

Szegedi Tudományegyetem
Bölcsészettudományi kar
Magyar BA

„Csak ürügy volt a festmény.” –

A Táj, nővel kötet „festő-versei” Gyurkovics Tibor életművében és az ekphraszisz irodalomban

Kővári Júnó

Témavezető: Dr. Tóth Ákos egyetemi adjunktus

Tartalomjegyzék

I. Bevezetés	3
II. Recepciótörténeti áttekintés.....	3
III. Ekphrasztikus vállalkozások a '80-as és '90-es évek magyar lírájában.....	6
IV. <i>Táj, nővel</i>	8
V. A kötet szerkezete	12
VI. Reprodukciók a kötetben.....	15
VII. Szövegelemzések	17
1. <i>Emmausi vacsora (Caravaggio)</i>	17
2. <i>Modigliani: Akt</i>	20
3. Csontváry és a „festő-versek”	23
VIII. Összefoglalás.....	28
Irodalomjegyzék.....	30

I. Bevezetés

Gyurkovics Tibor neve benne él az irodalmi köztudatban, mégis napjainkban ritkán hallani, olvasni róla, legfeljebb rövid cikkekben, megemlékezésekben. Irodalomtörténeti helyzete kettős: ismerik, de hagyatékával nem foglalkoznak, szakirodalma nagyon hiányos. Emléke sokkal inkább kötődik médiaszerepléseihez¹, mint alkotói munkásságához. Miközben indulásakor, az 1960-as, '70-es években a kor legfontosabb kiadóinál jelennek meg — elsősorban verses — kötetei: a Magvetőnél, a Szépirodalminál és a Móránál; majd a rendszer-váltás után fokozatosan kisebb kiadókhoz kerül, irodalmi életben betöltött szerepe elhomályosul.

Munkásságának felelevenítése során folytonosan ellentmondásokba ütköztem. Konvencionálisan költőként hivatkoznak rá, ám hamar kitűnik, hogy sikerét és ezzel együtt írói tehetségét elsősorban drámáiban látják és láttatják, hisz az 1970-es évektől kezdve a legnagyobb színházak játsszák darabjait. Mindez azt sugallja, hogy elsődlegesen életművének ez a része érdemes kutatásra. Mégis, drámai munkásságával foglalkozva, annak vonalán elindulva is úgy találtam, nem lehet elmenni amellett, hogy Gyurkovics saját definíciója szerint elsősorban költő. Ami tény, hogy már színházi működése előtt, 1961-től publikálja verseit, egészen halálának évéig, 2008-ig, ezzel mintegy gerincet alkotva életművének, aminek feltérképezéséhez, a vele kapcsolatos ellentmondások feloldásához vagy megértéséhez elengedhetetlennek tartom a szerző lírai munkásságával való foglalkozást. Mindezt azonban hátráltatja, hogy a szerző legaktívabb évtizedeit a konszolidálódott Kádár-kor kultúrpolitikája keretezi — ennek a hagyománynak a számbavétele, méltányos feldolgozása pedig nem vagy nagyon hiányosan történt meg.

Ez a tanulmány nem vállalkozik Gyurkovics Tibor egész költői tevékenységének áttekintésére, hanem kifejezetten a *Táj, nővel* kötetből válogatva igyekszik rámutatni annak egy szembeötlően meghatározó részére és sajátosságaira, a műfajteremtő és idővel a költői profil fő karakterjegyévé váló „festő-versek”-re.

II. Recepciótörténeti áttekintés

Hogy a „festő-versek” mennyire és hogyan képezik Gyurkovics költészetének részét, nemcsak filológiai, de recepciótörténeti kérdés is. Ennek kapcsán fontos megemlíteni, hogy a rendelkezésre áll két monografikus jellegű mű is a szerzőről, ám ezeket több okból sem találom célravezetőnek dolgozatom témájának tekintetében. A szóban forgó monografikus kötetekben,

¹ Például a *Lyukasóra* című tévéműsor állandó résztvevője volt.

1994-es D. Nagy Imre *Gyurkovics mint olyan*ában² és Ézsiás Erzsébet 1998-as *A mágus*ában³ sok közös vonás van: mindkettő az író életében és vele szorosan egyeztetve — *A mágus* esetében kifejezetten riportok mentén haladva — igyekszik bemutatni az addigi életművet. Ezek a kötetek azonban elsődlegesen az író személye felől közelítenek munkásságához, esszéisztikusan foglalják össze lírai, dráma- és prózaírói tevékenységét. Mivel ezek a részek nem tudományos igénnyel íródtak, így súlyozásuk, belső arányaik tetszőlegesebbek, ez azonban azt eredményezi, hogy a festő-versekről és a *Táj, nővel* kötetről alig esik szó bennük. Így — bár Gyurkovics személyéről közeli portrét nyújtanak — jelenlegi kutatásom kapcsán relevánsabbnak tartom a korabeli kritikára való hagyatkozást.

