

CSIBRA ZSUZSANNA

KÉP ÉS VERS:
DU FU ESZTÉTIZÁLÓ VERSEINEK KONFUCIÁNUS
VETÜLETE

A Tang-dinasztia virágzó korszakának nagyra becsült költője, Du Fu 杜甫 (i. sz. 712–770) életművében „a költészet” kiszélesítésére tett kísérleteit tárja elénk. Olyan témákról is verseket írt, amelyekről korábban elképzelhetetlen volt, hogy lírai művek tárgyaivá váljanak. Az érzelmi-lelki történések versebe foglalásai után a profán élet egyszerű dolgai is lehetőséget hordoztak számára egy újabb költemény megkomponálására.

Korának történelmi eseményei Du Fu konfuciánus értékrendjének szűrőjén át egyéni megvilágításba kerültek, a költészet eszményképeinek ellentételeiként sokkal nagyobb hangsúlyt kaptak a társadalom tradicionális erkölcsi értékeivel össze nem egyeztethető jelenségek.¹

Neveltetése és családi körülményei (apai nagyapja, Du Shenyan 杜審言 költő és politikus volt Wu 武 császárnő uralkodása alatt) arra predesztinálták, hogy a hivatali életben érvényesüljön, és a legnagyobbra tartott konfuciánus írástudó karriert járja be.² A sikertelen hivatalnoki vizsga után irodalmi ambícióihoz szeretett volna megfelelő állást találni. Ehelyett azonban ismét utazások tették teljessé ezt a korszakot.³ 745-ben hagyta el Luoyangot 洛陽, elutazott Yanzhouba 兗州, ahol többnyire visszavonult életet élt, és ekkor érlelődhetett meg számára a gondolat, hogy a hivataltól való távol maradása olyan

¹ A Song-kortól 宋 kezdődően Du Fut kritikusai történész költőnek (*shishi* 詩史) nevezték, mivel verseinek egy részében egyenesen hadviselési taktikákat véleményezett, vagy pl. a császárnak címzett tanácsokat fogalmazott meg.

² Luoyang mellett született, ami a birodalom kulturális központjának számított, de Chang³-ant 長安 érezte igazán közel magához. Születése után nem sokkal anyja, aki Taizong 太宗 (598–649) császár ükunokája volt, meghalt, de családi kapcsolatai révén számíthatott befolyásos támogatók közbenjárására. Fiatalkori éveit a hivatali életre való felkészüléssel teltek, hivatali viselő apja példáját követve a konfuciánus klasszikusokat tanulmányozta és memorizálta az előírt szövegeket.

³A 730-as évek elején – kihasználva jó anyagi körülményeit – nyolc évnyi önálló utazgatás időszaka kezdődött életében. 740-ben, miután apja meghalt, hirtelen vége szakadt a békés, gondtalan időszaknak. A következő éveket a Luoyang melletti családi birtok ügyeivel töltötte, majd a gázsídi letelte után Luoyangba költözött, ahol irodalmi tevékenységéből tartotta el magát.

lehetőségeket nyithat meg, amelyekre a bürokratikus gépezet részeként nem is gondolhatna. A vidéki élet visszavonultsága először jelenik meg értékként számára, és Li Bai 李白 példáját tekintve pedig reális alternatívaként a hivatali karrierrel szemben. Kettejük viszonya – ahogyan az köztudott – leginkább Du Fu rajongásában nyilvánult meg az ünnepeelt költő iránt, aki életük összesen két találkozását tizenkét versben örökítette meg. Megismerte a bor és a költészet örömeit, és megértette a Li Bai-i életérzés lényegét. Másrészt Du Fu egyéb okok miatt is igyekezett távol tartani magát az udvari intrikák és korrupció világától. A sikertelen vizsga utáni éveket a fővárosban, illetve gyakori visszavonultságban töltötte. Versei révén viszont elismertséget szerzett, költeményét bemutatták a császárnak, aki az udvarba hívatta, és soron kívüli vizsgát rendelt el Du Funak. A továbbiak azonban elmaradtak a várakozástól, hivatali megbízást nem kapott, csak ígéretet egy későbbi szolgálatra. Miután 752-ben családot alapított, a megpróbáltatások sora kezdődött életében.⁴

760-ban döntő lépésre határozta el magát, elhagyta nehezen megszerzett hivatalát, és családjával együtt Qinzhouba 秦州 utazott, ahol körülbelül hathetes ott tartózkodás alatt hatvan verset írt. Életének új szakasza vette kezdetét, utazások sora, és ez volt költészetének legproduktívabb időszaka is. Ezután családjával Sichuanba, Chengduba 成都 költözött, itt töltötte a következő mintegy öt évet, nagyrészt arra várva, hogy egy pártfogó végre megfelelő álláshoz juttassa. Ez a vidék a központi síkságtól való távolsága és elzártsága miatt a menekültek kedvelt célállomásává vált, így családjával számos rokon és ismerős közelében telepedhetett le, akik jórészt művelt írástudók voltak. A komoly nélkülözések ellenére ez a legnyugalmasabb időszakot jelentette életében.

