

„Il Penseroso”, a kőtől a hangig: Intermediális válaszok az illusztráció és az ekphraszisz között

Siglind Bruhn

A „Gondolkodó” ábrázolása – fájdalom, de mindig férfi, mindig magányos és mindig kissé tünődő – évszázadokon át lenyűgözte az alkotókat a különböző művészeti közegekben. Első jól ismert ábrázolása a firenzei San Lorenzo-bazilika eredeti, Brunelleschi által emelt épületéhez hozzáépített két kiegészítés egyikében, az, „Új sekrestyében” található, amelyet Giulio de’ Medici bíboros és unokatestvére, X. Leó pápa a Medici család mauzóleumának vagy halottas kápolnájának szánt. 1521 és 1524 között épült, s ez volt Michelangelo első építészeti alkotása. A kápolnában két szoborcsoport áll egymással szemben.



1. kép. Az Új sekrestye, Michelangelo hozzáépítése a firenzei San Lorenzo-bazilikához

Az egyiket Lorenzo de’ Medici, a neves politikus, tudósok, művészek és költők mecénása, uralja, aki az itáliai reneszánsz idején a köztársasági államformában működő Firenze uralkodója volt, és akit honfitársai Lorenzo il Magnifico (A tündöklő, a nagyszerű Lorenzo) néven emlegettek. A másik fölött Lorenzo öccse, Giuliano látható. Mindkét államférfi alatt, kétoldalt, egy-egy istennő és isten pihen. Ezek az istenségek a négy napszakot jelképezik: a Napnyugta és a Virradat, vagy Crepuscolo és Aurora, Lorenzo lábainál hever, az Éj és a Nappal, azaz La Notte és Il Giorno, Giuliano lábainál. Lesütött szemének és befele forduló arc kifejezésének köszönhetően, vagyis ahogyan Michelangelo a mélyen gondolataiba merülő Lorenzo de’ Medicit ábrázolja, a szobor „Il Penseroso” néven vált ismertté, aminek jelentése: „az Elmélkedő” vagy „a Töprengő”. A Giulianónak emléket állító szobor ugyanakkor aktívabb, extrovertáltabb benyomást

kelt, így azt „L’Allegro” néven emlegetik, ennek a jelentése „vidám, gondtalan”, de kihallható belőle „a tettek embere” jelentésréteg is.



2

2. kép. Giuliano de' Medici, „L’Allegro”, és Lorenzo de' Medici, „Il Penseroso”

Kétéves itáliai tartózkodásuk alatt, 1837–39-ben, Liszt és Marie d’Agoult gyakran látogatott el a San Lorenzo Medici-kápolnájába. Felkeltették érdeklődésüket Michelangelónak a két testvér egymást kiegészítő lelki és szellemi alkatát megjelenítő szobrai. A zongorára írt *Zarándokévek vagy Vándorévek* (Années de pèlerinage) II. kötetében Liszt egy olyan kompozícióval válaszolt, amelynek címét Michelangelótól kölcsönözte. Amikor a kötet 1858-ban megjelent, Liszt egy négysoros költeményt illesztett a darabhoz, ezt Michelangelo írta válaszul arra a versre, amellyel egy kortársa a Giuliano de’ Medici körüli csoport egyik támszobrát, *Az éjszakát* (La Notte) dicsérte. A férfiú, egy Giovan Battista Strozzi nevű politikus, akit Michelangelo ki nem állhatott, felszólította az alvó női aktot, hogy ébredjen fel, és szóljon a szemlélőhöz. Michelangelo válaszsavai¹ nem egy konkrét alakhoz szólnak, így bármelyik szoborra vonatkozhatnak, beleértve az *Il Penserosót* is, Liszt rá vonatkoztatta őket. Eszerint:

Caro m’è il sonno, e più l’esser di sasso
infìn che il danno e la vergogna dura.
Non veder, non sentir m’è gran ventura,
però non mi svegliar, deh, parla basso.

¹ Kenneth Gross: *The Dream of the Moving Statue* (A mozgó szobor álma), Ithaca, Cornell University Press, 1992, 94.

Könnyebb az álom, kőben élve állnom,
Nem hallani a harcot és a vádat;
Boldog, ki a mából mit se láthat.
Lábujjhegyen járj, ne zavarj az álmod!

Az éjhez. Rónay György ford.

Liszt az *Il Penseroso*-ban saját életének és önmagáról alkotott képének bizonyos aspektusait látta visszatükröződni, de összefüggésbe hozta *Az éjszakával* is, aminek következtében a két, ellentétes csoportba sorolt szobrot egymáshoz kapcsolódónak érezte. Értelmezését, miszerint a két szobor belsőleg összefügg, zenébe is átültette, amikor 1864-ben zongoradarabját, az „Il Penseroso”-t, meghangszerelte, majd egy középső tétellel egészítette ki, és az így keletkezett hosszabb kompozíciónak a „La Notte” címet adta – ez került a *Három gyászóda* (Trois odes funèbres) középpontjába. Noha az olasz *notte* szó köznapi értelemben természetesen „éjszakát” jelent, markáns utalásokat tesz lehetővé a Halálra, és ez Liszt felfogásában határozottan benne is volt. Mint Lisztnek az autográf partitúra végére tett megjegyzése elárulja, az volt a kívánsága, hogy a saját temetésén, vagyis az „Elmélkedő”, „Il Penseroso” temetésén – ahogyan Marie d’Agoult-nak írt korai leveleiben önmagát nevezte – a „La Notte” hangozzék el.

Az az összetett zenei válasz, amelyet Liszt Michelangelo két szobrára adott, arra készlet, hogy feltegyem a kérdést: milyen műfaji és esztétikai-kommunikatív szándék hatja át „Il Penseroso” című zongoradarabját. Mint tudjuk, a zene alapvetően három különböző módon kapcsolódhat egy másik médiumban történő megjelenítéshez (az idő rövidege miatt kissé leegyszerűsíttem a dolgot): Először is, folyamodhat a művészi eszközök *kombinációjához*, amikor egy irodalmi szöveget vokális kompozícióba foglal, vagy, amikor képsorokat kísér valamiféle hangszöveget kibontásával, amely a cselekvéseket nem vizuálisan, hanem akusztikusan utánozza. Másodsor, lehet a zene egy pillanatnyi benyomás hangzó illusztrációja is, hasonlóan ahhoz, ahogyan a képi illusztrációk is gyakran egy összetett történet egyetlen aspektusát ragadják meg. Harmadsor, a zene reagálhat a költészetre vagy a festészetre az *ekphraszisz* (ἔκφρασις) görög szó által meghatározott módon, azaz egy eredetileg más közegben érzékletesen tett jelenet vagy kibontott történet újbóli, független bemutatásaként, kommentárjaként vagy értelmező asszociációjaként.²

Liszt gyakran mozog az illusztráció és az ekphraszisz határán. *Hamletje* például zenében megfogalmazott benyomásként is felfogható, amelyet a Shakespeare által szavakban megjelenített főhős vált ki a zeneszerzőből, Liszt itt meg sem próbálkozik azzal, hogy újraalkossa, kommentálja, értelmezze a drámai cselekmény kibontakozását, vagy bármilyen más módon reagáljon rá. Ahogy Liszt szimfonikus költeményeiről írott, jól ismert levelében³ Wagner rámutatott: miközben e kompozíciók célja egy karakter

