

Látvány és versszöveg közötti dialogikus viszony Kovács András Ferenc *Madonna gyermekkel* című versében

„A nyelv vagy az ábrázolás önmön lelke mélyére
pillant és felfedezi ott rejtőzködő ellenfelét.”

(Mitchel, 1997, 367. o.)

Kovács András Ferenc költészetének jellegzetes vonásai tekintetében az elemzők egyetértenek abban, hogy az intertextuális funkció, a mnemotechnikai logika, a világirodalmi dialógus, a tradíció alakíthatósága, a beszélő hang eredetének felszámolása, a fiktív költőalakok, a maszkok cserélhetősége meghatározza az interpretációs keretet. A recepciótörténetét meghatározó olvasási stratégiák a hagyomány és a modernitás kettős természetébe ágyazódó intertextuális technikák mentén szerveződnek.

Befogadástörténeti irányvonalak

Az intertextuális versek „létmódját az alapozza meg, amiként más művekhez viszonyulnak, és építkezésük abban áll, ahogy e viszonyulást megteremtik. Az ilyen szöveg igazában nem önmagában él: ott kezd működni, ahol kilépett önmagából, ahol a figyelmet nem csupán önmagára és nem csupán egy másik szövegre, hanem e kettő láthatatlanul finom kapcsolatára hívja fel” (Szigeti, 1993, 893. o.). A vendégszövegek ezáltal palimpszesztus költeményt eredményeznek, az idéző az idézett szövegrésszel lép interakcióba, megteremtve így az utalás, a rájátszás a reminiscencia, az allúzió bonyolult nyelvezetét (Szigeti, 1993, 893. o.). Ugyanakkor az intertextualizáló költeménytípus hatásmechanizmusa tekintetében eltérő történelem- (történeti idő-) és hagyományfelfogást képviselő álláspontok alakultak ki. Az áttételeken keresztül megvalósuló, múlt és jelen közötti dialogikus helyzet értékelése a visszautalástól, a múlt integrálásától a hagyomány újraírásának értelmezéséig terjed, melyek ugyanakkor különböző időbeliséget eredményeznek. (1) A szövegidentitást és a lírai én beszédhelyzetét illetően is hasonlóan differenciált álláspontokat ismerünk. (2) A modernség poétikai eljárásaival ellentétben (vallomásos líra, homogén beszédhelyzet, újnépesség, nyelvi megformáltság, zárt struktúrák) megfogalmazott líra esetében a különbségek a korszakküszöbvel való szembesülésből következően adódnak, ami ellentétes olvasási stratégiákat eredményez. A recepciótörténet tehát három olyan hangsúlyos kérdésirányt jelöl ki, amelyekkel számolnunk kell a választott vers elemzése során: az intertextualitás működés módja milyen áttételeken keresztül valósul meg; a hagyományhoz való viszony; és a beszédhelyzetbe ágyazott lírai én szituáltsága.

Az elemzendő versben (Kovács, 2000, 175. o.) a szövegköziségnek a palimpszesztus változata uralkodik, egy olyanfajta transztextualitás (Kulcsár Szabó, 2004), ahol egyértelműsített az előszöveggel fennálló kapcsolat. Egy „kettős, áthelyeződő alakzatot kell »olvasni«”, a jelöltség biztosítja a létrejövő textuális feszültséget (Kulcsár Szabó, 1997). Ezt tovább bonyolítja, hogy a „vendégszöveg” egy képzőművészeti alkotás, így az intertextualitás inkább intermedialitásként értendő. A vers esetében nem szövegkapcsolatokról, az idéző és az idézett együttes textuális jelenlétéről, hanem a közlés szintjén összefonódó szöveg és kép viszonyáról beszélhetünk. A szöveg révén feltáruuló műalkotással való párhuzamot mi vonjuk meg referenciális azonosságuk alapján, a paratextus konkrét ráutalása ellenére a képzőművészeti alkotással való kapcsolat a mi elménkben épül ki. A költő a reneszánsz nyelvi közegét nélkülöző szellemi szituációjába egy szobor műalkotásán keresztül helyezkedik bele. A szoborhivatkozás egyben árulkodó jelzése is bizonyos hiánynak, nyelvezetünk egyfajta alkalmatlanságának, felhívás egy másfajta médium kifejezési lehetőségeire. A továbbiakban a vizsgálat tárgyát az képezi, hogyan valósul meg a versben a két médium közötti oda-vissza ható dialogikus viszony.

A nyelv és látvány korrelatív viszonya (3)

A vers tárgyi ihletettségu, ezért a két médium között függő viszony áll fent. A két eltérő médium közötti dialogikus viszonyt a cím, az alatta lévő utalás a *Pietára*, annak megalkotójára és a verstest egymáshoz való társítása jelöli. Az időbeni megjelenés tekintetében a szobor megelőzi a verset, másodlagos viszonyt eredményezve. A vers, annak ellenére, hogy létét a szobornak köszönheti, és szövege ráépül a műalkotás vizualitására, tárgyi szinten a verbális kifejeződéshez tartozik. A verbális reprezentáció nem képes oly módon reprezentálni, vagyis úgy megjeleníteni tárgyát, ahogyan azt a vizuális reprezentáció teszi (Mitchel, 2008b). A szobor anyagi része, a hordozó nincs jelen, azonban az ábrázolat, a szobor virtuális része annak szimbolikus elemeinek együttesével megjelenik. A szobor identikus létmódja a tárgyszerűség, ebből fakadóan érzéki észleleti látvány. Az érzéki észlelet az, ami anyagszerűségének sajátja, és csakis általa tud megnyilvánulni. Ugyanakkor értelemközvetítő (értelemalakzat) is egyben, és ez a tapasztalati valóság, amit a nyelv a maga elvont jelrendszerében formalizálni képes. Mindkettő a saját eszközeivel alakítja „értelmét”, de az alakításformák megegyeznek (részek elrendezésének arányai, feszültségkeltés, ellentétezés, stb.) (Krüger, 1998), és mindkettő, eltérő rögzítettsége ellenére, olvasható. (4) Az alakításformák által megjelenített expresszív tartalmak mellett a reneszánsz művek esetében még a tárgyakhoz csatolható konkrét állításokra is támaszkodhatunk, legalábbis a verbalizált gesztusok és kifejezések (affektusábrázolások) szintjén (Mitchel, 2008b, 367. o.).