A sikertelen hivatali munka keserves napjai több költeményben felbukkanak, melyek a kényszerből vállalt kisebb megbízatások nyomasztó monotóniáját, a lélektelen és értelmetlen bürokrácia megélhetést is alig biztosító mindennapjait dokumentálják.

Du Fu számára az írástudói dilemma a hivatalról és a visszavonulásról nem a kortársainál megszokottak szerint alakult. Konfuciózus kötelességtudata nem kapott lehetőséget eszményeinek megvalósítására, a menekülés és a kiszolgáltatottság hosszú időszaka pedig nem tette lehetővé számára, hogy a Li Baiban

⁴ Du Fu 747-ben azzal a szándékkal tért vissza a fővárosba, hogy ismét próbálkozzon a vizsga letételével, de miután minden jelentkező elbukott, bizonyosságot szerzett arról, hogy abban a történelmi pillanatban a hozzá hasonlóknak nincs esélyük az udvari szolgálatra. Számos barátja esett áldozatul a főminiszter, Li Linfu 李林甫 könyörtelenségének, Li ugyanis mindenkivel leszámolt, akit nem tudott irányítása alatt tartani. Du Fu politikai és közéleti súlytalansága miatt nem került látóterébe, ezért nem érte utol az üldöztetés. Az udvari viszonyokat azonban nagyon aggasztónak ítélte meg; a határterületek terjeszkedő politikáját jórészt barbár származású hadvezérek hajtották végre, akik folyamatosan erősödő függetlenséget vívtak ki a császári udvartól.

annyira csodált egyéni sorsvállalást maga is megvalósíthassa. Talán azért is hagyott olyan mély nyomot benne a találkozás a virágkor nagy költőjével, mert személye a maga számára mindig is a hiányként jelentkező önmegvalósítást jelképezte. Du Fu örökös tenni akarása másokért és a családjáért a körülmények kiszámíthatatlansága miatt sorozatosan kudarcba fulladt, élete folytonos újratervezésekből állt. A fiatalkori gondtalanság és borozgatások időszaka visszavonhatatlanul Li Baihoz és az általa megtestesített ideálokhoz kötődött. A nagy példaképhez szóló versek 758–759-ben születtek, *A világ végén élő Li Taj-po barátomra gondolok* (*Tianmo huai Li Bai 天末懷李白*) című verse abban az időszakban született, amikor Li Bai száműzték délre, de Du Funak még nem volt tudomása a császári kegyelemről. A nagy költő-példaképhez szóló versei tematikailag szorosan kapcsolódnak azokhoz a költeményekhez, amelyekben a konfuciánus kötelességtudat kerül összeütközésbe a kibontakozási lehetőségeket sorra elzáró sorshelyzetekkel.

Du Fu költészetének alaptónusát épp a beteljesületlen karrier miatt érzett kudarc és kilátástalanság színezi borongóssá. Költői tevékenységének és tehetségének nem kellő elismertsége, a hivatali lehetőségek bezárulása a mindennapi megélhetés problémáira irányították a figyelmét. Ugyanakkor az élet hétköznapi menetéhez nélkülözhetetlen dolgok, amelyek az apró örömök kategóriáját erősítik, szintén kedvelt témáivá váltak. Du Fu életének, attól a néhány évtől eltekintve, amit családjával együtt tölthetett, meghatározó élménye az elszigeteltség szeretteitől. A magányban született gondolatok ezért nem a lecsendesült harmónia hangulatát hordozzák, sokkal inkább a tehetetlenség és reménytelenség fájdalomából származnak.

Az *Őszi hangulat* (*Qiuxing bashou 秋興八首*) harmadik verse hétszótagos szabályos verseinek egyike, amelyben a meditatív szemlélődés viszonylagosan nyugodt körülményei hívják elő legbenső gondolatait. Az őszi reggel csendes melankóliája a folyóparti kis házából kitekintő költőt is megragadja. A vers első felének természeti képei, a csónakban éjszakázó halászok, a repdeső fecskék idilli életképet festenek.

千家山郭靜朝暉

一日江樓坐翠微

*Ezer család a hegyi kis faluban,
csendes reggeli fényben,
egész nap kis folyóparti házamban
ülök, a zöld hegyen.*

A vers második részében a számvetés kínzó érzései törnek elő, melyek a pillanatnyi helyzet bizonytalanságából következnek. A hivatali életben sikertelenséget és kudarcot elszenvedő költő értékeli kiszolgáltatott helyzetét, amely nem hoz feloldódást, csak tovább mélyíti frusztrációját:

術學少年多不賤
五陵衣馬自輕肥

*Gyerekkori barátaim közül senki nem szegény,
Chang'anban ruhájuk könnyed, lovuk kövér.*⁵

Összességében megállapíthatjuk, hogy Du Fu rendkívüli érzékenységgel fordult a legkülönfélébb élmények felé, amelyek legyenek bár kevésbé emelkedettek, alkalmasak arra, hogy kritikus, értékelő szemléletmódját kibontakoztassák. A fentiekben említett versek azonban éppen csak felvillantják az egyéni sorskérdések és az azok háttérét képező történelmi helyzet bonyolult összefonódását, de a feszítő ellentétek nem oldódnak fel a Tang-költők költészetére jellemző tájcsodálat, a természetben fellelhető harmónia megnyugtató érzésében. A külső világ Du Fu számára nem ember nélküli, nem tudja elvonatkoztatni a harmonikus természet idilli látszatát a morális problémákat felvető világ konfliktusaitól. A fizikai eltávolodás a konfliktusok és megpróbáltatások színhelyeitől nem teszi lehetővé számára azt a szellemi dimenzióváltást, amely Li Bai vagy később Bai Juyi 白居易 költészetében egyértelműsíthető.