² Az ekphraszisz jelensége jellemzően arra a leírásra vezethető vissza, ahogyan Homérosz az *Iliászban* Akhilleusz pajzsát eseteli. Retorikai eszközként talán a halikarnasszoszi Dionüsziosznak (Kr. e. 1. század) tulajdonított írásokból származik, ennek nyomán honosodhatott meg a retorika iskolai gyakorlataként. A bennünket itt érdeklő, művészeteken átívelő műfaj értelmében az ekphrasziszról való elmélkedés a Kr. u. 3. század elejére nyúlik vissza, konkrétan az idősebb Philosztratosz *Imagines* című művére: ez képzőművészeti alkotások leírásainak sorozata, amit „ekphraszisznak” neveztek. Maga a kifejezés a *φράζειν* (*phrasein*) = kifejezni, „nyelvi alakra hozni” igéből és az *ἐκ* (*ek*) = ki (a „kifejezett”, „félreérthetetlen”) szócskából származik.

³ *Ein Brief von Richard Wagner über Franz Liszt's Symphonische Dichtungen* (Richard Wagner levele Liszt Ferenc szimfonikus költeményeiről), Verlag C. F. Kahnt, Lipcse, 1857.

felvázolása a zene szövetében, formájukat teljes mértékben az abszolút zene törvényei határozzák meg. Egy másik, szintén intermediális válaszhoz kapcsolódó kompozíciójában, *Az ideálok* (Die Ideale) címűben, Schiller versét Liszt különböző intenzitású vagy különböző érzelmi színezetű szakaszokra osztja, és minden zenei részt egy-egy költői szegmenshez kapcsol, amelynek szavait a partitúra megfelelő szakasza elé illeszti. A *Petrarca-sonettek*ben érdekes formai egyezéseket fedezhetünk fel azokkal a versekkel, amelyeknek közlését Liszt a partitúrában szükségesnek látta, mégis nehezen tűnik megállapíthatónak, hogyan képzelte el a szövegek üzenetének átadását.

4



3. kép. Wilhelm von Kaulbach: *Hunok csatája* (1834–1837).

Egy képzőművészeti alkotásra adott kvázi-ekphrasztikus válasz érdekes esete a *Hunok csatája* (Hunnenschlacht), az a szimfonikus költemény, amelyre Lisztet a Wilhelm von Kaulbach német művésznak a berlini Neues Museum számára festett freskója ihlette. Minden jel szerint, még magánál a freskónál is lebilincselőbbek voltak a zeneszerző számára azok a gondolatok, amelyeket barátja, Kaulbach osztott meg vele ezzel az ábrázolással kapcsolatban. A képzőművészt lenyűgözte a testek kusza összevisszasága, és mintha végül e gondolatoknak csak az egyik felét festette volna meg, a másik felének megragadása a zeneszerzőre hárult. Mint a freskóból kiderül, a festő alapvetően a megöltek lelkei közötti küzdelem folytatására koncentrált, akik – legalábbis a csata egyik krónikása szerint – „a lemenő nap utolsó sugarai mellett a tó felszínén lebegő ködben” voltak láthatók. Ezzel szemben Liszt – saját bevallása szerint – egy kegyetlen, barbár harcos és „az égi segítség megszemélyesítője” közötti

összecsapást helyezte a középpontba. Ahol a festő a soha nem csillapodó, erőszakos dühöt ábrázolja, ott a jámbor zeneszerző – miként Earl Moore idézi őt *The Symphony and the Symphonic Poem* (A szimfónia és a szimfonikus költemény) című tanulmányában – „az isteni igazság, az egyetemes szeretet, az emberiség fejlődésének és a világ reménységének” végső győzelmét jeleníti meg, amely „ragyogó, átszellemítő és örök fényt áraszt mindenre.”⁴ Így bár Liszt valóban reagálhatott Kaulbach gondolataira, nem egyértelmű, hogy zenéje valóban reflektál-e Kaulbach freskójára. Daniel Albright úgy véli, hogy.

Liszt pontosan ugyanezt a művet írta volna, ha magára a csatára gondol, nem pedig a csatáról készült festményre – nincs semmi festői a csatazaj szokásos görbéjének a megrajzolásában, amelyet Biber, Byrd, Kuhnau, Beethoven és oly sokan mások tettek ismertté hangszeres műveikben.⁵

A kérdés, hogy Liszt „Il Penseroso” című zongoradarabja pontosan miképpen is reagál a forrásra, annak a meglepően sokféle válasznak a feltárásához vezetett, amelyet Michelangelo szobra az évszázadok során az irodalom, a zene és a vizuális művészetek közegében kiváltott. Mielőtt kutatásom ismertetésének a végén visszatérnék Liszthez, néhány példát szeretnék bemutatni abból, amit találtam.

Történetileg John Milton (1608–1674) angol költő és filozófus az elsők között volt, akik reagáltak Michelangelónak a két Medici fivért ábrázoló, egymást kiegészítő szobraira. Legkorábbi, több mint húsz évvel a nevét híressé tevő, blank verse-ben írt eposza, az *Elveszett Paradicsom* (Paradise Lost) előtt megjelent verse két pásztorköltemény, a *L'Allegro* és az *Il Penseroso*. Utóbbiban a visszahúzódozó életvitelt magasztalja, amivel a tanulás, a bölcelet, a gondolkodás és a meditáció jár, míg az előbbiben az élet és az irodalom derűsebb oldalait dicsőíti. Milton művét tekinthetjük a tevékeny és a szemlélődő élet viszonylagos előnyeiről, az individuum erkölcsi függetlenségéről, vagyis az egyes ember morális döntési szabadságáról, egyszóval a kor humanista filozófiai kérdéseiről folyó vitákra adott válasznak. Milton a hagyományos, klasszikus himnuszmódot követi, amikor is az elbeszélő a „L'Allegro”-t Mirtusz nimfaként [*mirth* = felhőtlen vidámság, jókedv], az „Il Penseroso”-t pedig a költői Melankólia látomásaként idézi meg. Miután mindkét verset a megfelelő ellenkép határozott elutasításával nyitja – a *L'Allegro* esetében: „Hence loathed Melancholy” („Hess, Bánat, rútak rútja!”), az *Il Penseroso* esetében pedig: „Hence vain deluding Joys” („Hess, Jókedv, csúf csaló!”) –, a Jókedv mennyei eredete felől puhatolódzik, és kéri, hogy az jelenjen meg a Mókával, a Derűvel, a Mosollyal és a Kacagással, valamint rokon vonásainak egyéb megtestesüléseivel együtt. Jóval töprengőbb testvéródájában ezzel szemben a „legfenségesebb Melankóliát” [a műfordításban: „Bölcs búbanat”] hívja segítségül, hogy az ihletet adjon későbbi verseihez. A melankolikus hangulatot itt olyan eszközként eszményíti, amelynek révén – ahogy Milton írja –, „valamiféle prófétai vonásra tehetünk szert”, és az „Il Penseroso” központi cselekményében a beszélő arról elmélkedik, milyen ihlet is lenne az, ha az elképzelt istennő, Melankólia, akihez fohászat intézi, az ő műzsája lenne. A terjengős elbeszélések közül az egyik egy olyan emberről szól, akinek a jó barátok társasága áll élete középpontjában, ráérősen

⁴ Lisztet idézi Earl V. Moore: *The Symphony and the Symphonic Poem* (A szimfónia és a szimfonikus költemény), Ann Arbor, Ulrich's Books, 1966, 142–143.