Az ekphraszisz és a Bildgedicht az a szövegműfaj, amely a képet „átfordítja” a szövegre. Szorosabban véve a Bildgedicht az a versírásmód, amely a tárgyi ihletettségu verset eredményezi, míg az ekphraszisz a festmény felidézésére és helyettesítésére szolgáló leírás (Kibédi Varga, 1998). Az ekphraszisz, mint irodalmi műfaj és poétikai eljárás szűkebb értelmezésénél használhatóbbnak tűnik az a tágabb értelmezés, mely a művet a vizuális tapasztalat olyan verbális reprezentációjának tekinti, amely a nyelv esztétizáltságára mutat rá. (5) Az ekphratikus költészet szövege tehát idegen reprezentációs módokkal keveredik, folyamatos csereakcióit létrehozva. Kibédi Varga Áron (1997) szavával élve az ekphraszisz úgy kötődik más művészi formához, hogy egyszerre tekinthető intertextualitásnak és parazita metaműfajnak, hiszen egyként vesz részt benne a tárgymű és a róla való írás. „Az ekphrasztikus kép másságát ugyanakkor nem csak a vizuális reprezentáció témája, hanem a vizuális reprezentáció milyensége is meghatározza” (Mitchel, 2008b), esetünkben, hogy szobor.

A szobor nyelvívé tételének textuális megszerződése

A vers címe: *Madonna gyermekkel*, alcíme: *Michelangelo: Pietà*. A kettő közötti lát-
szólagos ellentmondás azonban egy tágabb interpretációs értelmezést is lehetővé tesz. A
cím a *Pietà* mellett egy másfajta képzőművészeti ábrázolástípust is implikál, az egyház-
művészet leggyakoribb témáját: Madonna a gyermekkel. Az ábrázolás topikus elemei és
jellegzetes alapformája: Mária alakja karjában a kisdjed Jézussal. Az ábrázolás az anya és
a gyermek kapcsolatát a megtestesülés emberi oldaláról hangsúlyozza, hiszen Krisztus
tőle nyeri el emberi természetét, amely a megváltásunk záloga. Azonban a Megváltó
anyjaként üdvtörténeti szerepet tölt be, ezért a Madonna a gyermekkel ábrázolat tulaj-
donképpeni lényege a teljes kegyelmi állapotban lévő Isten Anyja. Egyébként Michelan-
gelónak is ismert ilyen alkotása, a *Brugge-i Madonna*, mely az ábrázolástípus egy korai
formáját rögzíti, a katakombák művészetéből ismert trónon ülő Istenanyáét. A Michelan-
gelo korabeli ábrázolásoktól eltérően Mária ránk tekint, s ezen kívül arca alapvető hason-
lóságot mutat a korábban készült *Pietà*val.

A cím által megidézett ábrázolástípushoz hasonlóan a *Pietà* szereplői számszerűleg
ugyanazok, azonban teljesen más bibliai konstelláció részeként, mintegy az első
ábrázolástípus visszájaként vannak jelen. Az istenanyaság megjelenítése helyett a fia
haláláért szenvedő anya az ábrázolat tárgya, az emberi élet minden megróbáltatásával.
Krisztus halott a mitikus végkifejlet isteni beteljesüléseként, Mária mater dolorosává
válík, halott fia feletti fájaldalmában. A fentebb említett látszólagos ellentmondás ezen a
ponton válík feloldhatóvá, hiszen mindkét jelenet ugyanazon eseménysor része, az isteni
szándék beteljesülésnek első és utolsó állomása: a kiválasztott nő, aki megszüli isten
egyszülött fiát, hogy majd átélje halála feletti fájaldalmát. A paratextus funkciója, a befog-
adás szintjén arra kondicionál, hogy az értelmezés a megfelelő irányban történjen. A
címbeli megjelölés és az utalás ezáltal fontos tényezőjévé válík a kifejezőerő szervezésé-
nek, mert képzeiteinket a megidézett műalkotástípusra vonatkoztatja (*Butor*, 1986), s
nemcsak megjelöli a vers témáját, hanem konkrét ráutalással hozzájárul a téma kifejtésé-
hez a hozzá tapadó történetiség révén.

A *Pietà* azt a képzőművészeti ábrázolástípust jelenti, melyen Mária a keresztről levett
halott fiát ölében tartja és siratja. Egyben fogadalmi ábrázolás, témáját az olasz szobrá-
szok és festők több ízben feldolgozták, többnyire több alakkal, de kettős csoportként is,
mint Michelangelo. A kettős ábrázolás előképe a német *Vesperbild*, mely a misztikából
alakult ki, korai változatain Krisztust gyerekként ábrázolva a legenda alapján, mely sze-
rint Nagypénteken a vesperás órájában Mária emlékezetében fölelevenedett Jézus gyer-
mekkora. A vers poétikai szerkezetének feltárása is a *Pietà* ábrázolástípusát erősíti. A
Fájaldalmas Anya irodalmi megfelelője a Mária-siralom. A költemény verselése a közép-
kori latin himnuszköltészettel, (Jacopone da Todi: *Stabat Mater Dolorosa*) mutat hason-
lóságot, mely versforma többször felbukkan a Kovács-korpuszban. Ugyancsak a keresz-
tény szekvencia formájában íródott *Angyalfia, senki lánya* című verse, mely a Todi-
hymnusz hímnemű párjának tekinthető, vagy a *Stáció*. Az idevonatkozó irodalmi formák
köre valószínűleg tovább bővíthető, gondoljunk akár a himnuszfordítás utóéletére vagy
az Ómagyar Mária-siralomra, visszatérve azonban a képzőművészeti vonatkozáshoz, az
alcím részeként Michelangelo jelöltsége tekinthető konkrétumnak. A név identifikációs
funkciója, azon túl, hogy egy történelmileg létező személyt jelöl, tudatosítva az azóta
eltelt időt, azt is jelenti, hogy a kulturális közvetítettség nemcsak verbalizált, hanem
vizualizált is.