Du Fu verseiben a meggyőződéses konfuciánus írástudó keresi az ideális világot, amelyben minden a maga tökéletességében működik, de nem szakad el véglegesen a megtapasztalható valóságtól. Költészetének új, sajátos valóság-alapot teremt, amely azonban mentes minden mesterkéeltségtől: felfedezi az alkotás folyamatában és az alkotó személyében rejlő lehetőségeket, a művészet ideális közegét, amelyben a világ értékelésének átesztétizált változatát tárja fel. Ezek közé tartoznak azon művei, amelyeket műalkotások ihlettek: a költő festmények, kalligráfiák kapcsán bontakoztatta ki egyéni látásmódját. Az aktuális élethelyzettől való eltávolodás eszközeként és beteljesüléseként a műalkotás virtuális valósága és az alkotó művészetben való önmegvalósítása bontakozik ki ezekben a versekben. A művészet lényegéről összefoglalt nézetei a valóság-érzékelés filozófiai-elméleti kontextusában nyerik el jelentőségüket, melyben a taoizmus és a buddhizmus népszerű és széles körben ismert művészetalkító tendenciái nyilatkoznak meg. Az egyes művészeti ágak művelése és értékelése hagyományosan írástudói tevékenység lévén nemcsak az alkotói zsenialitás dicséretére ad lehetőséget, hanem a művészet eszközeivel megragadható filozófiai paradoxonok bemutatására is alkalmat teremt.

Kínában a legünnepeltebb művészet, az irodalom mellett második helyen a festészet és a kalligráfia állt,⁶ a művészetéről szóló műalkotás részleteiben hozza közelebb azt a koncepciót, amit Du Fu esztétikai alapelveknek tekintett. A festményekről szóló vers szöveg egy képről, azaz a vizuális megjelenítés verbális értékelése, a látvány befogadásának, az esztétikai élménynek költői képekben való megragadása. Du Fu verseiben nem találjuk nyomát a mű-

⁵ A kínai szövegek magyar fordításai a szerző munkái, ha egyéb fordító nincs megnevezve.

⁶ Miklós 1973: 10.

vészekritikai fogalmaknak, helyettük az irodalom leíró költői eszközeivel igyekszik érzékeltetni a képek művészi értékét.⁷ Az általa használt nyelvezet egyszerűsége megkönnyíti számunkra esztétikai látásmódjának értelmezését. Költeményeiben nagy figyelmet szentel az alkotó szellem méltatásának, a művészi tehetség teremtő megnyilvánulásainak, csakúgy, mint a szerkesztett kép átmeneti valóságának a festmény és a festészet fogalmainak megragadásában. Felfogása szerint a műalkotás életteli valósága, amely az alkotó spontán teremtőerejéből születik, képes megszüntetni az idő- és térbeli határokat. Ez a gondolat mélyen gyökerezik az ember spontán pszichikai erejének mindenhatóságába vetett hitben, amelyről a taoista-buddhista tanítások részletesen szólnak. A költői egyéniség kibontakozásának mint a művészi magatartás megnyilatkozásának ideálképét írták le ezek a munkák, melyek között olyan értekezést is találhatunk, mely a leíró költészeti formát (*fu* 賦) választotta az újszerű gondolatok megfogalmazására.

Lu Ji 陸機 *A költészetről* (*Wenfu* 文賦, i. sz. 3. sz.) című művében foglalja össze a költői alkotófolyamatot leíró elképzeléseit.⁸ Mondatai a taoizmusra jellemző bölcselkedő, elmélkedő, meditatív elmélyedés fokozatait vázolják fel, amelyek következményeként megszületik az ideális mű:

*„Így aztán mélyen elmerült szavak bukkannak elő,
amint amikor horogra akadt hal röppen elő a tó mélyéből,
s könnyedén lebegő szépségek szállingóznak alá,
(...)
Olyan formákat gyűjt össze, amelyeneket száz nemzedék nélkülözött,
s olyan ritmust választ, amely nem csendült ezer esztendeje.”⁹*

Du Fu költeményei nem a költészet nagyságáról és a költő teremtő génuszáról szólnak, nem a verbalizált tapasztalat lenyomatait értékelik, hanem a vizuális

⁷ A Hat dinasztia korának (i. sz. 220–589) irodalomkoncepciójára az irodalom mint művészet megközelítés jellemző, ennek jegyében az irodalmi műnemek közül a költészet a legmagasabb tekintélyű irodalomvá vált. A lírai művekkel szemben támasztott esztétikai elvárások mindinkább a költői alkotás folyamatára, a szöveg megszületését megelőző érzelmi-gondolati előkészületek elemzésére irányították a figyelmet. Az első valódi irodalomkritikai mű a 6. század elejéről származó, *Az irodalom szíve és faragott sárkányai* (*Wenxin diaolong* 文心雕龍) című munka. Liu Xie 劉勰 (i. sz. 465–522) műve máig érvényes módon összegzi, amit a kínaiak ezidáig a lírai kifejező eszközökről, a hangzó vers szabályairól, a művészet lényegéről és általában az irodalomról gondoltak (Tőkei 1973: 139–226).