A *Grafit* című, 1961-es első kötetének fogadtatása vegyes, átütő sikernek semmiképp sem lehet nevezni; „elsietett bemutatkozás”-nak⁴ látják, és úgy vélik „nehéz lenne egy igazán biztató indulás első jeleit meglátni benne”⁵. Kivétel ez alól Rónay György kritikája⁶, aki szerint — bár „olykor a kelleténél jobban kedveli a nyelvi és ritmikai ötleteket”⁷ — „az sem mindennapi dolog, hogy első kötetnek annyira meglegyen a saját színe-hangja, mint ennek”, külön kiemeli a szerinte „alapvetően festői látású és szerkesztésű költő festő-versei”-t. Ez a megjelölés pedig igencsak helytállóan mutatkozik, tudvalevő, közel harminc évvel később Gyurkovics Tibor is így hivatkozik rájuk válogatott kötetében. A költő képekhez, festészethez való viszonya — kevésbé hangsúlyosan vagy más nézőpontból — több kritikusnál is megjelenik: „festői látásmódra törekszik, a modern piktúrának színeivel, szögletes ábrákkal és vonalakkal való életláttatását próbálja átvinni a költészetbe.”⁸

A líra recepciójának két fő fókuszpontja: költészetének képi világa és „pszichologizálásra hajlamos”⁹ alkatából fakadó látszólagos pesszimizmusa. Ezeket nem egyöntetűen fogadja a kritika.

Második kötetét van, aki fejlődésnek látja, ám egyben „pesszimistább”¹⁰-nak is, és a *Kenyértörés* kapcsán újra csak felmerül, hogy versei nem többek „testetlen pszichologizálás”-nál¹¹. Ehhez azonban hozzátartozik, hogy Gyurkovics Tibor 1958 és 1960 között vezető

² D. NAGY Imre, *Gyurkovics, mint olyan*, Bp., Gondolat, 1994.

³ ÉZSIÁS Erzsébet, *A Mágus. Portré Gyurkovics Tiborról*. Bp., K.u.K., 1998.

⁴ BOKOR László, *Gyurkovics Tibor: Grafit*, Népszabadság, 1961/149, 8.

⁵ TAMÁS Attila, *Három fiatal költő*, Új Írás, 1961/5, 466.

⁶ Első verseit Rónay György jelenteti meg a Vigíliában.

⁷ RÓNAY György, *Az olvasó naplója*, Vigília, 1961/6, 369.

⁸ JUHÁSZ Mária, *Két első kötet*, Kortárs, 1961/8, 301.

⁹ KAPOSÍ Márton, *Grafit*, Tiszatáj, 1961/10, 10.

¹⁰ KAPOSÍ Márton, *Gyurkovics Tibor: Kenyértörés*, Tiszatáj 1963/9, 8.

¹¹ TASNÁDI Attila, *Hozzászólás Szakonyi Károly cikkéhez*, Kortárs, 1963/10, 1598-99.

pszichológus a József utcai központi gyermekgondozóban, ezt követően pedig nyolc évig dolgozik az Országos Ideg- és Elmegyógyintézetben.

Az *Emberfiánál* (1966) már kifejezetten ezt tartják témái középpontjának: „Alapérzése a szenvedés, (...) az ember kiszolgáltatottsága”¹². A kötet utolsó, *Gyógyulóban* ciklusa okán azt várják, hogy ezután „új utakat keres lírájának felfrissítésére”¹³. Ugyanakkor Kelemen Jánosnál már felvetődik a vélekedés, „mintha eleve torzónak szánná alkotásait”¹⁴, amivel más nézőpontba helyezi az előtte szóló kritikusok némely kifogásolását. A *Vaskakasnál*¹⁵ (1970) — bár pesszimizmusán és az „általánossá váló magány érzés”¹⁶ uralkodásán nem változtat — a korábban hiányosságnak tekintett vonásait többen „szándékos költőietlenkedéseknek”¹⁷, „kellő hanyagság”-nak¹⁸ tekintik: „ez a könyve pedig már bizonyít is”¹⁹.

