



Szerző  
**Nacsinák Gergely András**

Dátum  
**2026. febr. 11.**

EGYÉB

["KÉSHET A TAVASZ...?"]

ESSZÉ

# TÉLI TENGER

["KÉSHET A TAVASZ...?"]



Második napja havazik, sűrűn és kitartóan, és én a téli tengerre gondolok.

Az utcai lámpák fénykörében kristálypor lebeg és kavarog, az emberek aprókat lépnek a járdán, minden lelassul, autók és villamosok araszolnak, csupán a hópelyhek fűgék. A közlekedési lámpa jégcsapszakállat ereszt, a szobrok fehér kucsmákban álldigálnak. A kávézóban, az ablaknál ülve bámulom az odakinti csöndet; mögöttem poharak és evőeszközök csörömpölnek, kabátok száradnak a széktámlákon és kutyák a szék alatt, zshivaj és langymeleg párnázza ki a termet. A téli tenger jár a fejemben, amely annyira különbözik nyári önmagától: a téli tenger hallgatása, amelynek révén még titokzatosabbnak tűnik, mint nyáron, még távolibbnak és megközelíthetlenebbnek.

Nézem a téli tengert. Itt van előttem az asztalon, Carpaccio festette meg, a velencei festő, akit egy darabig első fogásnak, amolyan meleg előételnek hittem, míg ki nem derült, hogy egyidejűleg reneszánsz művész és *primo piatto*. Ételként a velencei Harry's Bar művészettörténetileg ingyencséfje találta fel szorult helyzetében, és mert a tányéron az összehatás igen emlékeztette a cinquecento festőjének palettájára, kreálmányát róla nevezte el. Azóta már minden olasz étteremben kapni, nem csak Velencében.



rezzenetlen víz

Carpaccio téli tengerén vadászjelenet zajlik: a háttérben a lagúna szigeteinek egyszerű nádkunyhói látszanak, az előtérben előkelő férfiak csapata ijakkal vadászik a karcsú csónakokból kacsára, szárcsára, kormoránra. Mégsem ők a főszereplők, hanem a sápadt ég és a rezzenetlen víz, amelynek tükrét a hosszú evezők alig-alig fodrozzák. A tengernek nincs mélysége, az égboltnak úgyszólván nincsen színe. A tenger hallgat, és hallgatása olyan hatalmas, hogy az evezők loccsanásai, a madarak szárnyzuhogása és a vadászok kiáltásai elhalnak benne. A téli tenger néma – legalábbis Carpaccio szerint. Nincs sem távlata, sem mélysége, részvétlenül tükrözi a seszínű eget.

Utánanézttem – a lagúnákban a vízimadarak vadászatának ideje hagyományosan ősz végére és tél elejére esik, november végétől január közepéig. Tehát Carpaccio tengere csakugyan téli, vagy legfeljebb késő őszi tenger. De ez a végtelen hallgatás és ez a távollét mégis inkább a téli tenger sajátja. Decemberben Velence körül a vizek, akár köd ürte, akár hidegen ragyogtak a napsütésben, épp ilyen távoliak voltak, hallgatagok, megközelíthetetlenek. A Zattere végtelen rakpartján az emberek kiültek a déli verőfénybe, amely – bár a nap alig kúszott magasabbra a szemközti San Giorgio Maggiore harangtoronyánál – nemcsak az égről, hanem a vízről is áradt, a pincérek hunyorogtak, ha kiléptek ebbe a fényzuhatagba, felszolgálni az espressót vagy az aperolt, és a paloták homlokzatáról is visszaverődött a fény, fehér, narancs és rózsaszín variációkban, de mindez hiába emlékeztetett a nyárra, azt vettem észre, hogy minden, amit a tenger a hátán hordoz, a Giudecca házfüzére vagy az örmények kolostora, valahogy messzebbre került, elérhetetlenné vált – nem beszélve arról, hogy másnap egészen nyomuk veszett a ködben,

és még a vaporettók sem merészkedtek ki a nyílt vízre, hogy felkutassák, egyáltalán ott vannak-e még.



A tenger távollétében Velence magára marad. Várakozik, hogy visszatérjen hozzá hitvese, a tenger – habár a dózsék már több mint kétszáz éve nem jegyzik el szertartásosan a várost a tengerrel, minthogy nincsenek dózsék azóta, hogy Napóleon elhódította Velencét a tengertől és – nyilván féltékenységből – egy tollvonással beszüntette az ezeréves hivatalt. A frigy mégsem bomlott fel. Velencét továbbra is királynőként reklámozzák, akinek királyi párja a tenger volna: csakogy telente a tenger átváltozik, megfoghatatlan messzeségbe kerül, ezt látom Carpaccio képén, ezt láttam a Zatterén, ahogy a szigetek lebegtek szemközt az egyenletesen sziporkázó semmiben.