⁸ „Legelső dolga, hogy visszatartja látását és befelé hallgatózik, / elmerül gondolataiban és így tájékozódik mindenfelé. / Szelleme vágatva ér el a világegyetem nyolc sarkáig, / elméje szabadon száll fel a mérhetetlen magasságokba. / Mindezzel eléri, hogy érzelmei egyre tisztábban ragyognak, / s most már a tárgyak is megvilágosodva lökik előre egymást” (Tőkei 1973: 84).

⁹ Tőkei 1973: 85.

élmény feldolgozásának, a látható világ képi elemeinek tökéletességében való elmélyülésnek állítanak emléket. A festmény univerzuma a maga teljességében engedi láttatni azt a harmóniát, amelyet csakis a tiszta művészet képes felmutatni. A műalkotás befogadása, aprólékos felfedezése, a romlatlan ideák felsorakoztatása felszabadítólag hat az elme működésére, semlegesíti a teremtett valóság illúzióromboló hatását. A műalkotás valósága teljes értékű helyettesítőként veszi át a világról alkotott elképzelések helyét, a művész – mint a passzív szerepre kárhoztatott írástudó ellenképe – egy lehetséges alternatív szerepvállalásként emelkedik ki a reményvesztett hétköznapok közegeből.

A műalkotás születését, mikrokozmoszát és hatásmechanizmusát leíró költeményei – mintegy 18 költemény összesen – végigkísérik költői tevékenységét, a gondtalan fiatalkori időszakon át a kései versekig bezárólag folytonosan felbukkannak, hogy a Du Fura jellemző kritikai-moralizáló hangnemnek érvenyt adjanak. A Du Fu életművét vizsgáló szakirodalom többnyire egy-egy versre fókuszálva mutatja be költészetének esztétizáló tendenciáit, és leginkább nézeteinek taoista ihletettséggű esztétikai forrásait igyekeznek feltérképezni.¹⁰ Jelen dolgozatban négy költemény elemzésével kívánjuk bemutatni, hogy milyen jelentéseket sűrít magába a festett világ allegóriája Du Fu költészetében.

A kínai festészetesztétika legkorábbi megnyilvánulásaiban is nyilvánvalóvá válik az a felfogás, amely a kép és a valóság határait oldja fel. A festett tárgyak és élőlények életre kelnek, az élők pedig könnyedén beléphetnek a festmény világába.¹¹ Ez a koncepció alapjaiban határozta meg Du Fu művészetről és a festészet lényegéről kialakított álláspontját.

A festett sólyom (Hua ying 画鹰) című vers a költő korai verseinek egyike 738 körülről, melyben a festmény látványa őszinte rácsodálkozást vált ki a fiatal írástudóból. A vers szerkezete és üzenete a festményekhez és festményekre írt rövid költemények kezdődő – majd a Song-kortól állandosuló – gyakorlatára utal, a líra és a kép egymást kiegészítve és erősítve éri el a kellő művészi hatást. A terem falára kifüggesztett festmény sólymát fokozatosan kelti életre a

¹⁰ Lásd Lee (1970) és Edwards (2012) tanulmányát. Lee tanulmányának jegyzetében egyik legfontosabb forrásaként említi William Hung *Tu Fu: China's Greatest Poet* című művét (1952). David Hinton (1989) fordításaihoz mellékelt biográfiai összefoglalásában szintén Hung munkájából merít.

¹¹ Miklós Pál könyvének mottójául választotta azt a régi kínai történetet, amely Wu Daozi 吳道子 halhatatlanná válásáról szól: „Vu Tao-ce nem halt meg. Egyszer öreg korában a Palotában festett. Olyan csodás tájképet készített az egyik falra, hogy a császár is megbámulta. Akkor Vu Tao-ce fogta magát, s belépett a képbe: megindult az ösvényen felfelé, s eltűnt a ködbe vesző hegyek között. Többé senki se látta.” (Miklós 1973: 7.)

költő verse, sorról sorra egyre inkább a környezetéből kiemelkedő madárra fókuszál.

A vers első sora a kép háttérét vázolja fel, a metsző hideget érzékeltető deres táj az élettelen, zord körülményeket sejteti. A költő, mint ahogyan a festő is, határozott kontúrokkal, eleven színekkel és hasonlatokkal írja le a madarat:

素練風霜起	<i>A festett selymen dér van, vihar tombol.</i>
蒼鷹畫作殊。	<i>Kitűnik a kék sólyom, festve van bár.</i>
攬身思狡兔，	<i>Egyenes nyakkal gyors nyulakra gondol.</i>
側目似愁胡。	<i>Féloldalt néz, mint egy szomorú barbár.</i>

