

Tanulmány

LANCZKOR GÁBOR

Somlyó György Piero della Francesca-ciklusa



Piero della Francesca a quattrocento egyik legkiemelkedőbb festőjeként kortársaitól meglehetősen eltérő életpályát 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.¹

Művészete így kortársaihoz képest meglehetősen eltérő utat járt be, és hosszú ideig viszonylagosan visszhangtalan is maradt. Geometriai formákkal operáló kifejezésmódra, kristálytisza elvonatkoztatásokra épülő életművének újrafelfedezésére csak a huszadik század elején került sor, amikor a születő kubizmus egyik csatlakozási pontjává lett.²

Somlyó György *Kökörok* című verseskönyvében egy egész versciklust szentelt az itáliai festőnek *Piero della Francesca* címmel; a versciklus alcíme *Arezzo San Francesco templom XV. század*.³ A festmények minden valószínűség szerint 1452 és 1456 között készültek a templom apszisába; Piero azt követően jutott hozzá a megbízatáshoz, hogy a munkával eredetileg megbízott művész, Bicci di Lorenzo nem sokkal munkája megkezdése után meghalt. A freskók a Szent Kereszt történetét mesélik el egy akkoriban különösen népszerű legenda, a *Legenda Aurea* nyomán.

Somlyó ciklusa a két Dante-mottó után, melyek közvetlen mottó jellegükön túl a kötetkompozíció köreire is utalnak, a *Szonett...* című petrarcai szonettel indul. Az itáliai reneszánsz két nagy költőjének (Petrarca ráadásul a freskóciklus helyszínén, Arezzóban született) ilyenén megidézésével Somlyó rögtön a ciklus legelején ki is jelöli referenciapontjait, melyek felől költőként megközelíti Piero festményeit.

A szonett felütése („Hajnali látomás!”), mellyel a ciklust záró szonett is indul, s mely hajnal-motívum az egész versen végigvonul, az arezzói templom képei közül a talán leg híresebb, már Vasari által is a ciklus legremekebbnek titulált freskójához kapcsolódik, a Constantinus álmát ábrázolóhoz. A nyitó szonett versének festménye azonban a ciklus alcímének ellentmondva nem az arezzói templomban van. A képleírás Pierónak a Krisztus feltámadását ábrázoló freskójáról szól, amely Arezzótól nem messze, Sansepolcróban (Piero szülővárosában) található, a városháza egykori tanácstermének falán, amely ma

¹ Giorgio VASARI, *A renaissance nagy művei*, ABC Kiadó, Bp., Ford. Brelich Mario 144.

² Rolf TOMAN szerk., *Az itáliai reneszánsz*, Kulturtrade, Bp., 1998, Ford. Borbás Mária et al. 268.

³ SOMLYÓ György, *Kökörok*, Szépirodalmi, Bp., 1978, 85–102.

a város múzeuma, *Museo Civico*ja.⁴ Somlyó nem tesz erre konkrét, szövegszerű utalást, ám a szonett zárlata („anyai Távlat” – tágabb értelemben, a freskók tájkép-háttéréinek a toszkán tájra való visszavonatköztetésével, mely módszerrel Somlyó is él) és a *Szonett...* cím három pontjára címével is referáló (... *És ami a szonettből kimaradt*) következő vers utazás-motívuma megteszi azt, sokkal körmönfontabban és erőteljesebben bármiféle esetleges szövegszerű hivatkozásnál. Az utazás-motívummal, a ciklus mottójaként és a nyitóvers formájával a fentebb már említett módon Dantének és Petrarcanak, valamint a középolasz táj, illetve a huszadik századi Itália és Arezzo köznapi motívumainak megidézésével Somlyó verse a pierói életmű kontextusában a reneszánsz világgép transzcendens egységének újrafogalmazására tesz kísérletet.