A költő a michelangelói életmű jelentős alkotásait mozgósítja, vagyis egyszerre több
képzőművészeti ábrázolástípust állít a közlés szolgálatába, így a versjelentés megképző-
dését a különböző szobor alkotások értelmezései formálják. A megidézés által a versben
egy vagy több, a Michelangelo nevével fémjelzett, kanonizált műalkotás láthatóvá tété-

léről van szó, melyek a sokszorosítások és reprodukciók révén közismertek. A szobrásznak számszerűleg négy Pietà ábrázolása ismert, időrendi sorrendben: Római, Palesztrinai, Firenzei, Rondonani, azonban további nehézséget jelent annak megállapítása, hogy a versbéli megidézetttség melyre vagy melyekre vonatkozatható. A Madonna gyermekkel cím kétalakos forma konfigurációt jelöl. A versben kirajzolódó formai sajátosságok is a kétalakos ikonográfiai típus megjelenítését erősítik, ilyen a első sorban explicit módon megjelenő beállítás, mely rekonstruálja a szoborcsoport figuráinak egymáshoz való viszonyát: „Vég anyám még egyszer ölbe”, vízszintes és függőleges tagolása, Krisztus háromszorosan is megtört teste: „Meggyötörtén összetörve”, és Mária ölében fekvő fia ülőhelyzetének kompozíciós megoldása: „El se bír már könnyű térded”. Talán még a nyomtatott szöveg materiális tapasztalata (optikai szövedék), a verstest megmintázása, a kötött formájú verselés tradicionális szépségeszménye, vagy hármas tagolása is tekinthető egyfajta utalásnak a *Római Pietà* klasszikus reneszánszban közkedvelt háromszög alakú kompozíciós sémájára.

Az ekphrasztikus verselés gyakorlatától eltérően a „Madonna gyermekkel” nem a leíró tárgyszemléletet részesíti előnyben, hanem a tárgy erőterében létrejövő valóságos vagy fiktív helyzet, a szoborcsoport alakjai között lévő dialogikus viszony válik témává. A költő ezáltal nem egy külső szemlélő-pozíció aspektusából építkezik, hanem a kommunikációs helyzet szereposztása (a fiú beszél az anyjához), mintegy belülről (középről) kifele haladva építi fel a szoborcsoportot. Ennek érdekessége, hogy a szoborcsoportnak éppen azt az aspektusát fejezi ki, amelyiket a lessingi distinkció kizár, mint a szobor sajátosságát, az időbeliségét. Lessing értelmezése szerint a képzőművészeti alkotás sajátja a térbeli egymásmellettség, míg a költészet az időbeni egymásutániság. A műalkotások létmódja tekintetében azonban ésszerűbb Mitchel azon elgondolása, hogy „a műalkotások – az emberi tapasztalás más tárgyaihoz hasonlóan – tér-idő struktúráként léteznek” A másodlagos reprezentációban a szobor indirekt módon a testek révén fejezi ki időbeli cselekvését, míg a vers ennek fonákjaként az idejében megvalósított cselekvés révén fejezi ki a testi formákat (Mitchel, 2008a). A vers az időbeliséget nem azáltal valósítja meg, hogy a szoborcsoportot „körbejárhatóvá” teszi, jelezvén a téri kiterjedését, hanem a testek cselekvési idejét tudatosítja, így a szobor térbelisége egy közvetett időbeliséget valósít meg. A szoborcsoport statikus, térbeli tárgya egy narratíva főszereplőjeként temporalizálódik a megelevenítése révén, s mintegy leleplezve a megjelenítés illuzórikus voltát, visszakerülünk a szövegszerűségbe. Ugyanakkor egyoldalú és egyben egyirányú dialógusról beszélhetünk. Az alapvető séma, a két beszélgetőtárs kommunikációja nem valósul meg. Az első és második személy váltakozik, a párbeszéd azonban belső beszéd. A párbeszéd fiktív jellegét erősíti az a tény is, hogy egy beszélni képtelen halott beszél, az őt érteni képtelen élőhöz. E felismerés szerepe, hogy a nyelvi felépített fiktív párbeszéd visszavezet a tárgyképzethez. A szoborcsoport van itt megszólaltatva, pontosabban nyelvi megelevenítve. Az egyes szám első és második személy váltakozása a szobor kettős természetét pozicionálja, velünk nézővé avanszált olvasókkal szemben, ezáltal maga az egész vershelyzet aposztrophikusá válik. Az aposztrophé funkciója, hogy a szobor objektumot szubjektumként működteti, s általa képzi meg magát a költői hang. A költői jelenlét a megszólaltatott szobor hangképen keresztüli megalkotása.

A szövegrészben megnyilatkozó tér és idő kategóriái változó funkciókat töltenek be. A szobor-szituáció kezdeti feltételeit adó ige (’végy’, ’tarts’) jelen idejű kibontakozást eredményez, a ’magnövek’ jövő időre utal, és a ’lettem’ ige múlt ideje a történeti idő lefolyását jeleníti meg, a születés és a halál közötti időintervallum egyénre szabott idejét.