⁵ Daniel Albright: „Golden Calves: The Role of Dance in Opera” (Aranyborjú: A tánc szerepe az operában), *The Opera Quarterly* 22:1, 22–37.

tölti velük vidéken a napjait, a városban pedig az ünnepi hangulatú estéket. Az ellenpontját képező műben a központi alak minden szabadidejét a bölcséletnek, a példázatoknak és a klasszikus himnuszoknak szenteli, majd a hangsúly áttevődik a keresztény himnuszokra, és egy látomás adatik meg a számára.

A két költemény az ekphraszisz hamisítatlan példája: reflexiókat és asszociációkat szőnek Michelangelo két szobra köré, máshol és más kontextusokban a nimfák női mezében megörökített vonások férfi allegóriáiként értelmezve a két firenzei herceg márványábrázolását. E kontrapunktikus jellemzés alapján a versek aztán rövid elbeszéléseket szőnek a *szemlélődő* és az *aktív* életstílus mintái köré. Mindkét műben az első tíz sor vizuálisan elkülönül a vers többi részétől, egyenlőtlen felekre oszlik záró rímekkel. Jambikus trimeterek (háromszor két jambikus lábból álló sorok) váltakoznak jambikus pentameterekkel (ötször két jambusból álló sorokkal), míg a fennmaradó 142, illetve 146 sor egyszerű jambikus tetrameterekből (négy jambikus lábból) álló páros sor. Más szóval: Milton azt hangsúlyozza, hogy a két vers egymásnak megfelelő szerkezetű és metrumú, páros mű, ennél fogva úgy tükrözik egymást, mint Michelangelo két Medici-szobra. Ahogy a két szobor, úgy a két vers *tartalma* is különböző jellemekről szól, miközben *formájuk* szoros összhangban van egymással.

6

John Milton: *L'Allegro* (1–10. sor)

Hence loathed Melancholy
Of Cerberus, and blackest
midnight born,
In Stygian Cave forlorn
'Mongst horrid shapes, and shreiks,
and sights unholy,
Find out som uncouth cell,
Wher brooding darknes spreads
his jealous wings,
And the night-Raven sings ;
There under Ebon shades, and
ow-brow'd Rocks,
As ragged as thy Locks,
In dark Cimmerian desert ever dwell.

Hess, Bánat, rútak rútja!
Szüléd vak Éjfél s ugató Pokol;
hol a Styx bújdokol
s torz nép közt, dúlt jajok közt zajlik útja,
barlangot ott keress,
kötél Homály tárt, védő szárnya vár,
meg károgó madár
s a mord szemöldű szirtek árnya, vad
bozóttal, mint hajad,
menj, éjszetét bús pusztát ott szeress!

Tóth Árpád ford.

Il Penseroso (1–10. sor)

Hence vain deluding Joys,
The brood of folly without
father bred,
How little you bested,
Or fill the fixed mind
with all your toys ;
Dwell in som idle brain
And fancies fond with gaudy
shapes possess,
As thick and numberless
As the gay motes that people
the Sun Beams,
Or likest hovering dreams
The fickle Pensioners of Morpheus train.

Hess, Jókedy, csúf csaló!
Te Téboly fattya, kinek atyja sincs!
Kincsed de dőre kincs!
Lomod bölcs elmét tömni nem való!
Csak lessen kába fő,
míg zagyva vágyán kósza kép pereg,
töméntelen sereg,
mint rezge napfény-kévék víg pora,
vagy álmok híg sora,
mely Morpheus nyomán kerengve fő...

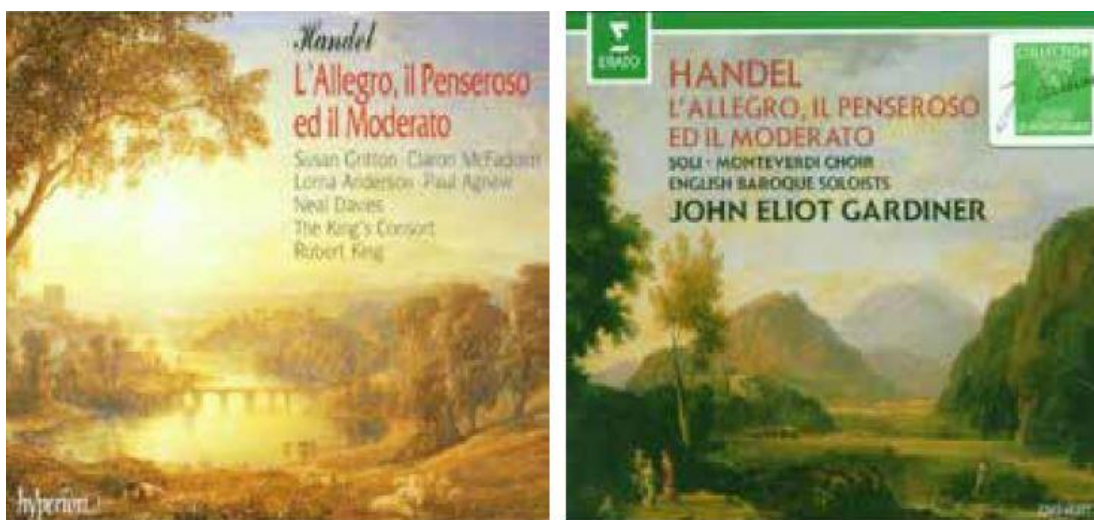
Tóth Árpád ford.

A Milton által ábrázolt két életstílus közötti ellentétnek lehet egy másodlagos ihlető forrása is, erre a költő önéletrajzában bukkanunk. Roy Flannagan irodalomtudós sejtése szerint Milton a poéta kétféle létmódját jeleníthette meg: az egyiket kedves barátja, Charles Diodati képviselte, ő a „*L'Allegro*”-ban szereplő gondtalanabb, míg a

másik ő maga, a megfontolt és elmélkedő poéta, az „Il Penserosó”-ban. Bizonyosságul idézi Milton egyik levelét, amelyet ehhez a barátjához írt:

...nekem kedvez, hogy tanulási szokásaid megengedik, hogy gyakran tarts szünetet, meglátogasd barátaidat, sokat írsz, és olykor elutazz. Az én vérmérsékletem viszont nem tűri a késlekedést, a megnyugvást, az aggodalmaskodást [...], amíg el nem értem céloimat, és le nem zártam, hogy úgy mondjam, tanulmányaim egy jelentős szakaszát.⁶

Milton „L’Allegro”-ja és „Il Penserosó”-ja, valamint ezek egymásból fakadó, érdekesítő játéka, igencsak népszerű volt egészen a 19. századig. Így Georg Friedrich Händel, aki akkoriban Londonban tevékenykedett, és ismerte Milton verseit, 1740-ben *L’Allegro, il Penseroso ed il Moderato* címmel zenei ódát komponált. Egyik librettistáját, Charles Jennenst, arra kérte, hogy úgy dolgozza át Milton költeményeit, hogy azok drámai feszültséget keltsenek. Jennens egymásba fűzte Milton két versét, aminek eredményeként Händel művének első két tétele Milton szereplőinek drámai párbeszédéből áll. A két versnek rendkívüli „morális jelleget” próbálván meg kölcsönözni, írt hozzájuk egy újabbat, és ezzel egy közvetítő szellemű alakot hozott létre. Az újabb versnek „Il Moderato” lett a címe, egyúttal ez lett a mű harmadik tétele.