\*

*„Velence napja olvaszt aranyat  
hajamban: alkímiák vakmerő végcélját...”<sup>[1]</sup>*

Rilke verse kezdődik így, egy velencei kurtizánról. A festmény, amely a verset ihlette, szintén Carpaccióé, a Zattere palotasorától pár lépésnyire, a Museo Correrben van, ahol Rilke is látta. Sokszor gyönyörködtem a kurtizán írott portréjában anélkül, hogy tudtam volna múzeumbeli eredetijéről: láttam magam előtt a rímekből kibontakozó szőkeséget, szeme mély örvény, ajka méregpohár, minden bizonytalansággal kecses ujjai egy ölebet cirógatnak, amelyikkel örömet helyet cserélne bármely férfinép. Nem csoda, hogy amikor a számtalan olvasás után először láttam Carpaccio képét, visszahőköltem. Hol itt a szemöldök, a „hídként ívelő”? A sebezhetetlen, gyűrűkkel ékes kéz? És különösen a versben megénekelte igéző tekintet, amelyben escheri rafinériával tükröződik a tenger? A terebélyes asszonyság, aki a képen profiltól látszik, minden, csak nem kecses, habár szőkének szőke; a szemöldök íve még csak-csak kivehető, de a tekintetből semmi, hacsak nem némi fáradt unalom; nem beszélve arról, hogy eleve két nő látszik a képen, a távolabbi csinosabbnak tűnik, de a közelebbi a kutyás, ráadásul kutyából is kettő van, egy ellenszenves fehér öle meg egy acsargó kopó. Ebben aztán sehol sem, vagy majdnem sehol nem találok azt a Rilke-féle, igéző kurtizánt. Vigasztalódhatnék persze azzal, hogy végül is Rilke nem *ekphrasis*-t írt, vagyis nem kimondottan erről a (két) kurtizánról szól a vers, hanem általánosságban valami egyébről, de akkor mire véljük a képpel pontosan egyező részleteket – öle, gyűrű, aranyhaj? A vers-sugallta látvány csak azért más, mert másképpen képzeljük el a báj és a végzetes szépséget ma, amikor egy festőből könnyűszerrel első fogás lesz, mint képzeltek a reneszánszban? És ez volna az a távolság, amit Rilke ihlete áthidal?



## kortárs szépség

Vagy legyintsünk az egészre, okosan megmagyarázva, hogy Carpaccio képe azért esik távol a versből kibontakozó belső képtől, vagy a cinquecento kurtizán szépsége egy mai kurtizán ideáljától, mert a festmény csak *primum movens*, afféle „első mozgató”, mint a filozófusok istene, aki miután létbe pöccintette a teremtést, hagyja, hogy minden menjen a maga útján, merőben különböző irányokba. A konkrét kép a Museo Correrben tehát csak elrugaszkodásra jó, olyan kiindulópont, amely Rilkénél – illetve olvasóinál – egy másfajta, kortárs szépséget indukál. A kétféle szépség ekképp az (időben változó) formákban nem, csak a szépség eszményében osztozik? Platón el lenne ragadtatva, nemkülönben a reneszánsz újplatonisták. Ez a megoldás feltehetőleg magának Carpaccionak sem volna ellenére. Nekem viszont annál inkább. Elbíbelődnék még egy kissé ezzel a távolsággal, amely Rilke egy szem kurtizánja, és Carpaccio két asszonya között van. Mert ez a távolság itt a leginkább mellbevágó.



Hogy a részletek egyeznek, az egész viszont cseppet sem. Még ha csak arról lenne szó, hogy Rilke a két alakot – a finomabb vonású hátsót és a matrónásabb előtérben lévő – összevonta eggyé, ez utóbbinak a kezén fénylik gyűrű, és egyedül ő simogat ölebet, miközben a távolabbi hölgy enerváltan mereng, kezében ernyedten tartva egy fehér keszkenőt. Rilke arcképet írt, de itt az arc közvetlensége hiányzik leginkább. Vagy bármiféle közvetlenség. Ha portré, akkor még leginkább a pincsisféle kutyáé, mert ő az egyetlen, aki ebből a kompániából minket, szemlélőket, egyáltalán figyelemre méltat.