A szám- és időhatározók eltérő szerepet töltenek be, a ’még egyszer’ (utoljára: egyfajta végpont: élet és halál határmezsgyéje) és az ’újra’ (a vers végén, az életből a halálba

való átcúszás úgy, hogy társítja a világra születés pillanatát is) egy kozmikus időben zajló történést valósít meg, a mitikus időben a születés, halál, újraszületés szimbolikája. A versben egyszerre két időforma látszik kirajzolódni. Egyrészt számot vet az emberélet biológiai predesztináltságával, hogy az emberi élet időegységhez kötött, ugyanakkor ennek megélése eltérő időélményt eredményez (szakrális dimenzió), mely túlmutat az idő természeti, fizikai meghatározásain. A *Pietà* esetében az alapszituáció eleve megjeleníti az emberélet múlandó természetét, ugyanakkor a szoborcsoport alakjainak idealizált ábrázolása révén, az egyénien szép nő és férfi ábrázolás, az anya egyidősnek tűnik fiával, az időtlen harmóniát sugallja. Egyértelmű, hogy itt nem valóságos alakokról van szó, hanem a minden keresztényben meglévő Krisztus és Szűz Mária eszményéről. (Az idealizált ábrázolás kivonja a művet a múltó idő hatalma alól.)

A vizuális reprezentáció anyagisága ugyanígy meghatározza a versben kiépülő térszerkezetet. A látvány az anyagi lét elidegeníthetetlen érzékletessége, látható és tapintható, azonban fogalmilag közömbös. A költői feladat nehézsége abban áll, hogy áthidalja ezt a dimenzióváltást, a szavak testetlenségén áttetsződjön az érzékletesség. A versben ez több szinten valósul meg. Eleve tetten érhető a nyelvben egy téri séma ('ölbe', 'öledből'), a két figura közötti viszony kódozását megszabja az irány, ('ölbe': kintről befele, 'öledből': bentről kifelé), mely mozgást feltételez. A látványt vagy anyagiságot megidéző szó- belépések biztosítják, hogy a szobor képe ne tudjon feloldódni a vers nyelvi megformáltságában. A versben egymást erősítve előfordulnak, mint a tapintásérzetet ('tartanál', 'súlyosabb', 'könnyű', 'lüktető kő', 'nehéz') elősegítő, mint a térviszonyt ('ölbe', 'térded', 'úr-öledből') jelölő szavak. Ugyanakkor a plaszticitás megvalósul a szóképek érzékletessége révén, például 'lüktető kő', mely összekapcsolja a látást a tapintással, vagy a 'mindent tartanál' és a 'tág világ' mint téri rendszer, mely dimenzionalitásként értendő. A metaforák ('seb vagyok', 'vad öklelet', 'seb', 'nyitott seb', 'merő seb') ismétlődő alakzatai tovább fokozzák a test eredendően anyagi mivoltát. A záró sor igéje ('félrenéz') egyszerre tölt be téri és időbeli funkciót. A nézés, mint világérezkelésünk alapvető formája kerül itt kimondásra. Időbeliségét tekintve jelen idejű kijelentő mód, de a jövőre irányultságát emeli ki az igei állítmányhoz kapcsolódó 'majd' időhatározó. Az igéhez kapcsolt igekötő ('félre') kifejezetten irányt jelöl (a tekintet, a pillantás valamiről elirányul valamilyen más, meg nem határozott irányba), illetve az igei jelentés is módosul, másodlagos jelentés jön létre (a figyelem elterelődik valamiről). Mivel Isten az állítmány alanya, tovább gazdagodik a jelentés: felfüggesztődik az isteni gondviselés, hogy beteljesülhessen az áldozat (Krisztus halála). A versnek ez a befejezése (végtelenné tágult tér és idő) szintén ellentétként is értelmezhető: lezár és nyit, az értelmezésnek új távlatait villantja fel (többféleképpen is) – az eredendő büntől megváltó halál új élet lehetősége; a megszületett, befejezett műalkotás eloldódik alkotójától, a belekódolt jelentések feltárlása a befogadó interpretációjának is függvénye. A látható tapintható észleletek dominanciája mellett a többi érzékszervi megismerés hiánya (Krisztus beszédét belső beszédnek tekintem, hiszen halott) legalább ennyire hangsúlyos.

A versszövegben ugyanakkor kevés részletre vonatkozó elem van, ezek kimerítő ismertetése helyett a vers csak a legalapvetőbb alaki sajátosságokra szorítkozik. A tekintet már túl van a részlet-megfigyelésen, és ez inkább megelevenítő módszer, mely azt mondja el, a műalkotás hogyan hat. A szoborcsoport jellemzőinek leírása csak pusztán tárgyiaságában lenne képes felmutatni, azonban az alkotás egyben ábrázolás, márványban életre keltett kifejezés, mely túlmutat faktikus jelenvaló létén (*Boehm*, 1998). Ezért a vers szükségszerűen több, mint pusztán verbális leképzés. A szobor-elevenség megteremtése differenciált eljárásokon alapszik, egyrészt a fentebb említett tér és idő szerepe, azonban legfőbb nyelvi eszköze az ellentételezés. A versben használt módszer hasonló a reneszánsz képleírás retorikai hagyományához. Vasari ábrázoláslogikájának vizsgálata kimutatta: alapvető szándék a képek összhatásának felvázolása, melyet nyelvi kontrasz-

tok létrehozásával ér el (Boehm, 1998, 19–37. o.). Ennek megvalósulása, hogy pontosan adagolt hatások segítségével átívelést hoz létre a tények és az affektusok között, és a leírásrészletek indulatokat aktiválnak bennünk. A kontraszt kategóriája egyben körülírja a szemléleti „mélységélességet” is, a szempontok gyors váltása perspektívát teremt, szem elé tár, az ábrázoltat a szemlélő látásához és érzéseéhez szabja (a nyelv megmutató képességének aktiválása). (6) A meghatározó testmozdulat ismertetése közvetlenül átmegy

A vers egy fél évezredes múlttal rendelkező alkotást tesz jelenvalóvá, következésképp az idő problémáját veti fel. A hagyományos szövegszerinti megközelítés egyirányúsított, hiszen a megidézett vizuális műalkotás kívül helyezkedik el a szövegen, azonban hatással van a vers szerveződésére, tehát az együttes értelmezés szükségszerűen el kell, hogy térjen a médiumfüggő elgondolásoktól. A költemény kontextusában nemcsak a szobor van jelen, hanem annak interpretációja, amely egy fordított olvasatot is lehetővé tesz. A költő sajátos versépítkezési módjának megfelelően egyszerre több „vendégszöveg” alakítja a verset. Palimpszeszt jellegűen egymásra rétegződő képzőművészeti alkotások különböző ikonográfiai típusáról van szó, eltérő lélektani adottságokkal. A vers elemzése esetében tehát a vizuális fixációt magát is intertextuálisan kell értelmezni.