4. kép. Két CD-felvétel Händel zenei ódájából, amely Milton Michelangelo szobraira vonatkoztatott, ekphrasztikus költeményeit dolgozza fel

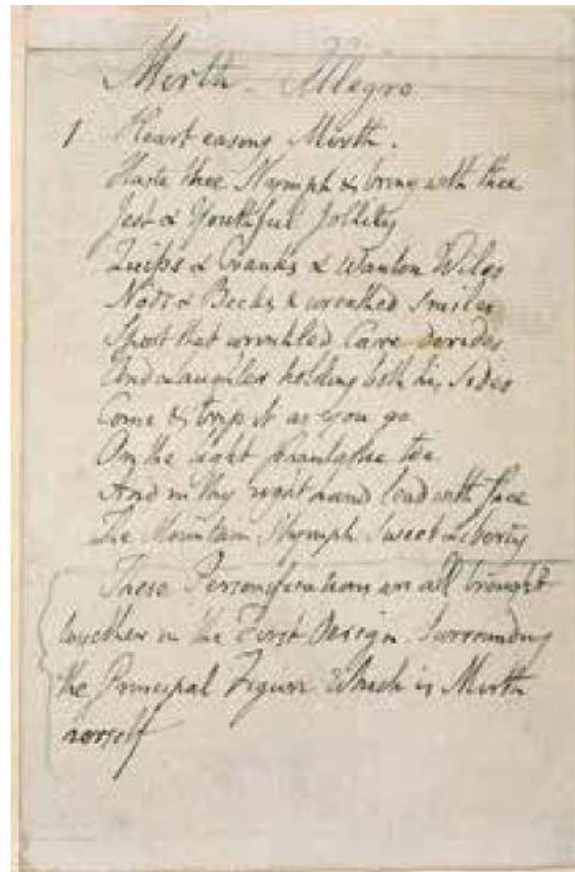
Igen érdekes, ahogyan Händel Milton költői szövegét kezeli. A mű egy irodalmi szöveg megzenésítése, amely két szoborra utal, mégis inkább *egy ekphrasztikus válasz zenei megvalósításának* határain belül marad, mintsem hogy új választ adna akár Miltonra, akár Michelangelóra. Händel bőséggel merít a zenei affektusok költői képeiből, ilyenformán pedig úgy tudja hangokban megjeleníteni a két karaktert, hogy bár nem sokat tesz hozzá sem a szobrász, sem a költő látásmódjához, mégis kiemeli és fölerősíti jellegzetes vonásaikat. Hangfestést is alkalmaz, a L’Allegro karaktert harangjátékkal kíséri, amikor ezt éneklő: „When the merry bells ring round...” („ünnep boldog harangja csöng...”), az Il Penseroso karaktert pedig obligát fuvola kíséri, amikor ez a sor hangzik fel: „Sweet bird that shunn’st the noise of folly” („Madárkám! te, ki

⁶ Roy Flanagan (szerk.): *The Riverside Milton*, Boston, Houghton-Mifflin, 1998, 1051.

futsz a kétes zajjoktól, óh te búsan édes”), és amikor a hit iránti vágyát fejezi ki, megszólal az orgona: „And storied windows richly dight, / Casting a dim religious light” („míg sok színes üvegkorong / szűrt fénye szentekről borong”).⁷

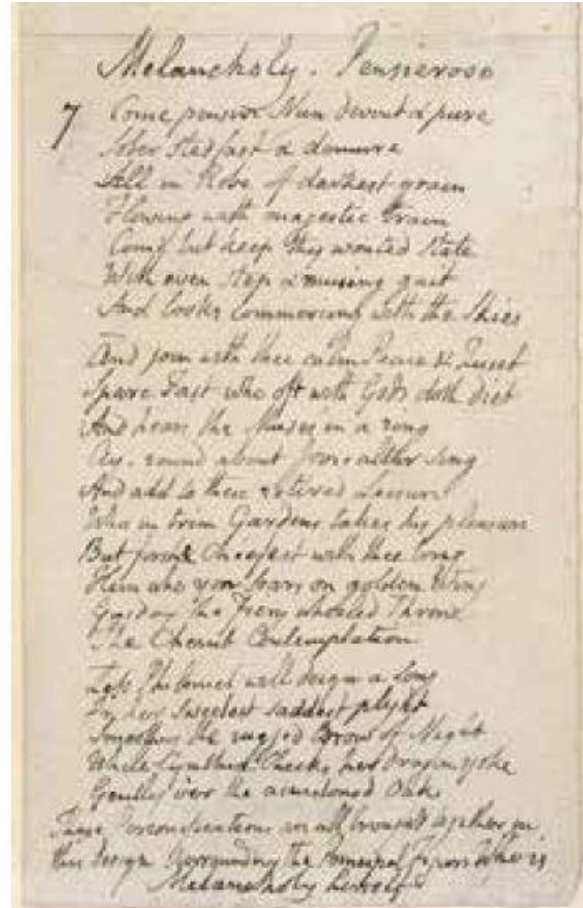
Mintegy nyolcvan évvel Händel után, 1816 és 1820 között William Blake (1757–1827) angol költő, festő és rézmetsző illusztrációkat készített Miltonnak Michelangelo szobraihoz kapcsolódó pásztorkölteményeihez. Tollrajzok ezek, egy-egy nagyobb női alak látható rajtuk – minden bizonnyal egy-egy nimfa –, több kisebb figura kíséretében, akik nyilvánvalóan osztoznak az adott nőalak szellemiségében. Noha a rajzok önmagukban aligha tekinthetők egyértelmű válaszoknak a konkrét versekre, Blake mindegyik vizuális ábrázoláshoz mellékel egy papírlapot, amelyen idéz egy szemelvényt abból a szövegből, amelyet illusztrálni szándékozik, és fűz hozzá még néhány leíró megjegyzést. E kommentlapok címsorai az angol (gender-semleges vagy nimfaként női) „Mirth” és „Melancholy” cím mellé az olaszul hímnemű „Allegro” és „Penseroso” címet állítják.

Blake magyarázata a lapok alján (5a. kép) a következő: „Ezek a perszonifikációk mind össze vannak foglalva ebben a rajzban, amely körülveszi a fő alakot, aki/ami maga a Jókedv (Mirth) / a Búbánat (Melancholy).”



