pilinszky János nagyigényű végítélet-verseiben a *részletek*, a *kicsínységek* iránti felfokozott figyelemre, amelynek tárgyai a *Szálkák* szövegeiben alanyi jogon válnak versalkotó objektumokká; 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. Ezen megfontolásból talán nem haszontalan, ha idecítalom a *Párhuzamos történetek* előképnek is tekinthető, *Évkönyv* című Nádas-műből azt a részletet, ahol a szerző a saját kísérletének fogantatásáról ír:

Talán két évtizede már, hogy átmentem a Népköztársaság útja és a Bajcsy-Zsilinszky út nagy kereszteződésén. Különben semmi kivételes. A sok ember közül, akik velem ellentétes irányban áramlottak át a széles úttesten, kiválasztottam valakit, egy arcot. És nem tudni, mikor, előbb-e vagy később, ő is kiválasztott engem. Mindketten úgy irányítottuk a lépteinket a tömegben, hogy találkozassunk, ám egyikünknek se kelljen megállnia a másik miatt.

¹⁶ Tátrai Vilmos: *Piero della Francesca*, Budapest, Corvina, 1980. A festmények beazonosításakor ezt az albumot használtam.

Minden úgy történt, ahogyan eltervezték az érzékeink. Elmentünk egymás mellett. Meggyőződésem szerint kölcsönös volt az érzés, amely így számolt a kölcsönös vonzalommal, s csaknem megállásra, később pedig csaknem visszafordulásra készített mindkettőnket. És ha ennek a kölcsönösen érzékelt érzésnek még annál is erőszakosabb lett volna a természete, mint amilyen volt, akkor minden valószínűség szerint megtesszük, amit nem tettünk meg. Mégse kellett megtenni, mert annyira erőszakos mégse volt, mehettünk tovább, s ennek örültünk.

De mindketten ugyanazt a lemondásból fakadó szomorúságot éreztük egymástól távolodva, hiszen közeledésünket a vonzalom reménysege tette izgatóvá, s hiába örültünk külön, ha egyszer nem váltottuk be a közös reményt. Soha többé nem láttam. Soha többé nem látott. Az arcot elfelejtettem, bizonyosan elfelejtette az arcomat. Az érzés azonban megmaradt. (...)

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.¹⁷

A fenti kérdésre, illetve a vele rokon saját kérdésére adott formai válasz Somlyónál meglehetősen kiötlötnök 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 már elmondtuk, az első szonett feltámadás-festményének helyszíne, Borgo Sansepolcro nem kerül konkrétan említésre (majd csak egy későbbi darabban). Ez a gondolati építkezés reflektálnak mondható a Piero-művek természeti és emberi motívumainak, a vidéknek és mindenkor lakóinak a műben való demonstrálása által; azonban a mechanikusan rímelő, terjedős versszöveg, amely a szerző szándéka 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 szenvedni el a legkomolyabb hiányt. Ugyanis a jelzett – a *harmónia, egység*, valamint ennek az illékony fogalomnak a könnyed behelyettesíthetősége – rendre egyfajta 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.¹⁸

¹⁷ Nadas Péter: *Évkönyv*, Budapest, Szépirodalmi, 1989. 13-14.

¹⁸ Somlyó György: *Önéletrajzaim*, Budapest, Enciklopédia Kiadó, 2001. 128.

Meglátásom szerint a (quattrocento- beli) Reneszánsz és a Harmónia (a maga rokon fogalmaival) a ciklus beszélője által fölállított tételek és az azokra adott feleletek legalábbis részleges esztétikai hiteltelenségéből kirajzolódott mintázatot tekintve úgy működnek, mint a keatsi Szép és Igaz: kölcsönösen kioltják egymás jelentésségét. Ezzel a működéssel együtt azonban a 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 sűrölja 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 sűrölja 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 látomását* írja tovább. Ott a hajnal érkezte a kezdődő fényvel „az emberi szem húsvétján a látás halott Krisztusa” feltámadását jelentette; itt ez a hajnal a vers beszélője szerint „*nekiink* harsonáz” (kiemelés az eredetiben), akik aktuálisan ott állnak az arezzói templom freskója előtt. Az amúgy nagy mesterségbeli tudásról árulkodó Somlyó-sonettek¹⁹ nem elhanyagolható része a forma belső fordulópontján válik önmagához, önmaga ígéretéhez képest zavaróan retorikussá vagy kimódolttá; itt is ez történik a tercínák 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 vesz erejéből a nyitóversszak képileg és nyelviileg egyaránt igen erőteljes vizualitása után („Dárdaerdőre ver sátrat a távlat,/ minden pontján fényben ropog a reggel,/ úgy, ahogy minden idők óta felkel,/ s ahogy, emberszem, mégse, sose láttad.”). 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 egyfajta 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* ellenpontosozottsága a rákövetkező évszázadokban fokozatosan (visszatekintve úgy tűnik, majdhogynem észrevétlenül) barokkizálódott; determinálnak tetsző hatáskeresés került oda, jórészt költői eleganciának álcázva, ahol eredetileg valamiféle tető- és töréspont nélküli, a forma bezárulásával enigmatikus alakot öltő ellenpontoszás állhatott – már amennyire ez a fennmaradt dantei, petrarcai, michelangelói darabok nyomán rekonstruálható a szonettre rakódott későbbi, sokszázados túlterheltség és visszamenőleg is torzító hatású, főként Petrarcat illető költői mintakövetés dacára. Nincs a nyugati irodalomban másik versforma, amely szinte misztikusnak ható tömörítettségével (tizennégy sor nem sokkal, épp csak egy *disztichonnal* több, mint másfél stanza vagy három alkaioszi strófa) ennyire magában hordozná (a nagyság barokk értelmében is) a