Ebből kirajzolódik, hogy az évek során egyre koncentráltabb a kifejezésmódja, nagy, ugrásszerű változások nincsenek benne, se technika, se téma szempontjából. A recepció pedig követi ezt, olyan módon, hogy a pozitív-negatív megítélések aránya nem változik, csak ugyanazon vonások különböző nézőpontból való és egyre szélsőségesebb megítélése alapján tartják sikeresnek vagy épp sikertelennek megjelenő köteteit.

Így van ez képi világával kapcsolatban is:

„Nem akarok érdekes lenni,
csak egyszerű,
a tárgyak éleihez
és szögleteihez hű.
(...)
Tudom, hogy vonalak
és pontok
alkotják azt,
amit mondok.”²⁰

¹² FÜLÖP László, *Mozaik kritikák*, Alföld, 1966/7, 82.

¹³ JUHÁSZ, i. m.

¹⁴ KELEMEN János, *Látomás és absztrakció*, Élet és irodalom, 1966/20, 4.

¹⁵ A *Vaskakas* fogadtatásába már egyértelműen belejátszik Gyurkovics más területeken való kibontakozása is. 1969. áprilisában mutatják be első darabját a Madách Színházban, amit még számos sikeres előadás követ, 1970-ben pedig első regénye is megjelenik, *Ne szeress, ne szeress* címmel. Ezek tekintetében a kritika költészetét már nem annyira célként, hanem egy megnyilatkozási formaként kezeli.

¹⁶ OLASZ Sándor, *Gyurkovics Tibor: Vaskakas*, Tiszatáj, 1971/1, 80.

¹⁷ KISS Dénes, *Gyurkovics Tibor*, Jelenkor, 1971/3, 274.

¹⁸ KALÁSZ Márton, *Kíméletlen önvizsgálat*, Élet és irodalom, 1970/47, 11.

¹⁹ G. SZABÓ László, *Gyurkovics Tibor Vaskakas*, Magyar Hírlap, 1970/267, 6.

²⁰ GYURKOVICS Tibor, *Ars poetica* In. Gy. T., Graft, Bp, Magvető kiadó, 1961, 48.

Ez Gyurkovics *Ars poeticája*, amire többször hivatkoznak a kritikusok, és verseinek „groteszkbe hajló, pontokra és színekre redukálás”-a²¹, impresszionista képeket idéző technikája, szemlélődő hangvétele²² azonnal szemet szúr. Ám vállalkozását, miszerint:

„Bizonyosat akarok mondani,
mint a matematika,”²³

annál kevésbé látják lehetségesnek ilyen módon: „egy naturalista festmény pontosságával számol be róla — de nem fejezi ki”²⁴.

Ennek ellenére vagy éppen ezért, Rónay által is kiemelt festő-versei — amik még sűrűbben magukban hordozzák ezeket a jegyeket — további kötetekben is szinte kivétel nélkül ott vannak. A kritika pedig többségében ezeket jól sikerült, érzékletes daraboknak találja, amikben a „kép mintha sajátja volna: újjáéled, megtörténik, továbbgondolódik”²⁵, sőt van, aki szerint „ha a legjobbak közé akar kerülni, az ezekben megtalált utat kell a jövőben meghódítania”²⁶. Ezt fokról fokra meg is teszi, ám ennek fejleményeire dolgozatom későbbi fejezetében térek rá.

III. Ekphrasztikus vállalkozások a '70-es és '80-as évek magyar lírájában

A 70-es években a kor legjelentősebb lírikusai a képzőművészettel való nyitottságról tesznek tanúbizonyságot, a művészeti inspiráció a „levegőben van”: Pilinszky Schaár Erzsébet-albuma²⁷, Nagy László rajzai és művészeti írásai, Juhász Ferenc művészeti indíttatású versprózái stb. Gyurkovics Tibor törekvése nem egyedülálló a korszak irodalmában; korábbi, festőkhöz köthető műveinek összegyűjtése, újrendezése és kiadása értelmezhető az 1970-es, '80-as évek magyar líra vonulatába való beilleszkedésnek, amikor is tendenciaszerűen, több szerzőnél is feltűnnek képzőművészeti ihletésű versek és eköré szerveződő gyűjtemények.

A szóban forgó kötetek koncepció megfogalmazása és megvalósítása terén egyenletlenek. Gyakran csak elszórtan fordul elő bennük ilyen költemény, nem ez áll a középpontjukban: ilyen Somlyó György *Talizmánja*²⁸ kötete, de Szepesi Attila *Sorstalan énekek*²⁹ és *Farsang bolondja*³⁰ kötete is. Ez esetben bár egymástól izoláltan jelennek meg az egyes darabok, és nem érvényesül köztük rendezőelv vagy szerves kapcsolat, ám beemelésük annál inkább fontos;

²¹ TASNÁDI, i. m.