érzések és lelkiállapotok szemléltetésébe. A lelki, indulati hatások kimutatását szolgálják az ellentétpárokba rendeződő szavak. A ’súlyosabb a lélek’: megfoghatatlan és érzékelhető összekapcsolása; (anya) ’öl’ és ’Űr-öl’: emberi- kozmikus lépték, véges-végtelen ellentétpár; ’Lüktető kő’: élő tulajdonság és szervetlen anyag, egyben a vers által feloldott paradoxon, életre kelt szobor; ’érzem élek’, ’megnövök’, ’lecsúszok’: élet és halál ellentéte; az ’ölbe’, ’öledből’: ellentétes irányultsága, kintről befele és bentről kifele. Az ’Én reménység beste latra’ metaforikus szerkezet jelentésben és hangulatban is ellentétes hatásúak; ’reménység’: pozitív, gyakran allegorikus formákban is megjelenik irodalmi vagy képzőművészeti alkotásokban; ’beste latra’: negatív jelentésű, archaikusnak számító szavak. A kétalakos szobor hasonlóan ellentétek sorára épül. A mezítelen férfitest és a rendkívül bő, nagy redőkben gyűrűző ruhájú nő ellentéte, lényegében a vízszintesen elhelyezkedő férfi és a függőlegesen elhelyezkedő nő a holt és élő ellentétének kifejezői. Az ideális szépségábrázolás is majdnem ellentétes a mű tartalmával, hiszen egy halott fekszik anyja ölében.

A hagyomány kódolási stratégiája

A vers egy fél évezredes múlttal rendelkező alkotást tesz jelenvalóvá, következésképp az idő problémáját veti fel. A hagyományos szövegszerinti megközelítés egyirányúsított, hiszen a megidézett vizuális műalkotás kívül helyezkedik el a szövegen, azonban hatással van a vers szerveződésére, tehát az együttes értelmezés szükségszerűen el kell, hogy térjen a médiumfüggő elgondolások-

tól. A költemény kontextusában nemcsak a szobor van jelen, hanem annak interpretációja, amely egy fordított olvasatot is lehetővé tesz. A költő sajátos versépítkezési módjának megfelelően egyszerre több „vendégszöveg” alakítja a verset. Palimpszeszt jellegűen egymásra rétegződő képzőművészeti alkotások különböző ikonográfiai típusáról van szó, eltérő lélektani adottságokkal. A vers elemzése esetében tehát a vizuális fixációt magát is intertextuálisan kell értelmezni.

A reneszánsz esztétikai kritériumainak csúcspontját fémjelező *Római Pietà* látszólagos ismertsége ellenére nyitott annak kérdése, hogy milyen céllal készült, és milyen volt az eredeti beállítás, ahogy a nézők elé tárult. A folyamatos helyváltoztatás eredményeként új jelentésrétegekkel gazdagodott, míg korábbi jelentések az eredeti funkcióját tekintve elvésztek (*Weil és Brandt, 1995*). Az eredeti beállítást és a szobor funkcióját illetően ezért csak feltételezések vannak (oltár, emlékmű). Az eredeti beállítás pontos rekonstrukcióját illetően azonban a szoborcsoport ad támpontokat azáltal, hogy létrejöttének nyomait magán viseli. A versben Krisztus mintegy anyja ölébe helyezi a testét, felkínálva szemlélődésünk tárgyának („végy anyám... ölbe”). A Pietà reneszánsz kori értelmezésében egyértelmű, hogy az ábrázolástípus elsődleges szerepe Krisztus teste a „corpus domini” bemutatása volt (*Wallace, 1995*), ami a mai beállításban elsikkad. A szoborcsoport női alakja jobb kezének fiára utaló gesztusa is, mely a megközelítésében elsőként tárult a szem elé mintegy felkínálta a zárandoklat résztvevőinek a corpus dominit. A reprodukciók esetében azonban érvényesülhet az eredeti beállításból adódó értelmezés, ami rálátást tesz lehetővé Krisztus testére. A szoborcsoport szemből nézetének technikai virtuozitással kidolgozott részletei, és tökéletes csiszoltsága is a néző szemszögéből való rálátást igazolja. Mária szemből, míg a fia profilból látható, ezért nagyon fontos a kompozíció szempontjából a lélektani kapcsolat, vagy egymásra utalás. A beállítás megváltoztatása nemcsak a mi nézőpontunkat befolyásolja, hanem a két figura közötti viszonyt is, mert hogy Mária arcának kifejezéseit is meghatározza a rálátási szög, mely érzélem csak a kettejük együttes kapcsolatában nyer értelmet, viszont ha háttérbe szorul Krisztus teste, akkor értelmezhetetlen a kifejezésre juttatott érzélem. A Szűz feje a testéhez képest lefelé fordulást enyhén balra dől, a szemei fiára szegeződnek, elkerülve kutató pillantásainkat. Tekintete ráirányít a test halandóságára, ugyanakkor bátorít, hogy szembenézzünk saját mulandóságunkkal. A témában hasonló ábrázolásokkal ellentétben a Mária érzelmi befelé irányulnak. A csendes magasztosság és rezignáltság pont az elháruló tekintete és bal kezének fia testére utaló gesztusa alapján teremődik meg, arra utalva, hogy ő a mi szemlélődésünk tárgya. A versben az eredeti beállításához hasonlóan, a szobor hozzánk, olvasókhöz/nézőkhöz teljes közelségbe kerül, felvillantva az anya és fia között létező intim kapcsolatot, ugyanakkor a rögzített nézőpontnak köszönhetően az eredeti beállítást idéző rálátást tesz lehetővé. Tekintetünk a „megszólaló” Krisztusra szegeződik, és az általa kialakított kommunikációs helyzetben nyer értelmezést kettejük viszonya. A vers nem a Szűzanya gyászát hangsúlyozza, hanem a csendes beletörődést fia halálába, az isteni akarat beteljesedésébe, hiszen mindnyájan tudjuk, hogy harmadnapra feltámad. Mindez azt bizonyítaná, hogy a versben nem oldódott fel, vagy íródott újra a szoborcsoport, az alkotói intenció benne foglalt kódjai ellenállóbbnak bizonyultak, a figurák közti reláció, az érzelmi kötelék, az ellentételezés, mint szándékolt olvasat szervező sajátossága visszaköszön a versben. A szöveg nem módosítja önkényesen a szobor értelmi megnyilatkozását, hanem átláthatóságán keresztül láthatóvá teszi. A láthatóvá tétele azonban nem azt jelenti, hogy a történeti távolság felszámolására törekedne, hiszen nem integrálható a mi időfelfogásunkba, hanem rekontextualizálja a jelentését. A szövegeköziség megőrzi a forma történetiségét, ugyanakkor tudatosítja az azóta eltelt kulturális és időbeli távolságot, ezért az értelmezés gazdagítja a jelentést. A szelekció, mint gesztus ugyan csak arra enged következtetni, hogy a költő nem felszámolni akarja a kanonikus művet, hanem általa, hozzá való viszonyában megalkotni önmagát.