5a. kép. William Blake: Milton „Allegro” [sic!] című művének illusztrációja Mirthusz nimfaként

⁷ Tóth Árpád műfordításait lásd: „Magyarul Babelben”, [L'Allegro](#), [Il Penseroso](#). (A ford.)



9

5b. kép. William Blake: Milton „Pensieroso” [sic!] című művének illusztrációja
Melankólia nimfaként

1845-ben, kétszáz évvel Milton páros költeményének megírása után, Thomas Cole (1801–1848) amerikai tájképfestő is reagált rájuk. Két nagyméretű, romantikus vászna a versek pasztorális utalásait alakítja át vidéki tájat ábrázoló képekké. Az egyik vásznon a főszereplő (itt: egy férfi) derűsen, baráti társaságban látható, a másikon, az ellendarabján, a főszereplő (itt: egy nő) néma hódolattal borul le egy oltár előtt, amely a Madonnát ábrázolja a Kisdeddal. David Miller irodalomtudós az alábbi módon értelmezi ezeket a festményeket és rajtuk keresztül Milton verseit:

Az örömök, melyeket a L'Allegro érzékletesé tesz, valóságos és nagy értékűek, de miként Görögország dicsősége sem, nem mérhetők a keresztény szemlélődés extázisához. A részleges igazság alacsonyabb rendű a teljes igazságnál. Az Il Pensieroso képviseli a megfelelő keresztény mintát.⁸

⁸ David Miller: „From Delusion to Illumination: a Larger Structure for *L'Allegro* and *Il Pensieroso*” (A káprázattól a megvilágosodásig: a L'Allegro és az Il Pensieroso tágabb szerkezete), Publications of the Modern Language Association of America (PMLA) 86 (1971), 32–39.



6a. kép. Thomas Cole: Milton „L’Allegro” című művének illusztrációja

10



6b. kép. Thomas Cole: Milton „Il Penseroso” című művének illusztrációja

1875-ben Auguste Rodin francia szobrász Olaszországba utazott, különösen Donatello és Michelangelo művei vonzották. Mindkét alkotó nagy hatással volt

művészeti irányultságának alakulására. Rodin később kijelentette: „Michelangelo megszabadított az akadémikus szobrászattól.”⁹ E benyomások hatására Rodin olyan szobrokat alkotott, amelyeket gyakran élesen bíráltak életében. Művei összeütközésbe kerültek az uralkodó alakszobrászati hagyománnyal: ez az alkotásoktól elvárta, hogy dekoratívak, vagy sémákat követőek, vagy legalábbis egyértelműen tematikusak legyenek. Rodin legeredetibb művei azonban eltérnek a mitológia és az allegória hagyományos témáitól, realista módon mintázzák meg az emberi testet, továbbá ünneplik az alakok egyéni vonásait és magát a testiséget.



7a. kép. Auguste Rodin (1877):
Az Érczor (L'Âge d'airain)



7b. kép. Auguste Rodin (1898/1939):
*Balzac emlékmű*¹⁰

Miután visszatért Olaszországból, műtermében az akkor 37 éves Rodin dolgozni kezdett *Az Érczor* (L'Âge d'airain) című, életnagyságú férfialakon: realizmusa felkeltette a figyelmet iránta, de csalással vádolták (mégpedig azzal, hogy a szobor élő alakról készült gipszöntvény). Ironikus módon mások, tizenöt évvel később készült, sokat vitatott szobrát épp ellenkező okból támadták: Honoré de Balzac francia regényíró megmintázása csalódást okozott a megrendelőnek, a Société des Gens de Lettres-nek, a Francia Irodalmárok Társaságának, mert úgy találták, hogy az ábrázolás túl kevésbé hasonlít a nagy emberre.

E két alkotás között, nagyjából félidőben, Rodin megalkotta mára leghíresebbé vált szobrát, *A Gondolkodót* (Le Penseur). Ebben Michelangelo Lorenzo de' Medici „Il

⁹ Yvon Taillandier: *Rodin*, New York, Crown Trade Paperbacks, 1977, 91.

¹⁰ A szobor teljes méretű gipszmodelljét először 1898-ban állították ki, de csak 1939-ben, huszonnégy évvel a szobrász halála után öntötték végre bronzba, és állították fel a Boulevard du Montparnasse-on.

Penserosó”-ként történő ábrázolása nem csak egyértelmű változatként tér vissza, de néhány sokatmondó eltérést is mutat. Ami a variációt illeti, a legszembeötlőbb hasonlóság a két mű között az ülő póz és az állhoz emelt kéz töprengést sugalló gesztusa. Mindkét ábrázolással rokon vonásokat mutat egy harmadik, Jeremiás prófétáé, akit Michelangelo a vatikáni Sixtus-kápolnában festett meg.



12

8. kép. Rodin *Gondolkodója*: egy testtartás variációi Michelangelo Lorenzo-szobrán és Jeremiás próféta alakján

Az eltérések verbálisak, de vizuálisak is egyben. A cím ezúttal nem a „gondolataiba merülő ember”, az „Il Penseroso”, ami az élethez való viszonyt és az életben tanúsított magatartást írja le, hanem elmozdul a „Gondolkodó” (Le Panseur) felé, ami egy férfi elsődleges tevékenységformáját jellemzi. Míg Michelangelo alakját befolyásos arisztokrataként társadalmi identitása határozza meg – márvány síremlékek egy fényűző kápolnában, továbbá megkülönböztetik őt az általa viselt öltözet és jelvények –, addig Rodin *Gondolkodója* mezítelen, nincs neve. Ő az „ember mint olyan”. Bár más, csak a mulatozással törődő nemesemberekkel ellentétben üdvözlendő a Medici fejedelem komolysága, gondolatai a legnagyobb valószínűséggel azokra a társadalmi interakciókra irányulnak, amelyekért felelősnek érzi magát (a politika és a kultúra előmozdítása a fejedelmi udvarban). Egy ruhátlan ember gondolatai ugyanakkor nagyobb valószínűséggel összpontosulnak a „kendőzetlen” élet kérdéseire, annak értelmére, mulandóságára és sebezhetőségére.

Rodin térplasztikában megfogalmazott válasza Michelangelo gondolataiba mélyedő emberábrázolására maga is korunkhoz közelebb álló válaszokat váltott ki. Ezek közül – mielőtt visszatérek Liszthez – kettőt itt részletesen tárgyalok. Mindkettő 20. századi és az ekphraszisz minősített eseteinek tekinthető. Mintegy negyven évvel azután, hogy Rodin megalkotta *A Gondolkodót*, a Nobel-díjas chilei költőnő, Gabriela Mistral, egy búskomorságában nehezen feledhető szonettel reflektált a szoborra.¹¹

¹¹ Gabriela Mistral (1889–1957) 1945-ben nyerte el az irodalmi Nobel-díjat, ő volt az első Nobel-díjas Dél-Amerikában.