Mert vannak ám itt többen is.



hanyagul könyökölve

Mint említettem, kurtizánból mindjárt kettő, ahogy kutyából is; szerepel továbbá a képen egy apród-szerű alak (esetleg gyermek, talán törpe), két galamb, egy páva, és végül egy papagáj. Az apród a pávával elfoglalt, a kopókutya, mint mondtam, acsarog egy botot vagy ostorfélét harapva, amelynek másik végét a kurtizán tartja könnyedén (az egyetlen kecses mozdulat a képen!), mindeközben a pudlikutya féltékenyen bámul ránk, mintha nem tetszene neki, hogy mi meg a gazdáját vizslatjuk, noha értetlenül. Ezek történnek. A hátsó nőalak egyáltalán nem csinál semmit, csak úgy van, úgyszólván az ott-sem levés határán, hanyagul könyökölve a balusztrádra. Az egész megmagyarázhatatlan jelenet egy teraszon játszódik, ahol szétszórva még ez meg az látszik: egy beteg színű alma, két levetett bíbor szandál (koturnusz-szerűen magasított talppal), valamint egy papírlap, a kopó mancsa alatt, ezt érdekes volna kibetűzni, ha egyáltalán ki lehet, de ugyan ki merészelne érte nyúlni? Mindez bezsúfolva, látszólag ötletszerűen, egy balkonra, a várakozás légüres terébe. Ez adja a kontrasztot: a tekintetek üressége ellenében a tér zsúfoltsága.

Mi ez a terasz, és kik ezek a nők? Miért néznek tüntetőleg balra, ahol semmi sincs? Minek nekik páva és papagáj? Ugyan mit láthatott, és melyikükben látta azt Rilke? Hogyan lesz ebből a balkonból és a rajta helyet foglaló alakokból vers, egy kurtizán önarcképe?

\*

A hóesés aztán abbamaradt, helyébe kristályos, metsző hideg érkezett. Pár nap leforgása alatt átjárta a város csontjait, emberek dideregtek nappal és fagytak halálra éjjel az utcán, a hó nem olvadt el, mint szokott, hanem kitartón fehérlett a tetőkön, kerítéseken, a falak tövében és a tereken, legfeljebb elpiszkolódott kissé. Ezalatt rájöttem, hogy a két kép, Carpaccio téli tengere és kurtizánjai összetartoznak – nem képletesen, hanem nagyon is szó szerint. A tizennyolcadik század előtt egy festmény volt a kettő, csak valaki, valamikor, nyilván abból a kikezdetetlen megfontolásból, hogy két reneszánsz festmény mégiscsak több hasznot hajt, mint egy, gondosan kettéfűrészelte a táblát, néhány ujjnyival a keszkenős kurtizán feje fölött. Ezzel egy csapásra megoldódik a rejtély, hogy ugyan mit keres a téli vadászat előtérében egy liliomszál: nem keres

ott semmit, a lilium a vázához tartozik, amely az unott hölgyek teraszának korlátját díszíti, és amelynek tetejével végződik minden átmenet nélkül ama festmény. Ha a két képet gondolatban összeillesztjük, összefüggő jelenetet kapunk, igaz, nem kevésbé érthetlent: az előtérben hölgyek penészednek az unalomtól, akikre pillantva hamarabb jutnak eszünkbe Balthus alakjai, mint holmi porcelánszerű, kócsagnyakú reneszánsz dámák, a háttérben meg férfiak hada űzi a vadat, de belőlük jóformán semmi sem látszik. Mintha Carpaccio véletlenül felcserélte volna a kép előterét és háttérét. De a fűrészelés ténye legalább két dologra mégis némi fényt derít: hogy az acsargó fenevad fele is azért hiányzik, mert még szelvényben is folytatódott a kép, és hogy a hölgyek nem a semmibe révednek, hanem igenis néznek valahová, méghozzá a diptichon elveszett másik felére, mi pedig aligha fogjuk már megtudni, mit is láttak ott. De így legalább kiderül, hogy ez a balkon itt nem holmi közönséges balkon, hanem úgynevezett *altana*, az a fajta tetőterasz, amire a velenceiek, évszaktól függően, hűsölni vagy melegedni telepednek ki a város fölé, ahonnét ellátni a távoli tengerig. Ennek nem csekély jelentősége lesz a továbbiakban.

Habár a kép a részek összeillesztésével érthetőbbé válik, mindez nem magyaráz meg semmit.

Ha az ember csak egy futó pillantást vet rá, mi mindent írtak már erről az enigmatikus képről (mert így szokás rá hivatkozni, legyen szó akár az alsó, akár a felső jelenetről, arról nem is beszélve, mi történik, ha a kettőt együtt próbáljuk értelmezni).

Minden világos, és semmi sem egyértelmű.