¹⁹ A költő reprezentatív, *101 szonett* alcímű késői gyűjteményében a Piero della Francesca- ciklus nyitódarabja mellett jó néhány egyéb ekphraszisz is található, amelyeknek elemzésével jelen dolgozatban a fejezet arányos terjedelmi korlátaival összhangban azért sem foglalkozhatunk, mivel a feszes, egyívű, ciklusok nélküli kötetkompozíció és a tárgyias kultúrszonettek egybehangzó hangja (mindössze hat olyan személyesebb hangütésű, egységesen döltbetűs darab található a kötetben, amely nem valamely konkrét irodalmi-művészeti példával foglalkozik) meglátásom szerint kizárja, hogy ezeket az ekphrasziszokat a kötetkompozíció egészének alaposabb figyelembe vétele nélkül, akár az itt elemzett ciklussal együtt tárgyaljuk. Vö. Somlyó György: *Talizmán*, Budapest, Interart, 1990.

nagy vers hosszútávjának illúzióját avagy ígéretét, a jelentékenység költői hübriszének magvát – amint azt egészen Somlyó György koráig erő 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 mozgó *Hekatomba* című „torzított” szonettkoszorú a *szonettfos* megjelölést viseli az alcímbe²⁰, míg Borbély Szilárd a *három szonettgép* megjelölést alkalmazta egy fiatal költő versciklusára²¹, amelynek tüntetően szabályos, bár áthajlásokkal gazdagított darabjai monolitikusnak tételezett formájukkal és ugyancsak egzisztenciális (szerelmi) súlyozottságukkal görög mitológiai 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 dámaival, 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 azonosítatik – 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 (al)címében 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 jogon is szakrális entitásként – ebben az értelemben tehát a templom nem pusztán szentéllé redukálódik, mert a rögzítetlen

²⁰Tandori Dezső: *A járóbeteg*, Budapest, Magvető, 42-61.

²¹Vö. Borbély Szilárd: „Három szonettgép”, *Kalligram*, 2006 november-december, 23-24.

folyamat működése itt nem áll meg: a szentély végül is nem több, de nem is kevesebb ebben a költői olvasatban, mint a művészet szentélye; hangsúlyosan az ember által létrehozott, és ilyen értelemben *nem* múzsai fogantatású művészet szentélye. A definitív rögzítettség hiányában azonban nem annyira metonimikus kapcsolat(ok)ról volna itt szó, mint (a versek retorikus jellegéből is fakadó) reflektálatlan redukcióról. Hogy az ekphrasztikus beszéd eredeti tárgya, maga a pierói fal a versciklus végére szétíródik, visszaolvashatatlaná 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.

Bibliográfia

- Az itáliai reneszánsz*, szerk. Rolf Toman, ford. Borbás Mária et al. Budapest, Kulturtrade, 1998.
- Belting**, Hans: *Kép és kultusz*, ford. Schulcz Katalin, Sajó Tamás, Budapest, Balassi, 2000.
- Benjamin**, Walter: *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*, ford. Kurucz Andrea, Mélyi József, http://www.aura.c3.hu/walter_benjamin.html, elérés: 2012. 03. 26.
- Borbély** Szilárd: „Három szonettgép”, *Kalligram*, 2006. november-december
- Faludy**, György: *Test és lélek*, Budapest, Magyar Világ, 1993.
- John Keats versei*, Budapest, Magyar Helikon, 1962.
- John Keats's poems*, London, Dent, 1967.
- Mitchell**, W. J. T.: „Az ekphraszisz és a másik”, ford.: Milián Orsolya, in: W. J. T. Mitchell: *A képek politikája*, Szeged, JATEPress, 2008.
- Nádas** Péter: *Évkönyv*, Budapest, Szépirodalmi, 1989.
- Pálfi** Ágnes: „A meghalás-feltámadás orphikus mitológemája Keats „Ode on a Grecian Urn” című költeményében”, *Szín*. 2010. február, 108-114.
- Somlyó** György: *Kökörok*, Budapest, Szépirodalmi, 1978.
- Somlyó** György: *Önéletrajzaim*, Budapest, Enciklopédia Kiadó, 2001.
- Somlyó** György: *Talizmán*, Budapest, Interart, 1990.
- Tandori** Dezső: *A járóbeteg*, Budapest, Magvető, 1998.
- Tátrai** Vilmos: *Piero della Francesca*, Budapest, Corvina, 1980.
- Szegedy–Maszák** Mihály: *Kubla Kán és Picknick úr*, Budapest, Magvető, 1982.
- Szerb** Antal (vál.): *Száz vers*, Budapest, Magyar Könyvklub, 1999. 330.
- Vasari**, Giorgio: *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete*, ford. Zsámboki Zoltán, Budapest, Európa, 1983.