Költeményének az „El pensador de Rodin” (Rodin Gondolkodója) címet adta, és az bekerült első, *Desolación* (Kétségbeesés) címmel 1922-ben megjelent verseskötetébe:

Con el mentón caído sobre la mano ruda,
el Pensador se acuerda que es carne de la huesa,
carne fatal, delante del destino desnuda
carne que odia la muerte, y tembló de belleza.

Y tembló de amor, toda su primavera ardiente,
y ahora, al otoño, anégase de verdad y tristeza.
El „de morir tenemos” pasa sobre su frente,
en todo agudo bronce, cuando la noche empieza.

Y en la angustia, sus músculos se hienden, sufridores.
Los surcos de su carne se llenan de terrores.
Se hiende, como la hoja de otoño, al Señor fuerte

que le llama en los broncees... Y no hay árbol torcido
de sol en la llanura, ni león de flanco herido,
crispados como este hombre que medita en la muerte.

Nagy, durva tenyerébe belesüpped az álla –
a Gondolkodó töpreng: várja a sír a testet.
Tudja: ha jön a vég, lefoszlik rongyruhája:
gyűlöli a halált, s a szépség előtt reszket.

Szerelem járt vele a lángoló tavaszban,
most, ősszel rászakadt az igazság s a bánat.
Tömör bronzhomlokán átszáll borongva lassan
a „meg kell halnunk”, kezdete az éjszakának.

Szorongva ül: izmait széthasítja a kín,
rémület ömlik el húsának árkain,
hervad mint Őszi lomb, retteg kemény urától,

ki bronzba hívta Őt. Perzselt növény a pusztán
nem szenved így, sem a sebtől hörgő oroszlán,
mint ez az ember itt, míg töpreng a halálról.

Képes Géza ford.

Mistral kertelés nélkül előáll a Gondolkodó töprengésének feltételezett tartalmával: ez nem más, mint a halandóság. Az a tény, hogy a szobor teste mezítelen, nem csupán a ruhátlanság értelmében, hanem abban is, hogy minden oltalom nélkül ki van szolgáltatva az élet megannyi veszélyének és az elkerülhetetlen pusztulásnak. A költő a Gondolkodót elmélkedés közben jeleníti meg, melynek tárgya az ifjúkorra jellemző szépség, derűlátás, hév hiábavalósága és mulandósága: mindez az élet előre haladtával utat kell, hogy engedjen a szomorúságnak, egy olyan csüggedésnek, amely a *condition humaine*, az emberi létvilág „igaz valóját” ragadja meg. Szervedés és szorongás – ez az élete végéhez közeledő ember sorsa. A halál elkerülhetetlenségének e tudata nem annyira bölcs elfogadást, mint inkább iszonytató feszültséget okoz, olyan

feszültséget, amely rosszabb, mint amit egy elszáradó növény vagy egy sérült, akut veszélyben lévő állat érezhet.

Rodin szobrának második ekphraszisa zenei, ezért nagyobb érdeklődésre tarthat számot a hallgatóság körében. Szeghy Írisz, vagy nemzetközileg ismert nevén Iris Szeghy, Eperjesen született 1956-ban, de ma Zürichben él és alkot,¹² többször írt olyan műveket, amelyeket a zenei ekphraszisz tipikus eseteinek tartok, azaz olyan zenének, amely úgy reagál, irodalmi vagy képzőművészeti alkotásokra, úgy tárja fel azok üzenetét, hogy elmélyíti, újabb aspektusokkal gazdagítja őket, vagy a kérdéses témakör alternatív olvasatát sugallja. 1982-ben Szeghy Írisz *Hommage à Rodin: Begegnung mit drei Statuen des Meisters für Violine und Klavier* (Hódolat Rodinnek: Találkozás a mester három szobrával) címmel háromrészes darabot írt hegedűre és zongorára. A tételek zenei válaszok Rodin három alkotására, amelyek mindegyike egy-egy férfialakot ábrázol: „Az Érckor” (L’Âge d’airain), „A Gondolkodó” (Le Penseur) és „Balzac”.

A műhöz írott kommentárjában,¹³ a zeneszerző kifejezi:

Az általam kiválasztott három szobor között lineáris egymásutániségükben egy fejlődésvonal rajzolódik ki.

– *Az Érckor*, amelyet egy ébredező ifjú alakjában mutat be, az emberiség korai korszakát, a sötétségből a fénybe vezető utat jeleníti meg.

– *A Gondolkodó*, Rodin talán leghíresebb szobra viszont az érettség, az önmagunkról és a világról való elmélkedés, a kétely és az értelem keresésének a korszakát jelképezi.

– Végül kései alkotása, a *Balzac*, amely a maga korában merészen ábrázolta az író, az emberi alkotószellem erejét testesíti meg.

Ha az élet értelmét keressünk, azt feltehetően csakis ebben az erőben találhatjuk meg, az ember azon képességében, hogy megváltoztassa önmagát és a világot.

Zeneileg ez a gondolat a hegedű és a zongora párbeszédében valósul meg, ahol a hegedű az embert, a zongora pedig a környezetét, az anyagi világot teszi érzékletessé. Ezért van olyan nagy hangsúly a zongorán *Az Érckorban*, és a hegedűn *A Gondolkodóban*. Valódi egyensúlyt, igazi párbeszédet a két hangszernek csak a *Balzacban* sikerül kialakítania. A Rodinre oly jellemző pátosz, az érzelmek és gesztusok ereje alakítja a ciklusomban felhasznált zenei eszközöket is.

Ahogy Szeghy Írisz 2010. május 17-i e-mailjében írta nekem:

A Gondolkodó áll Rodin-ciklusom középpontjában. Ez a tétel a legcsendesebb a három közül, itt jön el a megtorpanás, az elmélkedés ideje. A szélső tételek drámaiságot és dinamizmust visznek a műbe. Világosan érzékelhető fejlődésre alapozódnak, míg a középső tétel, amely mintha önmagába merülne, az anyagi eszközök teljes redukciójával él, a lehető legnagyobb egyszerűséget és átláthatóságot mutatja. Mindez odáig megy, hogy a két hangszer egyetlen pillanatra sem játszik együtt. A tétel teljes egészében monológokból áll: az elején egy hosszú hegedűmonológ, a végén pedig egy másik, rövidebb monológ foglalja keretbe, tükrözve azt a tényt, hogy Rodin *Gondolkodója* az

¹² Szeghy Írisz műveinek jegyzéke lenyűgöző. Számos nemzetközi zeneszerzői díjat nyert, és alkotásai világszerte rendszeresen szerepelnek hangversenyeken és fesztiválokon (csak néhány ezek közül: a 2011-es mexikói Cervantino Fesztivál, a 2008-as Luzerni Fesztivál, a 2002-es és 1998-as Varsói Ősz, valamint az 1992-es ISCM Új Zenei Világnapok, World New Music Days). A mai napig több mint egy tucat „portrékoncertet” szenteltek neki szerte a világban. Többek közt a stuttgarti Akademie Schloss Solitude (1992–93), a San Diegó-i Kaliforniai Egyetem (1994), a hamburgi Staatsoper (1995), a Künstlerhäuser Worpswede (1999) és a párizsi Cité Internationale des Arts (2011 ősze) rezidens zeneszerzője volt. Lásd: www.szeghy.ch/en/title/ (angol), www.szeghy.ch/de/titel/ (német)

¹³ A mű német nyelvű kommentárja online itt olvasható: www.szeghy.ch/?id=16,52,0,0,1,0.

embert elsősorban szellemi dimenziójában ábrázolja. A két hegedűmonológot egy zongoramonológ választja el egymástól, amely egyfajta társadalmi-intellektuális háttérként funkcionál az individuumként felfogott emberhez.