Két nő üldögél egy tetőterazon, avagy *altánán*, szemlátomást semmittevésben, léhán múlatva az időt, vagy inkább megadón várva, hogy elmúljon fölöttük az idő. A tetőteraszról a lagúnára látni, a téli tengerre, ahol viszont férfiak múlatják az időt a maguk módján, ahogy az a lagúnák világában évszázadok óta szokásos. Hogy pontosan mit csinálnak, akár ők, akár a hölgyek, az rejtély.

Mint ahogy az is, hogy kik is ők voltaképpen.

Carpaccio festményén jóformán semmi sem az, aminek látszik.



A jelenetek részletesebb analízise – amelyet elhivatott művészettörténészek nem mulasztottak el megtenni az utolsó halvány ecsetvonásig – magyarázatok helyett végtelennek tetsző értelmezés-labirintusba torkollik. És akkor még el sem jutottunk Rilke tekintetig, a költői tekintetig, amely kiemeli a nőt a látottak kavalkádjából, új rejtélyé avatva őt. Az értelmezés-labirintusban minden apró részlet jelentőségre tesz szert, ezzel párhuzamosan mégsem tesznek szert jelentésre. Legalábbis nem olyan egyértelmű jelentésre, amelyet visszafejtve dekódolni lehetne az *enigmatikus* kép üzenetét, vagy a megrendelő szándékát. Vagy akár csak azt, hogy voltaképp mit látunk.

Vegyük először a téli tengert. Ha egészen közelről vizslatjuk a festményt – nehéz dolgunk lenne, mert egész az óceán túlfelére kellene utazni érte – rájövünk, hogy nem kimondottan egyszerű megfogalmazni, mit is látunk. Vadászjelenet, kockáztatjuk meg – de miféle vadászat az, ahol nyílhegyek helyett golyóbisok vannak a nyílvevők végén? Ezt *pallottole*-ként azonosítják, azaz egyfajta terrakotta-lövedékként, amelyet speciális íjakkól (*archi a pallottole*) lőttek ki, és szemlátomást a hajóorrban lévő kosarakban tároltak. De ki vadászna madarakra a víz alatt? – márpedig a csónakban álló férfiak mindegyike a víztükör felé céloz. Halászat volna? Annak elég kevésbé sikeres, mert a csónakokban nincsen hal, csak vízimadár-tetemek, de mifélék? Kormorán, kárókatona, szárcsa, lúd, netán vöcsök? Ebből a távolságból képtelenség eldönteni. Egy szerző amellet érvel, hogy itt valamiféle vadászati nívumot örökít meg Carpaccio, amely a Távolságtól kerülhetett át a velencei lagúnákba: a vadászok kormoránokat fogtak be, hogy aztán az idomított madarakkal lehessen halászni, ahogy Kínában is teszik. [2] Ha viszont így áll a dolog, mi értelme a vízből felbukkanó idomított kormoránokra lövöldözni?

A teraszon is legalább ennyi festett kérdőjel sorakozik.



voltaképp kurtizánok

Mindjárt a legelső: kik is ezek a nők, akik a teraszon unatkoznak? Nemes hölgyek, mint egyesek vélik, akik a lagúnán vadászgató (vagy mit is művelő) férjeiket várják haza türelmesen vagy a végtelen téli eseménytelenségbe beletörődve? (Mert ugyebár egy tisztességes asszony nemigen hagyhatja el a házat férfikíséret hiányában.) Vagy – vetik fel mások – a hölgyek nem is állhatnának messzebb az unatkozó feleségek státuszától, mert voltaképp kurtizánok, akik épp két vendég között pihenik ki a rutinszerű csábítás fáradalmait? Ez esetben szintúgy a vadászat végére várnak, csak hogy a vadászok lesznek végül az ő zsákmányaik. Mivel támasztható alá akár az egyik, akár a másik magyarázat? Semmi más nem igazíthat el bennünket, csak a képen látható tárgyak és szereplők – azaz egy pár levetett papucs, a ruházat, a teraszon ödöngő szárnyasok. Vajmi kevés.

Az, hogy sokáig *Velencei kurtizánok*ként hivatkoztak a képre, nem jelent sokat; csupán az 1900-as évek elejétől terjedt el ez a megnevezés, Rilke is így ismerhette. A cifra apródnak öltöztetett törpe, a hiúságot jelképező páva, az érzékek közül hagyományosan az érintés, tapintás

szimbólumaként ismert papagáj, a magas talpú cipők és mély dekoltázs, a korláton hagyott alma – Vénusz gyümölcse – látszólag mind arra mutat, hogy itt a híres-hírhedt velencei kurtizánok dévaj kettősét leshetjük meg szabadidejükben.