²² KASSAI Kelemen János, *Gyurkovics Tibor: Emberfia*, Tiszatáj, 1966/9, 780.

²³ GYURKOVICS, i. m.

²⁴ RUSZNYÁK Márta, *Három költő verseskötete*, Magyar Nemzet, 1966/114, 13.

²⁵ MEZŐ Ferenc, *Vágyak senkiföldjén*, Élet és irodalom, 1978/22, 10.

²⁶ TASNÁDI, i. m.

²⁷ SCHAÁR Erzsébet, PILINSZKY János, *Tér és kapcsolat*, Bp., Magvető, 1975.

²⁸ SOMLYÓ György, *Talizmán*, Bp, Interart Studio, 1990.

²⁹ SZEPESI Attila, *Sorstalan énekek*, Bp., Magvető kiadó, 1982.

³⁰ SZEPESI Attila, *Farsang bolondja*, Bp., Magvető kiadó, 1986.

ezáltal ezek a szövegek egyenrangúan vannak kezelve kötetek többi versével, textualizáltságuk kerül előtérbe, ezzel megteremtve az igényt, hogy ne csak képzőművészeti kontextusban legyenek értelmezhetőek.

Ugyanakkor bizonyos kötetekben ezek a darabok tematizálódnak, külön egységet alkotnak. Ilyen Kántor Péter *Halmadár*³¹ kötetének *Piktor-bál* ciklusa, ami több képzőművészeti alkotást interpretál: az egyes darabok címe hol bizonyos festőket nevez csak meg, ilyen a *Gulácsy* — ez az eljárás jellemző lesz Gyurkovics festő-verseire is —, hol pedig a festményt nevezik meg: *Búzamező aratóval* (Van Gogh). Kivételt képez a címadó vers, a *Piktor-bál*, amiben a különböző korok, nemzetek, stílusok képzőművészei, Gulácsy, Raoul Dufy, Masaccio, Chaim Soutine, stb. elevenednek meg, kerülnek párbeszédbe egymással. Ez is erősíti a ciklus művészettörténeti tematikát mellőző jellegét, összerendezése saját-kánon hatást kelt, ami — ahogy a későbbiekben látható lesz — Gyurkovicsnál is jelen van.

Ezzel szemben Tandori Dezső *Feltételes megálló*³² *Verébfélék katedrálisa* ciklusának darabjai nemcsak képzőművészeti témájukban kapcsolódnak egymáshoz: kifejezetten impresszionista és posztimpresszionista alkotók műveit sorakoztatja fel, Gyurkovicssal ellentétben, a ciklus rendezőelve szigorúan művészettörténeti alapú. Az egyes festőknek több művét is feldolgozza külön versekben, Utrillonak például nyolc festményét, belső ciklust alkotva, a címben megnevezve a konkrét alkotásokat. Ez a fajta eljárás, ami kibontani szándékozik az egyes festők életművét vagy azok befogadásának folyamatát, látszólag szembenáll azzal a sűrítő, átfogó módszerrel, mely a *Táj, nővel* darabjainak fontos részét képezi. A két kötetben azonban közös az albumhasználat kérdése: „A *Verébfélék katedrálisa* versei hangsúlyozottan és koncepciószerűen művészeti albumok reprodukciói alapján születtek. (...) E tényből, a reprodukciókra való hagyatkozásból természetesen az is következik, hogy a ciklus szövegei az eredeti képek méretére, felületi minőségére, a koloritás gazdagságára vagy épp visszafogottságára csak áttételesen utalhatnak — ha utalhatnak egyáltalán.”³³ Gyurkovicsnál szintén felmerül a mediális megelőzöttség szempontja: a versek és ezáltal a képek önkényes, képzőművészeti szempontokat mellőző egymáshoz rendelésével, és a reprodukciók beemelésével a kötetbe hasonló album-hatást kölcsönöz, emellett feltehető, hogy maga is albumokból dolgozott.

³¹ KÁNTOR Péter, *Halmadár*, Bp., Magvető kiadó, 1981.

³² TANDORI Dezső, *Feltételes megálló*, Bp., Magvető kiadó, 1983.

³³ LANCZKOR Gábor, *Verebek és verébfélék – Tandori Dezső ekphraszisz-ciklusa* In. Uő., *Nem élhetsz odabent, Ekphraszisz-esettanulmányok*, Bp., Fiatal Írók Szövetsége, 2015, 62-63.