Somlyó így ír erről a széleskörű harmonikus egységről egy másik munkájában, az *Önéletrajzaim* című memoárkötetnek 1960-ban a helyszínen, Arezzóban született *Ének helyett* című kisprózájában az *ő igazi Itáliája* kapcsán: „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 tavaszi 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 árka-dos 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.”⁵

A *Szonett...* feszessége után az ... *És ami a szonettből kimaradt* című darab köznapi bőbeszédűsége vált. A vers ötven párrímes, meglehetősen szabad ritmusú, hol jambikus, hol inkább daktilusokkal lüktető, nagyrészt tizenhét és húsz szótagszám közötti, tehát meglehetősen hosszú sorból áll. E második részben a versciklus előtt két évvel Arezzóban született prózai szöveg idézett gondolati magva kerül újraalkotásra a Sansepolcroból Arezzóba történő utazáshoz kapcsolódó hétköznapi motívumok versbe emelése által a pierói quattrocento, illetve közvetlenül a Szent Kereszt legendáját ábrázoló arezzói freskóciklus harmonikus és komplex teljességigényének jegyében.

Bár a gondolati tartalom a vasútállomási-hordár- és a szálloda-motívummal, valamint azáltal, hogy az első szonett feltámadás-festményének helyszíne, Borgo Sansepolcro csak a ciklus egy későbbi darabjában kerül említésre, tovább épül a Piero-művek természeti és emberi motívumainak, a vidéknek és lakóinak a műben való demonstrálása által, a versszöveg terjedőssé válása mégis sokat ront az összképen a nyitó szonett után, mely szikár gazdaságosságával formai szinten is remekül modellezte a finom quattrocento arányosságot.

Somlyó az ... *És ami a szonettből kimaradt* második felében a szent kereszt történetét vizuálisan újramondó Piero-freskóciklus szövegelőzményére, a középkori *Legenda Aure-*

⁴ TÁTRAI Vilmos, *Piero della Francesca*, Corvina, Bp., 1980. A festmények beazonosításakor ezt az albumot használtam.

⁵ SOMLYÓ György, *Önéletrajzaim*, Enciklopédia Kiadó, Bp., 2001, 128.

ára való konkrét hivatkozással építi tovább a Dante- és Petrarca-vízejel után a versciklus hivatkozási pontjait. A harmadik vers ismét petrarcai szonett, mely a *csillag* szóval zárul. A negyedik pedig 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 harmadik és negyedik vers címe párhuzamosan épül az elsőével és másodikával: *Arezzói alkony: egy a végtelen sok lehetséges alkony közül...*, illetve... *És folytatása, melyben a költemény még mindig csak súrolja témáját*. Somlyó itt az európai történetmondásnak arra a hagyományosan a kauzalitásra épülő és a marginálisnak vélt történéseket a fősor mellett homályban hagyó elbeszélői módszerére utal (és próbál vele szembe menni), amely problémával bő negyedszázad múlva egy prózaíró, Nádas Péter is megküzdött. A somlyói mű szempontjából is tanulságos, ha idézzük, hogy ír Nádas az ezzel kapcsolatos saját kísérletének fogantatásáról *Évkönyvében*:

„Talán két évtizede már, hogy átmentem a Népköztársaság útja és a Bajcsy-Zsilinszky út nagy keresztveződésén. Különböztet 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 találkozhatunk, ám egyikünknek se kelljen megállnia a másik miatt.

Minden úgy történt, ahogyan eltervezték az érzeink. Elmentünk egymás mellett. Meggyőződésem szerint kölcsönös volt az érzés, amely így számolt a kölcsönös vonzalommal, s csaknem megállásra, később pedig csaknem visszafordulásra készített mindkettőnk. 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 reménysége 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 cselédjeként, kizárólag a megtörténővel foglalkozik, holott az életünkben óriási területet foglal el mindaz, ami nem történik meg.”⁶

Nádas a fenti tétel gyakorlati megvalósítására is nagyszabású kísérletet tett már magában az *Évkönyvben* és a *Párhuzamos történetek* című nagyregényében. Somlyó György versciklusában a probléma gyakorlati megoldásának kísérlete a korábbi hordár- és szálloda-motívum után az amerikai turistanőnek (... *És folytatása, melyben a költemény még mindig csak súrolja témáját; Harmadik nap. A fal*, valamint *Éjszaka és hajnal között*) és a Piazza Grandén gitárkísérettel éneklő olasz fiúnak (*Harmadik nap. A fal; Freskó: próféta*) a motívumával épül tovább.

A *Freskó: Konstantin győzelme Maxentiuson* című szonett a nyitódarab *hajnali látomását* írja tovább. Ott a hajnal érkezte a kezdődő fénnel „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, illetve tágabb értelemben mind a Piero-féle magasművészet befogadóinak.