De így van-e csakugyan? Az egész szimbolikus menázséria ugyanis látható homlokegyenest ellenkező oldalról is. A páva a prűdéria madara, állítják a bestiáriumok, mert rút lábát szégyenlősen elfedi tollazatával, továbbá az örök élet jelképe. A papagáj? Próféta az állatok között, megjövendöli az isteni gyermek születését, hangja is szakasztott olyan, mintha egyre-másra azt kiáltaná görögül: *haire*, üdvözlégy... Az alma, ha jobban megnézzük, nem is alma, hanem citrusféle gyümölcs, szintén a szüzességhez kapcsolódik. Tudnivaló, hogy magas talpú cipőket nemcsak kurtizánok viseltek, de minden előkelő és kellőképp finnyás hölgy is, hogy szoknyájuk szegélye semmiképp se sározódjon össze: ilyen lábbelikben nem is igen lehetett egyedül járni, csak úgy, ha gyámoltalan viselőjét kétfelől támogatták biztos kezű férfirokonok. Nem beszélve a liliomos vázáról, amely szemlátomást egy címerrel ékes, utalva e ház nemesi vérű és makulátlan életű lakóira.

Igen ám, lendül ismét visszafelé az inga, épp, amikor már kezdtünk meggyőződni az asszonyszemélyek feddhetetlen erkölcseiről, de a közelebbi vizsgálat elárulja, hogy ilyen címerrel egy nemesi család sem dicsekedhetett a korabeli Velencében, ez a címer nem-létező címer, pontosabban létezett valaha, és olyan családhoz tartozott, amelyik kétszáz évvel Carpaccio előtt megbízhatóan kihalt.



Mitévők legyünk hát e kurtizánok láttán, akik nem kurtizánok, háttérben a vadászattal, amely nem is vadászat? Mintha minden csakis azon múlna, kik voltaképpen ezek a nők: mert ha tetőteraszra rekesztett háziasszonyok, akkor a papagáj a szüziesség és vallásosság jelképe, a páva a szemérmességé meg az öröklété, a fura kis alak pedig, aki a pávát akarja becserkészni, bizonyára valamelyik hölgy édesgyermeké. Ha viszont kurtizánokkal van dolgunk, a papagáj szabados nyelvű madár, a tapintás emblémája, a páva hiún páváskodó teremtés, a fiú pedig talán törpe, talán cifra ruhás apród, afféle házi attrakció a többi látnivaló mellé. Sőt: a felső regiszterben csónakázó férfiak kiléte is a nők kilétének függvénye: lehetnek jóra való férjek, akik biztonságban tudják feleségüket az *altana* magasában, de éppígy lehetnek szórakozni vágyó himpellérek, akik,

mihelyst a téli nap lenyugszik, s az bizony hamar várható, máris mohón vesznek úzóbe egyéb zsákmányokat.



mindenre fényt derít

Ám hogy a hölgyek kicsodák, annak a legszívósabban kutakodó műtörténészek sem tudtak nyomára bukkanni. Hiú ábránd abban reménykedni, hogy egy napon csodával határos módon előkerül egy árverésen a festmény másik fele, a hiányzó bal oldal, és az mindenre fényt derít: mert kellett lennie egy bal oldali táblának is, ahol a kopókutya folytatódik, amelyen kiderül, mit néznek a hölgyek – azt azonban semmi okunk feltételezni, hogy a hiányzó fél emennél kevésbé enigmatikus. Esetleg még tovább bonyolódna az összkép.

Mindössze a tábla léte biztos: mert a festmény – megint csak: minden látszat ellenére – nem öncélú portré, nem a reneszánsz portréfestészet egyik remeke (pedig divat volt profiltól felvenni urakat és hölgyeket), hanem mindenekelőtt használati tárgy volt: egy bútordarab eleme, mit szépítsük, szekrényajtó. Pontosabban annak is a jobb oldali szárnya. A két hölgy képével az egyik oldalon, ki tudja, kik szerepeltek és mit csináltak a másikon. Mindenesetre a téli tengert ábrázoló panel túloldalán egy különös *trompe-l'oeil*-ábrázolás látható, ebből a típusból az elsők egyike, amely akkor tűnhetett elő, ha a szekrénykét kinyitották: egy csomó felfűzött papír (irat? levél?) ábrázolása, amely megszólalásig hasonlít egy csomó felfűzött papírra. Szemfényvesztés. Vagy figyelmeztetés? Csak óvatosan a szemmel! Semmi sem az, aminek látszik.