A tárgyi ihletettségu versben kiépülő Pietà formai sajátosságai folytán a *Római Pietà*val mutat leginkább alak hasonlóságot, azonban az ábrázolt modellnek a versben olyan egyéb ismérvei vannak, melyek a *Rondanini Pietà*val való hasonlóságot is valószínűsítik. A *Római Pietà* elkészítése óta megváltozott történelmi konstelláció e munkájának egészen más világképi háttérrel kölcsönöz, az újjászületés emberének a saját sorsa irányításába vetett hite szertefoszlott, mely a művészi magatartás markáns változását is

eredményezte. A manierizmus néven címkézett irányzat, pontosabban a kollektív tudatváltás egy másfajta figurális nyelvezetet kívánt. A *Római Pietà*val ellentétben a rá hatvan évvel később készült, fragmentált kompozíciójú, kidolgozatlan és befejezetlen *Rondanini Pietà* drámai hatásról tanúskodik. A költemény exponenciálisan növekvő expreszivitása a *Római Pietà*nak a verskezdetből kiépülő formai rögzítettsége mellett annak hangulatától és stílusától eltérő, a képzeletünkben párhuzamosan kiépülő *Rondanini Pietà*nak adja át a helyét. A *Rondanini Pietà* kinagyolt formáját Michelangelo utolsó munkájaként tartják számon, melyet állítólag hat nappal a halála előtt is faragott, ezt erősíti mind tanítványának, Danielle de Volterának az elmondása, mind az ingóságairól készült leltári jegyzék, mely a szobrot egy befejezetlen kétalakos szoborcsoporthoz aposztrofálja, melyből csupán Krisztus alakja nyer beazonosítást. (7)

A szobor kompozíciós sémája az alaptól felfelé tartó függőleges spirállal írható le, benne enyhén egymásra csavarodva támaszkodik a két test, a szemben lévő, összeroskadni látszó Krisztus alakja mintha kicsúszna a tömb zárt szerkezetéből, míg mögötte a másik alak enyhén magasabban elhelyezkedő, Máriaként beazonosítható formája ráhajol, kezét Krisztus vállára helyezve. A szobortömb felületén több munkafázis egymásra torlódik, a durva márványfelületéből ténylegesen csak pár részletmegoldás nyerte el felismerhető alakját. A költemény „seb”-szóisméltéseinek és a hozzá járuló jelzők fokozásának (megkísértett, vad öklelet, nyitott, merő) drámai hatáskeltésben betöltött szerepe inkább idézi Michelangelónak a szoborba foglalt anyaggal és az idővel való emberfeletti küzdelmét. A névszói állítmányok: súlyosabb (a lélek), lázadó (a test), (én) latra, is a beszélő lelkiállapotáról, belső küzdelméről vallanak. A szobor befejezetlen természetét mutatja a Krisztus mellett lévő természetszerűleg nem hozzá tartozó kéz torzója is. A kéz Tolnay értelmezésében a szobor egy korábbi fázisának a maradványa, mely egy korábbi elképzelés részeként Krisztus sírbatételét ábrázolta volna, és a későbbiekben változhatott meg a témája. Ez a *Pietà* korábban már megismert ábrázolástípusától való eltérést is bizonyítaná, és a kettő közötti különbségből adódóan lehet ennyire kétértelmű az alakok egymáshoz való viszonya. Vagyis a szobor egyszerre két különböző ikonográfiai hagyománynak felel meg, és a befejezetlensége állapotából fakadó felfüggesztett időérzékelés teszi alkalmassá, hogy egyszerre lehessen *Pietà*ként és Krisztus testének sírbahelyezéseként értelmezni. Az alkotói szándékban beállt változás pontosan rögzült a szobor befejezetlensége folytán, ezért a különböző fázisok egyidejűleg hatnak. Függetlenül attól, hogy a szobor befejezetlensége tekinthető-e szándékolt minőségnek vagy sem, sokatmondó az a tény, hogy a szobrász munkáinak több mint a fele befejezetlen. A reneszánszkor esztétikai tapasztalat nem tudott mit kezdeni a szobor félbemaradt állapotával, azonban a szobor modernkori értelmezésében a befejezetlenség állapota alapvetően határozza meg az értelmezést. Ezáltal befogadói szinten, a nézőre tett hatásában felfüggesztődik az idő múlt, jelen, jövőre való tagolódása a befogadás pillanatának örök jelenében. A szobor befejezetlen állapotában egy folytonosan alakuló, mozgó képet mutat, a küzdelemben kibontakozó emberi forma ősképeinek absztrakt reprezentációját. Elemzett versünkben a soráthajlás, pontosabban a sorvégeken zárt versformát megtörő gondolatátívelés feszültsége („Tág világtól megkísértett / Seb vagyok...”) a szobor befejezetlen természetéből annak anyagi mivolta és a benne nyiladozó értelem közötti feszültséget adják, ugyanakkor a központosítás hiánya is erősíti a szövegetest tagolatlan materiális tapasztalatát. Attól a tényről se tekinthetünk el, hogy a szobor Michelangelo utolsó alkotása, ezért az első *Pietà*jától eltérően, mely a reneszánsz eszmény legteljesebb kifejeződése, és a keresztény hit bizonyosságának példája, a *Rondanini Pietà*ban jobban jelen van a művész saját létért folytatott küzdelme és személyes megváltásának az isteni kegyelemben való reménye. A vers *Rondanini Pietà* felőli olvasatában akár Michelangelo-i alakmásról is beszélhetünk (én reménység beste latra), a szobrász egy életen át tartó, anyaggal való küzdelme testesül meg a szoborcsoporthoz, ezért tekinthető e munka még befejezetlen állapotá-