Du Fu élénk színekkel eleveníti meg versét, amely így apró részletekig követi a festmény sólyom-rajzát. A vers második négy sorában költői reflexiók sorakoznak, amelyek nem alkotnak határozott műelemzést, a költői leírás keretein belül maradvá tárják fel a műalkotás egyedi mikrokozmoszát. A festett madár kidolgozott, finom részletei ugyanazt az illúziót keltik, mint az élő mása, a vers a klasszikus kínai esztétikai elképzelésekhez igazodva mutatja be a műalkotás befogadását, a festett képmás önálló szubsztanciaként lép ki a képből. Az ábrázolt madár lényegéhez tartozó szellemisége a vízió-illúzió közegében teljesedik ki, a költemény továbbgondolja mindazt, ami a festmény két dimenziójával befoghatatlan marad. A sólyom alakjának megidézése magával ragadja a költőt, a vers záró soraiban már eltűnik minden látszólagos különbség, amely a műalkotás és a valóság között feszült. A madár fenséges mozdulatlan-ságát a versbéli sólyom dinamikája teszi teljessé. Du Fu verse a költészet és a festészet hagyományos szimbiózisát testesíti meg, a képmás felfedezésének és értékelésének alapelveiben a Lu Ji-féle esztétika érvényesül.

A festett sas (Hua gu xing 画鹵行) című költemény ismét a megélt valóság és a művészet valóságának összehasonlításán alapul. A vers első soraiban leírt illuzórikus élmény egyrészt a művészet keltette érzéki csalódás, másrészt a valóságghú ábrázolás a kép önálló univerzumába enged belépni:

高堂見生鶻，	<i>A magas csarnokban egy élő sólymot látok,</i>
颯爽動秋骨。	<i>egyenesen lecsap, mozdítja őszi csontjait.</i>
初驚無拘攣，	<i>Először meglepődtem, nincs megkötözve,</i>
何得立突兀。	<i>hogyan állhat ott toronymagasan?</i>

A művész tevékenységének definiálását a teremtés aktusa felől igyekszik megközelíteni, a teremtő személyiségének, átszellemült jelenlétének révén enged betekintést ebbe a másik dimenzióba:

乃知畫師妙，	<i>Csak akkor ismertem fel a festő mesteri csodáját:</i>
功刮造化窟。	<i>mesteri vonásai a teremtő barlangját idézik,</i>
寫作神駿姿，	<i>felvázolja az isteni paripa képét,</i>
充君眼中物。	<i>amely megfelel annak, mi a művész szemében van.</i>

A költemény utolsó négy sorában a művészet legbenső titkának felfedését kísérli meg, amelyből megsejti a műalkotás létének átmenetiségét, és felismeri az alkotás valódi természetét:

緬思雲沙際，	<i>Távoli gondolatai mint a felhők és a homok körvonalai,</i>
自有煙霧質。	<i>természeténél fogva ködös homály jellemzi.</i>
吾今意何傷，	<i>Miért fájnak ezek a gondolatok?</i>
顧步獨紆鬱。	<i>Mennék, de még visszaneztek magányosan lenyűgözve.</i>

A festett madár mesteri megjelenítése, az eredeti látványával megtévesztően hasonló hatást elérő festmény valójában az artisztikum dicséretét jelképezi. A fenséges tárgy kiválasztásával, annak rajzolt másával a festő újrateremti azokat a gondolatokat és élményeket, amelyek a természet csodálatra méltó jelenségei láttán születnek meg bennünk. A művészet lényege tehát nem más, mint az élet értékeinek folytonos felmutatása, ikonikussá tétele, hogy a benyomásoktól megfáradt érzékeink fellélegezhessenek, és olyannak lássuk a világ jelenségeit, amilyenek a művész érzékeny lelke látni engedi. Du Fu költeményeiben a művész feladatának, egyéniségének tanulmányozása visszatérő témaként állandósul. A képekhez fűzött, versbe foglalt elmélkedéseivel végső soron a művészi sors számkivettségének konklúziójáig is eljut.

Az *Ének egy festményről Cao generálisnak (Danqing yin zeng Cao ba jiangjun 丹青引贈曹霸將軍)* című költemény a qinzhoui évek termékeny korszakában született, 764 körül, s a vers a híres kalligráfusnak, festőnek és költőnek, Cao Caonak 曹操 is emléket állít.¹²

Cao generális festészetével császárat szolgálva a konfuciánus értelemben vett magas művészetet képviselte. Témáinak emelkedett hangneme a legmagasabb elvárásoknak igyekezett megfelelni.

將軍魏武之子孫，	<i>Ki hadakat vezettél s Wei ura, Wu az ősed,</i>
於今為庶為青門；	<i>nemes tisztiséged múltán most még nemesebb lettél:</i>
英雄割據雖已矣！	<i>a hódítók elmúlnak és minden merészségük,</i>
文采風流今尚存。	<i>de szépség mesterére sose borul jeges tél.</i>

A művész páratlan tehetsége révén szerez halhatatlanságot, hírneve nem a sikeres hadvezér dicsősége, hanem a tökéleteset alkotó festőé. A vers elbeszéli egyik leghíresebb képe történetét, melyen a császár lovát örökítette meg, és amely vetekedett az élő állat nagyszerűségével:

斯須九重真龍出，	<i>És sárkány-ráród akkor, szinte mennyből ugorva,</i>
一洗萬古凡馬空。	<i>a földi paripákat ezerszer felülmúlta:</i>

¹² Az itt következő idézetek Weöres Sándor fordításából származnak (András et al. 1967.II: 177–178).