Megfejtés, megfejtés hátán. Asszonyok és férfiek, kurtizánok és kuncsaftok, jegyesek jegyajándéka, a stafírung része az erényes asszonyi élet szimbolikus katalógusával, afféle didaktikus ábra, aztán: a szemlélődő és a tevékeny élet szembeállítás (alul passzív asszonyok, felül lázasan tevékenykedő férfiak), és így tovább. És az benne a szép, hogy az ikonográfiából, több-kevesebb következetességgel ezek az olvasatok egytől egyig levezethetők. Maradjunk inkább annál, amink van: egy velencei *altana* már-már szimbolikus magasában időző két nőalak és a távoli téli tenger képénél. Rilke nem tudhatta, hogy a két kép egy jelenetet alkot, viszont még *Kurtizánok* néven ismerhette a képet; ebből a szemszögből nála a két nőalak egybeolvad, egyetlen vészterhes, csábító szépséggé, ami nem is csupán egy nő sajátja, de az egész városé, Velence szépsége és romlottsága.

Itt az idő verset olvasni.

\*

*Velence napja aranyat veret  
hajamba már: alkímiák örök  
reményét. Látod e szemöldököt  
hídként suhanni vészei fölött*

némán örvénylő szememnek, melyet  
a csatornákkal titkos láncolat  
köt össze, úgyhogy benn árad s apad  
és száll és hull a tenger. Aki csak

meglát, kutyámmal örömet cserélne,  
mert lankadt kezem néha rajthagyom,  
mi semmi tűzön meg nem éghetett,

a sebhettelent és az ékeset.

S hány ifjú – ősi házak szemefénye –  
megy tönkre, mint méregtől, ajkamon!<sup>[3]</sup>

Rilke verse, mint általában: mesteri ötvözet. Messze túlmutat azon, mit tudhatott, vagy mit sem. Hallotta-e vajon, hogy régebben *Boszorkák* vagy *Jósnők* néven is ismerték a képet? Ha hallotta, ha nem – máglyáról beszél, amelynek tüzetől mégis sértetlen maradt a kéz („sebezhetetlen, gyűrűs ujjaim” Kálnokynál). Nem ismerhette a kép téli tengert ábrázoló folytatását, mégis beleírta a versbe a tengert; és ott vannak az ifjak is, a nemesi házból valók; és végképp nem ismerhette Rilke a *trompe-l’oleil* papírfecniket a felső tábla túloldalán, a költemény mégis azokat a szemfényvesztéssel kacérkodó ábrákat idézi fel, amelyek egy arcban erdőt, várost, tájképet rejtenek el, avagy fordítva: fák ágaiból, sziklákból, városi látképből komponálnak arcot. Mintha a költészet *daimónja*, amely Rilkében oly intenzíven működött néhanap, valamiképpen tudatta volna a költővel a festményhez tartozó többi elemet, ami ott sem volt, a láthatatlant.



Velence egyetlen portréba, egy kurtizán alakjába sűrűsödik: jogosan desztillálódhat Rilke tekintete előtt a város női alakká, minthogy Velence: nő, *La Serenissima*; és épp ezért jogosan lehet kurtizánnak is titulálni, mert gátlástalan haszonlesése közmondásos volt: lázas arany-éhség gyötörte egész története folyamán, kora ifjúságában és barokk vénségében egyaránt, és úgy is ékszerelte föl magát, csupa lopott holmival, innen-onnan elcsent vagy kapott csecsebecsékkel, mint kétes hírű szépségei. De még mielőtt felhorgadnánk, hogy Rilke holmi hetérához meri hasonlítani Velencét, ne feledkezzünk meg a gyűrűről ama érintetlen ujjakon: a hölgy nem csupán város, hanem egyszersmind tenger is, amely örvénylő tekintetében, a szemöldök hídjai alatt

tükröződve „steigt und fällt und wechselt“ árad és apad és változik. A dózse beiktatási ceremóniáján mindig egy aranygyűrűvel jegyezte el a tengert – ki tudja, nem éppen az a gyűrű fénylik most ott az ujjon? Ha kurtizán is, nem könnyen kapható léha nő, hanem az elérhetetlen; a csodált és birtokolhatatlan, a mindig eljegyzett eljegyezhetetlen. Ha belegondolunk, minden más város, a legpompásabb északi vagy déli kikötők is Alexandriától Antwerpenig *szemben* állnak a tengerrel, eddig kő, innentől víz; ezek férfiak városai, rakpartok, mólók, hullámtörők, élesen határolnak el egymástól tengert és szárazulatot, testet és lelket. Velence mocsáron, zsombékon épült, minden pórúsát átjárja a víz: a tenger**ből** van, amely csatornák „titkos vezetőkein” át áramlik belé, belseje örökös örvény, mozgás, megfejthetetlen mélység – a „lankadt kéz” megtévesztő nyugalma ezt a vészes mélységet leplezi csak el, ideig-óráig. De aki csak belenézett: „szemét, ki rám veti”, az máris elveszett. Velencébe is bele lehet szeretni, de őt, aki mindent megszerzett, semmi áron nem lehet megszerezni; olyan szerelem ez, amiben csak tönkremenni lehet.