ban is befejezettnek, mintsem a művész kudarcának, ami elmosza a befejezett és a befejezetlen műalkotás közötti határokat.

A beszédhelyzetbe ágyazott lírai én szituáltsága

A versben megszólaló hang mint grammatikai alany kétségtelen Krisztusé, ő a plasztikusan jellemzett szereplője a költeménynek, aki anyjához önmagáról beszél. A narrátori pozícióból analitikus módon vizsgálja cselekvésképtelen saját magát. Az „önmagáról” általánosabb jelentést is nyer, mert egyetemes érvényű emberi léthelyzetet tükröz: a múlandósággal szembesülő ember lelkében kibontakozó drámai feszültségű történeteket jeleníti meg (‘súlyosabb a lélek’, ‘lázado a test’). A Krisztus által (én) megszólított anya (te) semmilyen választ nem ad, csak az utalások révén szerzünk róla tudomást (‘végy anyám ölebe’, ‘tarts meg’, ‘térded’, ‘öledből’). A vers utolsó soráig sorról sorra épül ki a szoborcsoport alakjainak összetett viszonya. A záró sorban azonban a belülről való építkezés megtörik, mintegy nézőpozícióban megjelenik a láthatatlan harmadik, (ő) az Isten. A versbeli grammatikai viszonylatok pontos feltárása ellenére, az én, te, ő hármias viszonyrendszerében azonban a lírai alany pontos megjelenése szinte reménytelennek tűnik. A szövegeközi viszonyok decentralizálják a beszélőt, a lírai én túl sok változóval rendelkezik, aki egyaránt lehet a megszólított/megszóltatott tárgy, a beszélő/néző szubjektum, vagy az előállító és befogadói oldal köztes terében lévő vers, mint a költői hang médiuma. A megsokszorozódó jel és jelentés kombináció ellehetetleníti a szubjektum létszerű megragadhatóságát. Ezért relevánsabb lírai alany helyett pusztán alakmásokról beszélni, melyek eloldják a versbeszédet önnön eredetüktől, azaz pusztán hangokként közvetítődnek a szövegeközi viszonyokban. (8) Az olvasásaktus révén a közlés alanyának tehát maga a nyelv tekinthető, melynek közegében feloldódnak az általa meghatározott alakzatok. Azonban e szöveg tulajdonosa Kovács András Ferenc, és alakmái e költői személyiség kiterjesztése. Talán nem véletlen, hogy a versben megidézett *Pietà* Michelangelo egyetlen szignált műve, mint a művészi öntudat egyik korai kifejeződése, mely a szobor szellemi tulajdonjogát magának követeli.

Jegyzet

(1) H. Nagy Péter (1994) szerint hagyomány csak újraírt formában létezik, a mindenkori jelen a maga horizontjáról újraírja a múltat. Keresztury Tibor (1994) a visszautalással ellentétben az integrálás módját, a szövegben rejlő játéklehetőséget emeli ki. Kulcsár Szabó Ernő (2004) szerint a textualitásnak megjelenített formái, nem tüntetik el a formák történetiségét, hanem a rajtuk keresztül való költészeti memória kultúrateremtő funkcióját hangsúlyozzák. Szigeti Csaba (1993) a hagyomány szándékának egyidejűségét vallja, vagyis szerinte mindkét szöveg feloldódik a köztes állapotban, és a jelentés a láthatatlannal finom harmadik.

(2) Kulcsár Szabó Ernő (2004, 249. o.) szerint az intertextuális viszonylatok esetében a közlés tulajdonképpeni alanya nem a lírai én, hanem maga a nyelv. Kulcsár-Szabó Zoltán (1997) szerint dezindividualizált költészetről van szó, a versalkotás jelölteen eloldja a versbeszédet a beszélőtől. Keresztury Tibor (1994) szerint a szövegstruktúra a szubjektumképző, a lírai én státusa rögzítetlen és a vallomásos kifejezésmódtól is tartózkodik a költő. H. Nagy Péter (1994) a versben beszélő alany viszonylagosításáról

beszél, úgy, hogy a szavak láthatatlanná teszik az alanyi személyességet.