⁶ NÁDAS Péter, *Évkönyv*, Szépirodalmi, Bp. 1989, 13–14.

Érzésem szerint a szonett a zárlat didaktikusságával, mely a kék folyók és a kék egek bizonytalan motívumaival kissé ráadásul még zavaros is, sokat vesz erejéből a nyitóversszak erőteljes vizualitása („Dárdaerdőre ver sátrat a távlat, / minden pontján fényben ropog a reggel, / úgy, ahogy minden idők óta felkel, / s ahogy, emberszem, mégse, sose látad.”) után.

A *Harmadik nap. A fal* című vers ismét az... *És ami a szonettből kimaradt* hosszú, párrímes soraival épül. A költemény a ciklus leghosszabbjaként a nagykompozíció tenge-lyének nevezhető. A vers beszélője, az arezzói freskók előtt Somlyó jelenében álló lírai én a templomba festeni induló Piero figuráját idézi fel, az előző szonett és freskó, Konstantin álmának hajnalát a kora reggel munkába induló művész egy esetleges hajnalának ragyo-gásával azonosítva és ismét csak tovább írva a központi hajnal-motívumot. Nagyjából a vers felénél a költemény beszélője az addigi egyes szám harmadik személy után közvetle-nül is megszólítja a toszkán festőt egyes szám második személyre váltva. Következő lépés-ként pedig az eddigi beszélő átlényegül Piero della Francesca borgói festővé; egyes szám első személyben mondja tovább a mester életének rekonstruálható motívumait, külön hangsúlyt helyezve a tényre, hogy Piero élete nagy részét kicsiny szülővárosának falai közt töltötte.

A beszélő az arezzói freskóciklus számos motívumát beleírja a mester történeti té-nyekből összerakott életrajz-vázán épülő fikatív életrajzába; így lesznek Sába királynő megfestett udvarhölgyei Paleologus császári tanácsának bizánci dámáival, valamint az el-ásott igazi kereszt helyét elárulni nem hajlandó, ezért kínvallatás alá vetett Júdás nevű férfi egy, az urbinói udvarban megkínzottal azonosítva.

A vers végén feltűnik a lírai én által a huszadik század közepén az arezzói főtéren látott éneklő fiú, aki a következő költeményben, a *Freskó: próféta* című szonettben a minden-napok marginális motívumaként tűnik fel a vers fikatív, a két kort összemósó narratívájá-ban a Piero-freskó próféta-alakjának lehetséges modelljeként a fentebb elemzett esztétikai törekvés gyakorlati eredménye gyanánt.

Egy szikár, kurzívval szedett és így a ciklusból kiugratott köztes szonett után (*Szonett: közzjáték*), mely élet és a mű összefonódását és az utóbbit mint az előző olykor loncként benövő aránytalanságait idézi fel, miket is végül csak felülír a festői látomás transzcen-dens ereje, a következő, *Éjszaka és hajnal között* című versben ismét visszatér a hosszú, párrímes sorokkal operáló forma és ezzel együtt a kissé terjengős és patetikus elbeszélői modor. A versben központi motívumként szerepel a fény, a ciklus vízjeleként funkcionáló hajnal-motívumhoz is kapcsolódva; a fény itt Somlyó konkrét értelmezésében a teljességet jelenti, mely a korábbi századok után kerek egészé formálja azt, ami addig csonka volt; a vers végén a *Harmadik nap. A fal* című darabbeli „gyöngyház ragyogás” virradat-metafo-rája az eddigi hajnal képekkel a fény somlyói értelmezésének jegyében komplex költői képpé egyesül: „s ím, újra virrad a másnap... s mint ha feltörsz egy szürke kagylót, könnyű morajjal / az éjszaka héjából gyöngyházfalával ragyogva kifordul a hajnal.”

A *Zárószonett* nyitásával megismétli a ciklus első szonettjének felütését. A *hajnali lá-tomás* időbeli, századokon át tartó ragyogása a szonett utolsó sorával a gyűrűs kötetkom-pozíció és a dantei mottók jegyében a hajnalcsillag fényévé íródik át a pierói életműnek a századok mélyén való szunnyadását tematizálva; a hajnali fény érkezete egyben a csillagok láthatatlanná válását is jelenti.