A kétoldalas kottapélda a hegedű nyitómonológiát mutatja be Szeghy Írisz „Le Penseur” (A Gondolkodó) című művében, az *Hommage a Rodin* második, azaz középső tételében (lásd a 16–17. oldalon).

A zenei reflexió egyetlen kitarított, módosítás nélküli, egyvonalas *f* hanggal és annak függőleges irányú kiterjesztésével kezdődik, előbb *vibrato*, végül pedig a hang *fiszig* történő felemelésével. Eleinte ezt *pesante, virile, con dolore* kell játszani a hangszer legmélyebb húrján. Az ismétlés *piano* kezdődik, mintha a Gondolkodó mélyen magába merülne, de aztán a hangerő *ff*-ig erősödik, igaz, csak azért, hogy később egy újabb ismétlésbe olvadjon bele, ezúttal már a D húron és *diminuendó*ban (2. sor). A módosítás nélküli *f* és a *fisz* hangpár folytatódik a 3. és 4. sorban, miközben más hangok is hozzájuk adódnak, majd egy időre eltűnnek, hogy végül fordított, *fisz-f* sorrendben bukkanjanak újra fel a monológ második felének nagyon lágy kezdetekor (9b. kottapélda, 1. sor a 2. sor elejéig). Nem sokkal a monológ kezdetét követően a *fisz* hangot felülről is megközelítjük a kromatikusan ereszkedő *asz-g-fisz* hangok sorával (lásd a 9a. kottapéldát, egy-egy alkalommal a 3. és 4. sorban, kétszer pedig az 5. sorban, továbbá lásd még a 9b. kottapéldát, kétszer a 2. sorban). A zenei komponensek mintha azt jeleznék, hogy töprengése során a Gondolkodó egyetlen kérdést jár minden oldalról körül, alig-alig szakítva azt meg más megfontolásokkal. A monológ harmadik összetevője egy olyan dallamvonal, amely a monológ első felében (9a. kottapélda, 5/6. sor) a többször közbeiktatott *h* hangtól (az ötödik sortól kezdődően) a *c*-n át fokozatosan, lépésről lépésre emelkedik *d*-ig, majd a monológ második felének második és harmadik sorában *d*-n, *esz*-en és *e*-n keresztül a kétvonalas *f*-ig. Egy indulatos kitérő után a zene eljut a reflexió e három aspektusának szintéziséhez: a másodlagos „gondolat” (rátekintés a központi hangra felülről) azt az alakot ölti, amelyet a monológ második felében a főgondolat felvett, azaz egy ereszkedő diád alakját (9b. kottapélda, az utolsó előtti sor eleje). Ugyanakkor a magasabb oktávba való elmozdulással újabb dimenziókra tesz szert, a szomszédos diádok által történő előkészítés révén pedig összetettebbé válik.

Jóval többet lehetne még beszélni erről a zenei szegmensről. Ami viszont már ezek után az elemi megfigyelések után is nyilvánvaló, az az, hogy a hangmagasságok a koncentrált elmélkedés folyamatát írják le, amely végül is eléri a csúcspontját, míg a dinamikai és agogikai árnyalatok, valamint a játéktechnikára, a hangszínre és kedélyállapotra vonatkozó utasítások a szemlélődő alany életerejét, szenvedélyes aggódását és általános lelkiállapotát érzékeltetik.

Míg tehát a szólóhegedű meditációja zaklatott, viharos, pátosszal és szenvedéllyel teli reflexió – ahogyan Rodin *Gondolkodója* is nagy, izmos, „szenvedéllyel teli” testben materializálódik –, addig a tétel második szakasza ennek higgadt ellentétét, a szellemi összpontosítás zenei képét festi. A zongoraszó a zongora legmélyebb húrjainak a hangszer belsejében megszólaltatott *glissandó*ival, valamint különleges effektusaival (egy ismétlődő motívumnak szokatlan színt kölcsönöz azzal, hogy másik kezével a zongorista tompítja a megszólaltatott húrokat) mintha a környezetet tenné érzékletessé, amelyben a gondolkodásnak ez a folyamata zajlik: egy szinte anyagtalanná tett helyszínen az idő megállását sugallja. Amikor a hegedű folytatja a szólóját, egyértelműen a megszakadt folyamat hangulatának hatása alá kerül.

II

Le penseur (Der Denker)

Moderato
♩ = 84
sul G (senza sord.)

Violino solo

*più f pesante, virile,
con dolore*

sf *p*

sul D

sf *p* *meno f*

sf *meno f*

sf *(ff) mf* *sf mf* *ff*

mf *cresc.* *3* *3*

cresc. sempre *sf* *sf*

16

1a. kottapélda. Szeghy Írisz: „Le Penseur” (A Gondolkodó), II. tétel az *Hommage à Rodin* hegedűre és zongorára című műből (1982). A nyitó hegedűmonológ első fele.
A kottát a Music Fund Publishers (Hudobný Fond Bratislava) adta ki

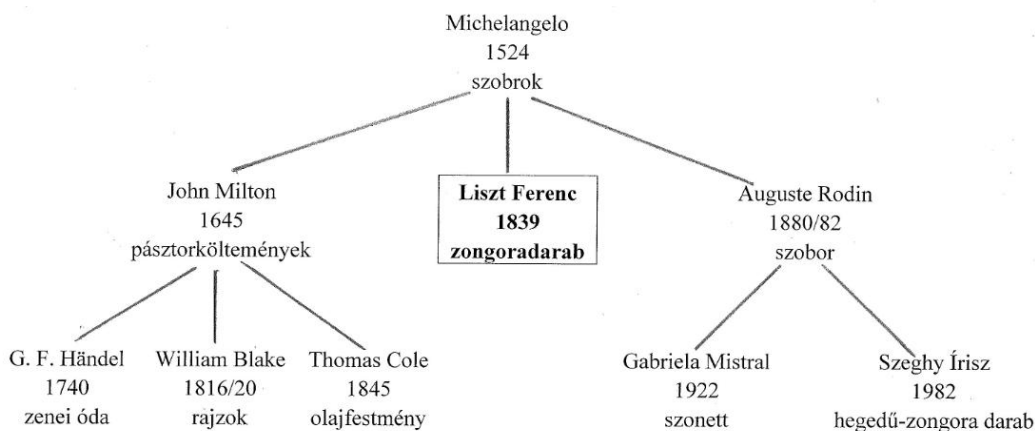
The musical score consists of eight staves of music. The first staff is marked *pp* and includes the instruction *sul tasto*. Above it are tempo markings: *accel.*, *rit.*, and *a tempo*, with a *pizz.* marking below. The second staff starts with *arco* and *sf*, then *pp sub.*, *sf*, and *pp cantabile*, with *sul tasto* markings above. It includes *ord.* and a fingering of *5*. The third staff is marked *ord.* and *sf*. The fourth staff is marked *impetuoso* and *mf*. The fifth staff is marked *maestoso, doloroso, con molta espressione e passione* and *mf*. The sixth staff is marked *sf*. The seventh staff is marked *accel. molto*. The eighth staff is marked *rit.* and *a tempo*, with dynamics *sf*, *mf*, and *fff*.