(3) A szobor és az azt megidéző vers kapcsolatának lebontásában Kibédi Varga Áron (1997) rendszertani besorolására támaszkodom, ami ugyanakkor, mint a szakirodalom nagy része kép és szó kapcsolatát jelöli, de részlegesen tartalmaz kapcsolódási pontokat más műfajokkal is.

(4) „A végbemenés időbelisége az olvasás időszerkezetében pontosítja magát. Az olvasás vonatkozzék akár írásra akár képre, egy belső összefüggést hív elő, artikulál.” (Gadamer, 1997, 281. o.)

(5) „A vizuális művészetek megidézése [...] a nyelv olyan formális mintákká való alakításának is metaforája, amelyek a nyelv temporalitásának mozgását egy térbeli, formális elrendezésé »merekítik«” (Murray Krieger gondolatát idézi Mitchel, 2008b, 196. o.)

(6) „A képet mint vizuálisan jelenlévőt a rá jellemző ikonikus különbözőség felől fogjuk fel, és ezt nyelvi hatáskontrasztként utánozzuk.” (Boehm, 1998, 32. o.)

(7) A továbbiakban a szoborcsoportra vonatkoztatott észrevételek forrása.. Vranic, é. n.

(8) Kulcsár-Szabó Zoltán (1997, 141. o.) szerint „A szövegben ott van a lírai én(ek) jele, ám igazából nem ő(k) szólal(nak) meg mint szerző(k) (akiktől a szöveg származik): sokkal inkább – és főként az idézetek közvetítettsége, áttételessége, illetve a »megidézett«

szerzők távoli nyelvébe »oltott« más nyelvek miatt – csak »hangokról« lehet beszélni e versek kapcsán, vagyis az olvasónak le kell mondania a versszöveg »eredetének« pontos ismeretéről (ezt már a sokrétű utalásszerkezet is kikényszeríti), másrészt el kell választania a (mindenkori) lírai ént a szerzőtől...”

Irodalom

Boehm, G. (1998): A képleírás: A kép és nyelv határaitól. In: Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák I. Képleírás, képi elbeszélés*. Kijárat, Budapest. 19–37.

Butor, M. (1986): *A szavak a festészetben*. Corvina Kiadó, Budapest.

Gadamer, H. G. (1997): A kép és a szó művészete. In: Bacsó Béla (szerk.): *Kép fenomenon valóság*. Kijárat, Budapest.

H. Nagy Péter (1994): Az „újrairt” hagyomány kontinuitása Kovács András Ferenc: Költőzködés; Lelkem kockán pörgetem. *Alföld*, 12. sz. 76–80.

Keresztury Tibor (1994): „Versreneszánsz közeleg”: Vázlat Kovács András Ferenc költészetéről. In: Károlyi Csaba (szerk.): *Csipesszel a lángot. Tanulmányok a legújabb magyar irodalomról*. Nappali Ház, Budapest. 71–75.

Kibédi Varga Áron (1997a): A szó-és-kép viszonyok leírásának ismérvei. In: Bacsó Béla (szerk.): *Kép, fenomenon, valóság*. Kijárat Kiadó, Budapest. 300–320.

Kibédi Varga Áron (1997b): A realizmus alakzatai (Zeuxisztól Warholig). In: Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei*. IV. Jelenkor Kiadó, Pécs. 131–148.

Kibédi Varga Áron (1998): Szöveg és illusztráció. In: uő: *Szavak, világok*. Jelenkor Kiadó, Pécs.

Kovács András Ferenc (2000): *Madonna Gyermekkel, Kompletorium*. Jelenkor Kiadó, Pécs.

Krüger, P. (1998): Bevezetés a művészettörténeti elbeszélés-kutatásba: a festészet és a költészet határai. In: Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák I. Képleírás, képi elbeszélés*. Kijárat, Budapest. 95–116.

Kulcsár Szabó Ernő (1997): Intertextualitás és a szöveg identitása. In: uő: *Az olvasás lehetőségei*. JAK–Kijárat, Budapest. 5–13.

Kulcsár Szabó Ernő (2004): Poesis memoriae: A lírai mnemotechnika és a kulturális emlékezet. Kovács András Ferenc pályakezdése. In: uő: *Szöveg, medialitás, filológia: Költésztörténet és kulturalitás a modernségben*. Akadémiai, Budapest. 245–268.

Kulcsár-Szabó Zoltán (1997): A líra (olvasás) lehetőségei a '90-es években: „Hangok, jelek” Kovács András Ferencről. In: uő: *Az olvasás lehetőségei*. JAK–Kijárat, Budapest. 134–145.

Mitchel, W. J. T. (1997): Mi a kép? In: Bacsó Béla (szerk.): *Kép fenomenon valóság*. Kijárat Kiadó, Budapest..

Mitchel, W. J. T. (2008a): Tér és idő: Lessing Laoookónja és a műfajok politikája. In: Szőnyi György Endre és Szauter Dóra (szerk.): *A képek politikája*. JATEPress, Szeged. 99–117.

Mitchel, W. J. T. (2008b): Az ekphraszisz és a másik. In: Szőnyi György Endre és Szauter Dóra (szerk.): *A képek politikája*. JATEPress, Szeged. 193–223.

Szigeti Csaba (1993): Lábjegyzetek egy lábjegyzetelt palimpszesztushoz. *Jelenkor*, 11. sz.

Vranic, I. (é. n.) *Michelangelo's Rondanini Pietà: Materiality, Temporality and Transubstantiation*. <http://bronwenwilson.com/MaterialityNude.pdf>

Wallace, W. E. (1995): Michelangelo's Rome Pietà: Altarpiece or Grave Memorial? In: uő: *Michelangelo: Selected scholarship in English*. London. 261–273.

Weil, K. és Brandt, G. (1995): Michelangelo's Pietà for the Capella del Re di Francia. In: Wallace, W. E. (szerk.): *Michelangelo: Selected scholarship in English*. London. 217–235.