Tematikus koncepcióval rendelkezik még Dobai Péter *Vitorlák emléke*³⁴ kötete: „A VITORLÁK EMLÉKE versei, versciklusai valójában egyetlen vers sorai, még inkább: egyetlen kép lassan távollá-halványuló színei. Az egyetlen kép: az Ifjúságban látott és élt világ! Kegyelem, hogy megadatott az emlékezés, még ha kiszámíthatatlan működése olykor az örület felé sodor is...”. Tehát a kötet darabjait egymás olvasatában, egymáshoz rendezettségükben kell/ajánlott értelmezni. Számottevően sok festményt sorakoztat fel, ezek tematikájukban mind szorosan kötődnek a címhez, ahogy a *Festmények régi vitorlásokról, régi tengerekről, régi sólyákról, régi kikötőkről, révekről* ciklus is mutatja, ám ez csak egy töredékét tartalmazza a kötet festményekhez kötődő verseinek. Tehát a legfontosabb tematizáló elv itt nem művészettörténeti, nem az alkotó személye, nem a kép kontextusai, hanem témája, ezáltal a látvány kerül előtérbe, és ahogy dolgozatom későbbi szakaszában látható lesz, ez, bár más szinten és más értelmezésben, Gyurkovicsnál is visszatérő megközelítése lesz a képzőművészeti alkotásoknak. Emellett a *Vitorlák emlékére* jellemző, akárcsak a *Táj, nővel* a versek mellé illesztett reprodukció is, a teljesség igénye nélkül.

A korszak magyar irodalmának ezen tendenciája gazdag és kutatásra érdemes terület lehet, ám ennek a dolgozatnak nem célja teljességében átfogni ezt a témakört, fejezetemben reprezentatív képet szerettem volna adni az 1970-es, '80-as évek ekphrasztikus vállalkozásairól, annak érdekében, hogy a segítsék a *Táj, nővel* koncepciójának, versalkotói módszerének elhelyezését a korszak irodalmában.

IV. *Táj, nővel*

A *Táj, nővel* egy ekphraszisz gyűjtemény, ami a versek mellett a kötetben szereplő festők műveinek reprodukcióját is tartalmazza. 1990-ben adta ki a Magvető kiadó, ahogy korábban első három verseskötetét is, feltehetően Gyurkovics 60. születésnapjára³⁵. Alcímében „festő-versek”-ként definiálja versanyagát, a fülszöveg állítása pedig, hogy a „sokszínű írói tevékenységéről ismert” szerzőnek „ezúttal híres festmények ihlették verseit”, ám ez a megfogalmazás egyfelől hibás, másfelől pontatlan. Utóbbira, miszerint a szövegeket festmények ihlették dolgozatom későbbi pontján szeretnék visszatérni. Ám, hogy „ezúttal” publikál ilyen verseket cáfolandó, hisz a lírai életmű ismeretében — kérdéses azonban, hogy ez mennyire volt előfeltételezhető az olvasó közönségről a kötet megjelenésekor — tudható, hogy

³⁴ DOBAI Péter, *Vitorlák emléke*, Bp., Orpheusz, 1994.

³⁵ Az információ a kötet képszerkesztőjét, Kecskeméti Kálmántól származik, aki segítette azzal a kutatásomat, hogy válaszolt pár kérdésemre. „A táj nővel című kötet Gyurkovics Tibor születésnapjára (ha jól emlékszem 60.-ra) jelent meg.” Levelezés e-mailen: 2024.01.05.

sem a téma, sem pedig a kötet darabjai nem újak, a *Táj, nővel* ugyanis válogatás-kötet, ha nincs is feltüntetve sehol.

Ezzel kapcsolatosan érdemes kitérni az előzményekre. Már a *Grafit*ban külön, Fények és szavak címmel ciklusba rendezi festőkről — nem festményekről — szóló verseit. Ugyanígy tesz a *Kenyértörés* kötet *Album* ciklusában, az *Emberfia Címerek* ciklusában és a *Vaskakas Fenegyerekek* esetében. 1978-ban válogatáskötetet ad ki, *Istenigazából* címmel, melyben már teljesen önálló ciklust képeznek festő-versei, még hozzá az eddigiekhez képest jóval több, szám szerint 32 darabot emel be.³⁶

Bár az *Istenigazából* fülszövege még csak elejtve említi „a képzőművészet egy-egy alkotóját vagy alkotását felidéző verseit”, ám tematikailag láthatóan egyre nagyobb teret nyer ez az érdeklődés a költészetében. A ciklust itt egy Kierkegaard-motó³⁷ vezeti be, a részlet a filozófia valóság-magyarázatainak félrevezető mivoltáról szól, tábla-hasonlatával paradox helyzetet teremt a látszat és a valóság között: a látszat, miszerint a táblán az áll, „itt vasalnak”, egybeesik a valósággal oly módon, hogy a felirat igaz, ám a tartalma aktuálisan nem, mert a tábla csak eladó. Az ilyen típusú paradox helyzetekre való kiéleződés az ekphraszisz irodalomtól sem áll messze és Gyurkovics „festő-verseinek” gondolkodásában is felfedezhető.