## költészet és realitás

Nem beszélve arról, hogy Rilke kurtizánja nem kelti mohó perszóna benyomását, aki aranyra ácsingózna – éppen, hogy őreá vágynak mint az aranyra, jobban mondva: őrá, az aranyra. Hiszen „*Venedigs Sonne wird in meinem Haar ein Gold bereiten: aller Alchemie erlauchten Ausgang.*” És ez olyan rilkei mondat, amely szokás szerint annyi jelentést és asszociációt, annyi értelmet sűrít magába, hogy lehetetlen visszaadni, hacsak nem ugyanezekkel a szavakkal. Költészetének szépsége a pontosságában rejlik. Mert ha azt gondolnánk, hogy mindez egy ötletes, de végül is önkényes költői kép, tévedünk. Ellenkezőleg: épp ebben fonódik össze legszorosabban látvány, költészet és realitás: Carpaccio festménye, Rilke látomása és a hétköznapi velencei valóság. Ugyanis egy *altana*, ez a tetőkre biggyesztett teraszféleség nemcsak hűsölésre szolgált tikkasztó nyári napok után, hanem a velencei dámák – és bizonyára, s talán még inkább a kurtizánok is – kiültek rájuk óraszám, várva, hogy hajukat a szőkeség egy bizonyos árnyalatára szívja ki a nap; az az aranyos fényű hajzuhatag, amivel Tiziano sem tudott betelni, és ezért nem nyughatott, míg újra és újra meg nem festette képein, korántsem természetes szín volt. Ha Carpaccio képén hosszú órák fáradt unalma, a semmittevés üressége ül az arcokon, azért lehet, mert a hölgyek éppen erre várnak: hogy Velence téli napja arannyá olvassza fűrtjeiket. A jelenet, amit látunk, amit Carpaccio segít kilesnünk, nem léha tétlenség, hanem a legtitkosabb mesterség, a legmagasabb művészet: alkímia.

Így készül Velence aranya: a szépség.

Aligha véletlen, hogy Rilke épp ezt a szót használja: *bereiten*. Ami nem csinálás, összerakás (de ugyanígy „olvasztás” vagy „veretés” sem), hanem kimondottan alkotás, elkészítés: olyan munkálkodás, amelynek gyümölcse van. Az alkímista szövegekben a transmutatio megfelelője: *Gold bereiten* annyit tesz, mint aranyat készíteni, nemesebbet hozni létre valami kezdetlegesből. Ennek pedig elengedhetetlen előfeltétele az idő. „*Man muß den Dingen Zeit lassen, sich in uns zu bereiten*”, írja máshol Rilke: időt kell hagyni, hogy a dolgok bennünk megérjenek. Ez a lassú

átalakulás, amelynek során a lélek belső tereiben alakot nyer, megszületik a szépség (amelyet aztán, mintegy ajándékként, a külső világnak vissza lehet adni, megneemesítve), minden másnál jobban foglalkoztathatta Rilket. Az ember dajkálja magában a dolgokat, hagyja, hogy arannyá váljanak, átengedve lényét, tehetségeit és erőit ennek a folyamatnak: ez a költő (vagy általában a művész) feladata, amihez három tényező szükséges mindenekelőtt: csönd, koncentráció és idő. Ha valamiben, ebben Rilke, saját tapasztalatából kiindulva, szentül hitt. *„Ich arbeite nicht an Gedichten. Ich halte mich bereit“*, írja egy jegyzetében. *„Nem dolgozom a verseken, hanem készenlétben vagyok.“* És azt is tudta, hogy ez nem mentes a szenvedéstől: hiszen épp ez az a három dolog, amit a világ a legszűkmarkúbban mér, amit nem tűr meg, és amit mindenáron szét akar zúzni. Ha azonban az ember, mintegy áldozat gyanánt felajánlja ezt a hármat, voltaképp egyetlen vagyonát, életét tágas térré alakítva át, akkor létrejöhet valami állandó: amit az alkimisták aranynak neveztek, és ami minden alkotófolyamat *„örök reménye“*. A *Testamentumban* így ír: *„Alles Sichtbare will in uns tiefer werden, will in uns vorbereitet sein“*. *„Minden, ami látható, bennünk akar mélyebbé válni, bennünk akar megérlelődni“*. Mert a benyomások felvillannak és eltűnnek, a dolgok veszendőek, a szépség pillanatai pedig ritkák: de az emberi tekintet képes arra, hogy magába engedje a jelenségeket, és átváltoztatva, mintegy belső liturgiában újjá és örökké érlelje mindezt – minden erejével szolgálva a nagy átváltozást, tekintet nélkül önmagára. Másképpen nem megy – magyarázta Rilke a fiatal költőnek írott leveleiben, aki a maga részéről egyetérthetett vele, mert utóbb elment hírlapírónak. Még csak előétel sem lett belőle.