玉花卻在御榻上， *új Jáde-virág nézett a nagy feszes selyemről,*
榻上庭前屹相向。 *másik a lépcsősorról, egymásra csodálkozva.*

A Cao generális méltatására felsorakoztatott érvek a műalkotás teremtéshez hasonlítható aspektusát emelik ki, amelynek egyik sarkalatos pontja a művész és a műalkotás végtelenné tágított pillanata, ebben összpontosul az a spirituális erő, amely Lu Ji leírásában is megjelenik. Du Fu versében két világ csodálkozik egymásra, a festett ló teremtett valósága egyenrangú létezőként szembeül modelljével. Művészetelméleti vonatkozásait tekintve Cao generális festménye nincs híján annak a zsenialitásnak, amely képes a dolgok mélyén rejlő igazságok megragadására, és a maga romlatlan állapotában tudja megsejtenni azt az ideálképet, amelyhez képest már a környező valóság is csak másolatnak tűnik.

Du Fu ebben a versben fogalmazza meg véleményét Han Ganról 韓干, aki szintén lovakról készített képei révén vált híressé, de a költő szerint nem teljesen megérdemelten. Az ő festészete válik Cao generális ellenpontjává; a halhatatlansághoz és az érvényesüléshez vezető út szigorúan elválik Du Fu felfogása szerint. Cao generális a legnemesebb művésszé válva sem kapta meg a neki járó elismerést. A híres festő sorsában ismét általánosabb igazságokig jut el Du Fu, miszerint a hagyományos értelemben vett szolgálatkészség nem hoz megbecsülést, a rezignált befejezés az igazi művészet és az igazi művészek mostoha sorsát rója fel:

世上未有如公貧； *bizony senki se tisztább s ágrólszakadtabb, mint te;*
但看古來盛名下， *a rég-múlt sok írását idézem tanulságul:*
終日坎壈纏其身。 *mindig keserves sors jut az igaz művészekre.*
(Weöres Sándor ford.)

Du Fu elemzése a nagy kínai művészetesztétikai gondolkodókat sorra állásfoglalásra készítette.¹³ Du Fu értékelésében a mítosszá vált udvari festő, Han Gan alkotása a

干惟画肉不画骨 *Han Gan csak a húst festette meg, de a csontot nem*

verssorban veszíti el varázsát. A Song-kori művészetesztétikai elemzések szerint Du Fu túlzott kritikai állásfoglalásának tekinthető az a szigorú ítélet, amelyet a híres festő képével, halhatatlanná vált lóábrázolásával kapcsolatban megfogalmazott. A csont és a hús megjelenítésének szembeállítását többek sze-

¹³ Például Su Dongpo 蘇東坡 és Ni Zan 倪瓚 is kifejtette véleményét Han Gan megítélésével kapcsolatban (Lee 1970: 454).

rint a taoista lényeg (*shen* 神)¹⁴ számonkérését jelenti, azaz Han Gan lóképe kevésbé átszellemített, nem ismerhetők fel benne azok a jegyek, amelyek az ábrázolt állat legbenső természetét tárnák fel.¹⁵ Ezzel a vélekedéssel szemben azonban sokkal valószínűbb, hogy a költő a taoista eszmény mellett a konfuciánus morál alapján is ítéletet mondott az alkotás felett. Du Fu költészetében – és ebben a versben is – a ló alakja kétféle értelmezésben, funkcióban is felbukkan. Egyrészt a lovak a háborús kontextusban sajátos jelentést hordoznak, a polgárháborús időszak végeletekig terhelt harci lovaiként jelennek meg a versekben, másrészt az előkelő réteg birtokaiként, nagy presztízsű, csodálatra méltó teremtményekként, a gazdagság szimbólumaiként. A ló izomzatának, laza kontúrjainak azaz húsának kihangsúlyozása egyértelműen a konfuciánus erkölcsöt semmibe vevő, a mások kárán meggazdagodó réteg pellengérré állítását célozza meg, amelyben különösen nagy hangsúlyt kap a valóság felszínes befogadása és interpretációja. A hús a materiális világ túlzott befolyását, dominanciáját fejezi ki a morális alapok felett, a felszínt a mélyebb tartalmakkal szemben. A Han Gan festménye feletti merengés alkalmat teremtett a költőnek arra, hogy korának és társadalmának diszharmonikus és káros jelenségeit a költészet eszközével egy műalkotás „betegségtüneteiben” ragadja meg, és nyomatékot adjon annak a nézetének, mely szerint az „udvari” nem feltétlenül azonos a „génusz” fogalmával. A művészet teremtő erejét hívja segítségül, hogy konfuciánus eszményeinek nyomatékot adjon.

A művészet misztikus magasságáig jut el abban a versében, amelyet a magányban megtalált harmónia termékeny éveikhez köthetünk. Du Fut családjával a vidéki elvonultságában szerzett élményei és emberi kapcsolatai megerősítették korábbi elkötelezettségeivel kapcsolatban. A festett tájkép titkos átjáróként vezet át egy másik valóságba.