A „festő-versek” nem előzmény nélküliek az életműben, és a *Táj, nővel* kötet fontosságára és szerepére pedig rámutat az is, hogy később — feltehetőleg ennek mintájára — több teljes ekphraszisz gyűjteménye jelenik meg, például az *Extázis I-II*, a *Magyar Extázis* és posztumusz kiadásként a *Tűlvilági Extázis*, amikben már tudatosabb a vers és illusztráció kapcsolódása, ez a *Táj, nővel*-t még nem jellemzi.

Hogy az olvasó a *Táj, nővel* kötetet az elején kezdhesse, a végén kell kezdenie, a címadó vers az utolsó ciklus után található, a versanyagon kívül. Egyrészt kiemelt helyet biztosítva neki, másrészt elválasztva, külön kezelve a többi darabtól; csakúgy, mint a kötet bevezető, programadó versét is, a *Csak ürügy volt...*-ot, ezekkel keretet alkotva. Ez a kívülállóság nemcsak helyzetükben, de tartalmukban is jelentkezik, mintegy reflektálnak a kötetre.

A *Táj, nővel* vers egészen a kezdetektől, a *Grafit* óta jelen van az életműben, már akkor cikluscím-adó szerepet tölt be, ám nem a festő-verseket, hanem szorosan kapcsolódva a címhez nőket és/vagy tájakat megjelenítő darabokat tartalmaz. A versek nagyrésztében kifejezetten a táj

³⁶ Ugyanakkor megjegyzendő, hogy többségében nem válogatott, hanem először publikált versek, hisz az addigiakban együttvéve nem szerepel ennyi festővers.

³⁷ Az idézés hibásan szerepel a kötetben, eredetileg így hangzik: „Amit a filozófusok a valóságról mondanak, az gyakran éppoly félrevezető, mint ha a zsibárusnál ezt olvassuk egy táblán: Mángorlás. Ha aztán megjelennék a holminkkal mángoroltatni, a félreértés máris kiderülne; mert a tábla csupán eladásra vár.” Søren KIERKEGAARD, *Vagy-vagy*, ford. DANI Tivadar, Bp., Gondolat, 1978, 46. Az *Istenigazából*ban „Itt vasalnak”, szerepel a „Mángorlás” helyett.

és a nő, és ezen keresztül a szerelem összekapcsolódása jelenik meg: ennek az egyik mintapéldája a *Táj, nővel* költemény. Tizenhét évvel később, az *Istenigazából*ban szintén szerepel mint vers és cikluscím, ahol a *Grafitból* átemelteken felül későbbi szerelmes verseit rendezi össze, így itt már a szerelem, az emberi viszonyok a fő asszociációs kapocs a szövegek között.

Mindebből kitűnik, hogy a kötet címadó verse fontos szerepet tölt be az életműben³⁸, folytonosan visszatér és tematizál, a *Táj, nővel* kötet után is: 1991-ben a *Halló, Krisztusban* és a *Kettős zsoltárban* is megjelenik. Ez a gyakori, egymáshoz szorosan nem köthető kontextusokban való szerepeltetése a versnek szükségessé teszi a szöveg szorosabb elemzését, annak megértéséhez, hogy milyen módon válik a festő-versek kiemelt darabjává³⁹.

Már a cím szerkezete is figyelemre ad okot az életmű tekintetében; Gyurkovics gyakran használja ezt a formulát: *Táj, férfival; Nő, láncsal; Gyermekkor, háborúval*, stb. Ez a címszerkezet az irodalomban kevésbé, a képzőművészetben annál inkább jellemző.⁴⁰

A szöveg két szerkezeti részre tagolódik⁴¹. Az első két versszak a tájat mutatja be, aminek elsődleges jellemzője az elhatároltság, ez fejeződik ki a „terrakotta házak” helyzetében, ezt jelképezi a „vékony kerítés”. Ez nem csak elválasztottságot, de az elválasztó általi összekötöttséget és egymáshoz rendeltséget is megjeleníti:

„úgy vigyáznak,
hogy egymáshoz ne érjenek,
mint logaritmus képletek
fejezik ki a megközelítést”

Az ellentétes motivációkkal rendelkező látkép feszültséget fejez ki, „szomszéd ricsajt”, „a másik házba dugott szeretőt”, amik előre konfliktust sejtetnek.