Visszatérve a hölgyekhez az *altanán*: mindebből világosnak kell lennie, hogy az a látszólagos ernyedtség, már-már közönyös passzivitás, ami a nőalakokból és egész környezetükből sugárzik (és ami tényleg éles ellentéte a háttérben zajló vadászat hajrájának), nem vétkes lustaság, hanem az egyetlen lehetséges magatartás: a vágyott szépség létrejöttének egyetlen lehetséges útja. Még akkor is, ha az csupán egy arany szín hajzuhatag.

”

az időbe-font alany

Heideggert lenyűgözte a gondolat, hogy az alkotó nem készítő, hanem elő-készítő; nem produktumok serény termelője, hanem elsősorban „közeg”: a lét, az igazság, és esetleg a szépség létrejöttének közege, olyan „tér”, ahol a világ átváltozik „jelen-létté”. Rilke érdeme is az

Heidegger szerint, hogy a nyelvet nem használja, hanem „lakhatóvá teszi”. Ebben viszont az is benne foglaltatik, hogy le kell mondani az előállítás-kényszerről, máskülönben a semmi őrlésének gépies folyamata marad, a lármás és elvakult semmitermelés. Ha valami csoda folytán túléli a pillanatot és megmarad, akkor sincs maradandósága. Innen nézve a kérdés már nem az, hogy valami, amit gép hozott létre (esetleg „gépiesen” jött létre), vagy akár csak tömegtermelés vagy sokszorosítás során keletkezett (elvégre az is gépi produktum) felér-e vajon az ember, az egyszeri alkotó által létrehozottal, vagy megkülönböztethető-e attól. Ugyanis a lényeg nem a produktum, hanem a közeg és az áldozathozatal; nem a látvány, hanem a láthatatlan; mert ez a folyamat, a *bereiten* feltétele. A szubjektum nélküli folyamatból ez hiányzik. A szubjektum, az időbe-font alany, nem csupán „belső tér”, *weltinnenraum* (ezt a lefordíthatatlan szót is Rilkeből emelte át magához Heidegger). Érelni lehet ugyan mesterségesen, érlelődni aligha. Ami viszont ez által születik, a transzmutáció titokzatos helyén arannyá lehet, „alkímiák vakmerő végcéljává”.

[4]

Rilke kurtizánjának szavakból szőtt önarcképe gyakorlatilag a portré definíciója. A portrén az történik, hogy a távlat az arcba költözik. Nem a természet, hanem a személy ismerve lesz. A tér, a történet, minden, ami addig kívül volt, a tájban, az események szekvenciájában, a középkori táblaképek alakjainak sokaságában – mindez egyszerre az arcba sűrűsödik, arccá válik, ezáltal pedig az arc elhagyja lehatároltságát, kölcsönkapja a horizont távlatát és sokféleségét. A messzeség a szubjektum alkotóelemévé lesz. Így az történik, hogy amit Carpaccio befejezetlenül hagyott – mintegy előétel-mivoltához híven –, azt Rilke a verssel bevégezte. Carpaccio hölgyei, akár kik legyenek is, még rászorulnak a horizontra, a látkép elemeire, a körülöttük szétszórt attribútumokra, messzi-messzi férfiakra, jelzések és jelképek finom szövetére, hogy elmondhassák, kik ők. Rilke hölgyének ilyesmire már nincs szüksége, mert minden benne tükröződik. Ezért lesz, kurtizán ide vagy oda, érintetlen és érinthetetlen: övé a tenger távlata. A téli tenger örök és színarany közönye.

---

[1] Kálnoky László fordítása

[2] Elvégre egy franciskánus misszionárius már a 14. században beszámol ennek az eljárásnak a használatáról Európában. L.: Philip McCouat, "Carpaccio's double enigma: *Hunting on the Lagoon and the Two Venetian Ladies*", *Journal of Art in Society* [www.artinsociety.com](http://www.artinsociety.com)

[3] Somlyó György fordítása

[4] A vers szövege szerint voltaképp nem az alkímia „örök reményéről” (Somlyó) sem „vakmerő végcéljáról” (Kálnoky) nincs szó, hanem „legnemesebb kimenet”-ről.

kép | Carpaccio festményei