A *Dal a tiszteletreméltó Li mester Fenyőfa-képéről* (*Ti Li zunshi songshu zhangzi ge* 題李尊師松樹障子歌) egy baráti látogatás történetével indul, majd az erdő látványába merülő Du Fu érzelmeit hívja elő. A költőhöz érkező, xuandui¹⁶ 玄都 taoista szerzetes egy fenyőfáról készített képet helyez el Du Fu házában verandáján. A kép, háttérben a valóságos természettel, megindítja a költő képzeletét, és a művészet-valóság spontán találkozásából kiinduló asszociációk sorában a műalkotás és a látvány összemosódásának illúzióját írja le, a kép kapu egy másik dimenzióba:

¹⁴ Du Fu a taoista művészetesztétikai fogalmak közül a *xin* 心 és a *shen* 神 használja leggyakrabban.

¹⁵ Lee 1970: 450.

¹⁶ Kolostor Xi'an 西安 mellett.

障子松林靜杳冥，
憑軒忽若無丹青。

*A fenyőerdő a képen nyugodt és mélysötét
a verandának támasztva hirtelen mintha nem
is festmény lenne.¹⁷*

A tájba varázslatos módon beilleszkedő festmény mint a pillanat egyszerűségének megragadása egy szempillantás alatt visszahelyeződik eredeti vonatkozásai rendszerébe. A kép átszellemített tárgyai a valóságos táj érzékelésének új perspektíváját állítják elénk, a világ „műalkotás-jellegére” hívják fel a figyelmet, a költő megértette a taoista bölcs üzenetét:

已知仙客意相親，
更覺良工心獨苦。
*Megértettem, hogy halhatatlan vendégem gondolatai
az enyémhez közeliak,
minél inkább felismerem ezt a kiváló művekben,
lelkem annál keserűbb.*

A filozofikus magasságokig emelkedő művészet megbonthatatlan közös alapot teremt a „különös és ősi” dolgok hagyományát őrzők számára, akik szilárd értékszemléletükre támaszkodva néznek szembe a körülöttük változó világgal.

A vers záró képe felvázolja a most már kiegészült műalkotást. A fenyőfák alatt ott ül a két idős ember, akik maguk is részévé váltak a képben megörökített pillanatnak, kettősük a történelmi nagy elődök távlatában nyeri el jelentőségét, a Qin 秦 uralom kegyetlenségei elől a hegyekbe menekülő híres remeték példáját eleveníti fel. Eggyé olvadásuk a környezettel és a természettel tiltakozás a világ tarthatatlan állapotával szemben:

松下丈人巾屨同，
偶坐似是商山翁。
悵望聊歌紫芝曲，
時危慘淡來悲風。
*A fenyő alatt öregek, kendőjük és szandájuk ismerős,
együtt üldögélnek, mint a Shang-hegyi vénnek.
Kétségbeesve éneklük a halhatatlanság gombájának
dalát,
a zavaros időkben szomorúságot hoz a gyász
fuvallata.*

A művészet, a műalkotás időn és téren átívelő természete különös hangsúlyt kap a versben, a fenyőfák alatt meghúzódó remete képe irodalmi és festészeti toposzá válik. Kifejezi mindazt a csendes ellenállást, amelyet a borzalmakkal szembeni tehetetlenség vált ki az emberből. A kötöttségektől való átmeneti megszabadulást segíti elő a kép, mint vallásos ikon, amely a meditáció tárgya és eszköze egyszerre. Du Fu művészetesztetikai felfogása erőteljes taoista filozófiai hatást mutat, mely leginkább a zhuangzi-i 莊子 hagyományhoz köthető. Ahogyan az álom és valóság egymásba játszó metamorfózisa viszonyla-

¹⁷ A *danqing* 丹青, azaz a „vörös és zöld” a kép színezettségére utal, a szókapcsolat tehát magát a festményt jelöli.

gossá teszi a létezés érzékelését, a műalkotás és a valóságosnak hitt világ is áttörik egymás határait. A vers végkicsengésének, bár képíleg a taoista-buddhista befolyást nyomatékosítaná, mégis inkább kritikai élet emelnénk ki, mely a csendes ellenállásba kényszerített bölcsek megidézésében jut kifejezésre.¹⁸ Az öreg remeték háttérből kibontakozó alakja azt a szinte alapigazságként felvetődő gondolatot tárja elénk, miszerint a bölcsesség és az erény taoista-buddhista fogalmakká váltak, éppen azért, amiért a bölcsek és igazak elszakadni kényszerülnek a maguk társadalmától.

Du Fu felfogása szerint az öncélúan vállalt remeteség keserű tapasztalatokkal jár, ez az élethelyzet megakadályozza őt abban, hogy az egész közösség javát szolgálja. Ezért válik borongóssá, gyászos színezetűvé a vers záró gondolata. A természetben való feloldódás, a magasabb igazságok és összefüggések keresése és megértése nem történhet meg lelkiismeret-furdalás nélkül, amíg szakadék választja el a két világot egymástól. A *Dal a tiszteletreméltó Li mester Fenyőfa-képéről* azért is különösen melankolikus, már-már tragikus költemény, mert a versbéli én szinte feloldódik a természet-festmény-valóság azonosságának illúziójában, a meditáció harmonikus kifejtését azonban egy varázsütésre megszünteti a folyton mardosó, felerősödő konfuciánus beidegződés. A tisztán természeti képekből összeálló vizuális élmény nyugalmat megzavarja az elmélkedés, az emberalakok kirajzolódásával pedig teljes irányváltás figyelhető meg. Remeteségben a legnagyobb bölcsek is csak tehetetlenségre vannak kárhóztatva (a versben olvasható *henwang* 悵望 ezt a kétségbeesett próbálkozást fejezi ki), ami még inkább nyomatékosítja az egyéni boldogulást kereső taoista-buddhista útkeresések hiábavalóságát.