A domboldal ilyen látképe azonban távolságot feltételez a lírai alany és a táj között; erre erősít rá a második szerkezeti rész kezdete, a harmadik versszak első sora:

„Most látom, kívülről csak, mennyi baj van.”

³⁸ A Petőfi Irodalmi Múzeumban található Gyurkovics hagyaték tartalmaz egy ugyanilyen című forgatókönyv kéziratot, ami további kutatásra adhat okot.

³⁹ Ezt keletkezéstörténet szempontjából is meg lehet közelíteni, Gyurkovics maga nyilatkozik erről a versről: „A hatvanas évek elején az 56-os villamossal jártam dolgozni (...) A táj maga képezte meg bennem azt az ismeretlen nőt, akiről ez a vers szól. (...) Ahogy az *Egry József* festményén áll egy nő a lángoló napban, és szinte elszáll – erre utal a kép címe.” ÉZSIÁS Erzsébet, *Fecskekód: Gyurkovics Tibor verseinek keletkezéstörténete*, Budapest, Papirusz book, 2006, 32.

⁴⁰ Johannes Vermeer: *Leány gyöngy fülbevalóval*; Vincent van Gogh: *Koponya égő cigarettával*; Egry József: *Táj, fákkal*; Aba-Novák Vilmos: *Lány pohárral* stb.

⁴¹ Lásd: Függelék, 1. vers, 1.

Az alany realizálódása a tájhoz képest egy külső, távoli nézőpontot tükröz, ám ez már egy mostani, váltott nézőpontot kommunikál, ami csak a korábbi, közelebbi rálátás feltételezésében lehetséges. A nézőpont-váltás élményváltással is jár: csak így történhet meg a baj milyenségének és mennyiségének észrevétele.

A második részben történik a címben szereplő nő megképződése is, a baj említése után közvetlenül rátér hajának és szájának jellemzésére, ám a rímhelyzetek sugallják, hogy ezek is a konfliktus hordozói: ezt sejteti a leírást záró „szeretni tilos” kijelentés. Látszólagos ellentmondásban áll ezzel a negyedik versszak, amiben a nő „szerelemből szőtt vászoncseléd⁴²”-ként van jellemezve, ám ez feloldható a szeretet és a szerelem jelentésbeli különbségében, és abban, hogy utóbbi megfogalmazásban a szerelem alanya, előbbiben viszont a szeretet tárgya. Ugyanakkor lehetséges azon értelmezés is, hogy a lírai alany képezi meg ezt az általánosan vágyott, „szerelemből szőtt” nőképet, akinek női attribútumait még jobban kidomborítja: „ringatja végig tömött fenekét”, de akihez érzelmileg kötődni, akit „szeretni tilos”.

A harmadik egységben a szöveg a nőt követve eltávolodik a tájtól, és a bajt mutatja be közelebbről: a konfliktus látképben fellelhető előjelei konkretizálódnak a nő körül, aki saját tájat teremt, „felhőtlen égre gondol, tág tavaszra”, amibe mintegy elmenekülhet. A hatodik versszak első felében első szám második személyben realizálódik az olvasó is, akinek a lírai én átadja a látás feladatát, maga fedezze fel a baj okait, a „húsát”, a kint alapján, amit ő már bemutatott.

„Az égen vadludakat hallani,
kívül a lélek, belül lásd: a húsát -”

A versszak második felét gondolatjel választja el az elsőtől; a szöveg visszatér az eredeti nézőpontjába, ami a közelebbi bemutatás miatt az olvasóban összeolvasztja a távolról felismertet a közlő tudottal, így a tájon kiütközött „kis, matematikai szomorúság” visszavezeti a szöveget önmaga kezdetéhez.

Elemzésem nem tér ki mélyebben a tájból kirajzolódó nő-kép alkotásának rétegeire, bár Gyurkovics hasonló tematikájú versei felől gazdagon megközelíthető volna, ám dolgozatom fő témájához nem kapcsolódik szorosan. A *Táj, nővel* kötet ugyanis a képzőművészet kontextusában jeleníti meg a szöveget — erre utal az eredeti „fehércseléd” lecserélése „vászoncselédre” —, így szemlélve pedig azonnal átértékelődik a külső és a belső szemlélés. A szöveg mintegy leképezi egy festmény értelmezését, ahol a tekintet először távolról, az egyes

⁴² A kötet itt változtat az eredeti szövegen, ahol „fehércseléd” szerepel. Minden más kiadásban az eredeti változatot szerepel.