1b. kottapélda. Szeghy Írisz: „Le Penseur” (A Gondolkodó).
 A nyitó hegedűmonológ második fele.
 A kottát a Music Fund Publishers (Hudobný Fond Bratislava) adta ki

Bár a zenei folyamat (egy tiszta kvinttel feljebb transzponálva) megismétlődik, az a tény, hogy végig a pianissimo dinamikai tartományban marad, „újnak” hat, ha formailag nem is, de tartalmában mindenképp. Néhány glissando a zongora húrjain nagyon lágy háttérrel fest annak kezdetéhez és végéhez, ami amúgy egy második monológ. Mindkét hangszer fokozatosan elhalkul. (Ahogy maga a zeneszerző is eltűnődött egy nekem küldött e-mailben: „a tétel lezárása jelképesen azt sugallja, hogy minden háborgás vagy lázongás végül lecsillapodik, és ahelyett, hogy újabb kérdéseket vetne fel, az ember megsejti a válaszokat...”).

Ezzel Michelangelo *Il Penseroso* szobrára adott különböző intermedialis válaszokon át vezető utam körbeért, és visszaérkeztem Liszthez.

Intermediális válaszok Michelangelóra



1. ábra: Michelangelo *Il Penseroso* című műve által kiváltott intermedialis válaszok hálóját

Liszt is olyasvalaminek érzékeli Lorenzo de' Medici márvány ábrázolását, mint ami a halállal kapcsolatos. „Liszt's 'La Notte': Piano Music as Self-Portrait” (Liszt „La Notte”: a zongoramuzsika mint önarckép) című írásában Theodore Edel megjegyzi: a *Három gyászóda* (Trois odes funèbres) második darabjának zenéje, de még inkább az *Il Penseroso* című, korábbi zongoradarabja, amelyet Michelangelo Lorenzo de' Medici ábrázolására adott válaszként írt, Liszt gyászát és gyötrődését fejezi ki két gyermeke nem sokkal korábban bekövetkezett halála miatt. Ezzel azonban Edel közvetve azt is kijelenti, hogy a szobrászati inspiráció legjobb esetben is csak szubjektív benyomáson alapuló párhuzam, amely rokonságot mutat a zeneszerző saját kifejezési igényeivel. Úgy vélem, ez indokolatlan leegyszerűsítés. Liszt negyvennyolc ütemes zongoraminiatűrje kétségkívül kapcsolódik a halál gondolatához, de – miként azt bemutattam – ez a képzettársítás felmerült két másik, Rodinre reagáló művészen is, sőt talán magában Rodinben is, igaz, ezt bizonyítani nem igen tudjuk. Liszt darabját a gyászinduló ritmikai mintázatai uralják. Míg a szinte kizárólag hangsúlytalan ütemrészre eső basszus, minden szinten néhány hangzat körül forog, a magas hangok mintha még kevesebb egymást követő hangmagasságon dermedtek volna meg: nyolc ütemen át az *e*-n, négyen át a *g*-n, négyen át pedig a *b*-n stb. Egy barátjának küldött leveléből, amelyet Liszt mintegy 35 évvel a darab megírása után írt, megtudhatjuk, mit gondolt a forrásról:

Bevallom, a művészettörténet nagy alakjai közül senki sem vált ki belőlem akkora tiszteletet, mint Michelangelo. [...] A Medici-kápolna szobraiból mindig is a leggyőzöttek sors elleni tiltakozása szakad fel – minden idők *Super flumina Babylonisa*.¹⁴

A latin szavak a 137. zsoltárra utalnak, a zsidók babiloni fogságáról szóló panaszénekekre („A száműzöttek éneke”). Jean-Jacques Eigeldinger úgy véli, hogy ez az elemi bibliai versidézet, amely a polgári szabadságjogoktól való megfosztás ellen tiltakozik, Lisztnél utalás arra, ahogyan szerinte Michelangelo Lorenzo de' Medici szobrának expresszivitását értelmezte. A panasz szakad föl belőle egy ugyanolyan jellegű veszteség miatt, mint amely Firenzét sújtotta: Lorenzo halála után a hatalmat a Medici család egy másik, diktatórikusabb hajlamú ága ragadta meg.¹⁵ Az a tény, hogy Liszt a *Zarándokévek* második kötetének első kiadásában újranyomatta Michelangelo négy sorosát arról, hogy nem ébreszti fel a „La Notté”-t, Eigeldinger szerint ugyanebben a politikai megvilágításban olvasandó: a búskomoran töprengő Lorenzo, aki korábban oly felvilágosult vezetője volt Firenze közösségének, nem akarja, hogy felébresszék. Ehelyett a feledést és a halált kívánja, mindaddig, „amíg fennáll az igazságtalanság és a szégyen”.

72

II

II Penseroso

19

2. kottapélda. Liszt Ferenc: „Il Penseroso”, *Zarándokévek II.*, az első 12 ütem

¹⁴ Liszt francia nyelvű, 1873. november 3-án kelt és Émile Ollivier-nek címzett leveléből, lásd Rémy Stricker: *Franz Liszt : les ténèbres de la gloire* (Liszt Ferenc: a dicsőség árnyékos oldala), Párizs, Gallimard, 1993, 467.

¹⁵ Jean-Jacques Eigeldinger: „Anch'io son pittore ou Liszt compositeur de *Sposalizio* et *Penseroso*” („Én is festő vagyok” – Liszt a *Sposalizio* és a *Penseroso* zeneszerzője), lásd Philippe Junod és Sylvie Wuhrmann (szerk.): *De l'archet au pinceau* (A vonótól az ecsetig), Lausanne, Payot, 1996, 49–74.

Az tehát, amit Liszt gyászindulója a sírba kísér, nem annyira egy valóságos emberi lény, mint inkább egy eszmény, amelyet a Michelangelo által ábrázolt Lorenzo de' Medici testesít meg. Ebben az összetett értelemben Liszt zongoradarabja – bár sok tekintetben konvencionális –, mégis a zenei ekphrasisz különleges esetének tekinthető.

(Balázs István fordítása)

Az írás „Il Penseroso», from Stone to Tone: Intermedial Responses between Illustration and Ekphrasis” címen jelent meg a *Les grands topoï du XIX^e siècle et la musique de Franz Liszt (A 19. század nagy toposzai és Liszt Ferenc zenéje)* című, Grabócz Márta által szerkesztett kötetben, Hermann, Párizs, 2018, 19–39. A könyv az ugyanezen a címen megrendezett tudományos tanácskozás szerkesztett anyagát tartalmazza, itt hangzott el Siglind Bruhn előadása is 2011 szeptemberében, Liszt születésének 200. évfordulója alkalmából.