Du Fu festményekről szóló versei közül a fentiekben ismertetett költeményekben a leginkább konfuciánusnak tekinthető művészeteszményről beszélhetünk. A költő mintha kevésnek érezte volna a költészet verbális eszközeit, és arra törekedett volna, hogy egy újabb dimenzióval bővítse lírai kifejezéstárát. Az érzékelés legszélesebb spektrumát igyekezett bevonni üzenetének megkomponálásába, ekképpen hangsúlyozva gondolatai megalapozottságát. Ahogyan azt Egan tanulmányában összegezte Du Fu festményekről szóló verseiben egy jól körvonalazható szerkesztési mód ismétlődik: a költő a műalkotásból kiindulva jut el a valóságos tárgyig vagy élőlényig. Tipikusnak tekinthető az is, ahogyan ez az átmenet végbemegy, és a tárgy felismerése nem mint a folyamat végpontja jelenik meg. Az átkapcsolás a festménytől a valóságig sa-

¹⁸ Tao Yuanming 陶淵明 *Őszibarackvirág-forrás* (*Taohuayuan ji* 桃花源記) című művében a zárt közösség tagjai ugyancsak a Qin-dinasztia vérengzései elől menekültek a „halhatatlanságba”, egyértelmű ítéletet megfogalmazva ezzel az aktuális politikai helyzetről.

játos technikává fejlődik Du Fu művészetében, amelyben a vers főszereplőjévé maga a befogadó-értelmező válik.¹⁹

Du Fu költői stílusa változatos, kritikusai megjegyezték, hogy verseinek csengése sokban hasonlít a keletkezési hely természeti környezetére, a hely szelleme rendkívüli módon befolyásolta művészetét. A festői zsenialitást kiemelő verseiben a szűkebb környezet közvetlen befolyása mellett a művészet spontaneitásában rejlő lehetőségek kerültek előtérbe, az alkotás és a befogadás élménye egybemosódik, a kép ihletforrássá, újabb halhatatlan alkotás kiindulópontjává válik. Az elődök dicsérete és követendő hagyománya a konfucianus értékrend tradíciójához hasonlóan folytonosságot teremt korok, helyszínek és nagy alkotók között.

Du Fu hatása az utókorra az idő múlásával egyre erőteljesebben volt érzékelhető. Konfucianus hitvallásának köszönhetően a 11. századra érte el tetőfokát általános megbecsülése, különösen következetes művészi-emberi látásmódját és megingathatatlan elkötelezettségét értékelték nagyra. Du Fu mellett, hogy versei bizonyosságok a taoista-buddhista hagyományok szintézisére, mégis megkérdőjelezhetetlenül a konfucianus költő megtestesüléseként élt tovább a köztudatban.

HIVATKOZOTT SZAKIRODALOM

- András László et al. (ford.) 1967. *Klasszikus kínai költők I–II.* [Vál., szerk. és életrajzi jegyzetekkel ellátta Csongor Barnabás (IV–VI. rész) és Tőkei Ferenc (I–III. rész), Az előszót és a jegyzeteket írta Csongor Barnabás.] Budapest: Európa Könyvkiadó.
- Tőkei Ferenc (vál., szerk., ford.) – Szerdahelyi István (verseket ford.) 1973. *A szépség szíve. Régi kínai esztétikai írások.* Budapest: Gondolat Kiadó.
- Gao Ren 高仁 (ed.) *Du Fu quanji* 杜甫全集 1996. Shanghai: Shanghai Guji Chubanshe.
- Egan, Ronald C. 1983. „Poems on paintings: Su Shih and Huang T’ing-chien.” *Harvard Journal of Asiatic Studies* 43.2: 413–451.
- Hinton, David (trans.) 1989. *The Selected Poems of Tu Fu.* New York: New Directions.
- Hung, William 1952. *Tu Fu: China’s Greatest Poet.* 2 vols. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Lee, Joseph J. 1970. „Tu Fu’s Art Criticism and Han Kan’s Horse Painting.” *Journal of the American Oriental Society* 90.3: 449–461.
- Miklós Pál 1973. *A sárkány szeme.* Budapest: Corvina Kiadó.
- Sirén, Oswald 1936. *The Chinese on the Art of Painting.* Shanghai: North-China Daily News.

¹⁹ „Tu Fu is fond of beginning with the representation and ending with the thing itself, whether the subject of the painting is horses, falcons, or landscape. Typical too is the fact that the transition is not an end in itself. It is rather a technique Tu Fu uses to introduce his characteristic concern for the fate of the realm and the welfare for its people” (Egan 1983: 418). Lásd még Sirén (1936) tanulmányát.