nagyobb egységekből kiragadva próbál valamilyen narratívát alkotni a képekhez, majd közelítve és felnagyítva az egyes részleteket, folytatni, pontosítani az elsődleges benyomásból fakadó elgondolást, hogy utána újra visszatérjen az egész szemléléséhez a részletek — valamilyen szintű — tudatában, és így tovább.⁴³

Ezzel a fajta narratív⁴⁴ festmény-értelmezéssel egybevág a kötet programadó verse is, a *Csak ürügy volt....*⁴⁵ A szövegben a valós élményt — a csókot — állítja párhuzamba a festményével; mindkettőnek a tárgya „csak ürügy”, a lényeg a beleszeretés élmény megélése és annak lenyomata. Eszerint a csókba legalább annyira csak belevetített, „egy perc alatt” megtörténő dolog beleszeretni, mint egy festmény esetében:

„enyém lett válla, ágyéka, szíve,
mit különben a festék eltakart”

A zárlatban megjelenik a sajátta tétel, és a saját élmény hozzátétele:

„Történetüket én szöttem tovább,
így lettek titkaik titkaim.”⁴⁶

Azaz a kötet elején kulcsot ad az olvasó kezébe az értelmezéshez és mivel itt publikálja először és utoljára, így bizonyos, hogy kifejezetten erre a versanyagra értendő, és attól külön kezelendő, erre utal címnélkülisége és ciklusba nem rendezettsége. Azt azonban, hogy milyen mértékben és módon zajlik ez a „továbbszövés”, nem tisztázza és épp ez ad okot arra, hogy ezt a fajta önértelmezést ne lehessen a „festő-vers” kifejezés kézenfekvő definíciójának venni.

V. A kötet szerkezete

Amint már ismertettem, a kötet első, programadó és az utolsó, azaz címadó verse szerkesztésileg elkülönül a versanyagtól, tartalmában pedig az egyes darabok motiváltságára reflektál két szinten, ám fontos kiemelni, hogy ezeknek a hatóköre az egyes versekre külön terjed ki; nagyobb egységeket nem fog össze és rendezőelvet sem feltételez köztük. A versek

⁴³ Rudolf ARHEIM, A vizuális élmény. Az alkotó látás pszichológiája, ford. SARKADI János, TELLÉR Gyula, Bp., Gondolat kiadó, 1979, 55-60.

⁴⁴ Narratív festmény-értelmezés alatt azt a gyakorlatot értem, ahogy a befogadó – ez esetben a lírai alany – a képre mint egy eseménysorozat, egy helyzet kimerevített pillanatára utalva a lehetséges történet-kontextusok felől közelíti meg, oksági, időbeli összefüggéseket felállítva.

⁴⁵ Lásd: Függelék, 2. vers, 2.

⁴⁶ „A humán tudományokra ezzel szemben nem az a feladat hárul, hogy ragadják meg azt, ami különben elfutna, hanem töltsék meg élettal azt, ami különben halott maradna. Ahelyett, hogy időbeli jelenségekkel foglalkoznának, s megpróbálnák megállítani az időt, olyan régiókba hatolnak, ahol az idő a saját jószántából állt meg, s megpróbálják elevenné tenni. Amikor a humán tudományok azokat a bizonyos megdermedt és állandó állapotú emlékeket vizsgálják, amelyek – mint mondtam – „kiemelkednek az idő áradatából”, azokat a folyamatokat igyekeznek megragadni, melyeknek során az illető emlékek létrejöttek, és azzá lettek, amik.” Erwin PANOFKY, *A művészettörténet mint humanista tudomány* = E. P., *A jelentés a vizuális művészetekben*, szerk. BEKE László, ford. TELLÉR Gyula, Gondolat, Bp., 1984, 277.

mégis ciklusokba rendeződnek, a továbbiakban az egységek belső tematikáját vizsgálom meg, annak tekintetében, hogy vajon van-e és milyen kapcsolat az egyes darabok között, felfedezhető-e valamilyen általános szerkesztési elv, ami végigvonul köteten.

A kötet hét ciklusának belső tematikája változó koherenciát mutat; az *Angyalszárny* első négy verse⁴⁷ között egyértelmű kapcsolat áll fenn: mindegyik a 15-16. század reneszánsz és flamand vallásos festészetének fontos darabját írja le, asszociatív módon kiragadva egyes részleteket, a keresztény misztikum felől közelítve meg azokat. Mindez összhangban áll címével, ám második felében éles váltással elhagyja, nemcsak a korszakot, de a témát is, és áttér a 19-20. század nagy festőire: Utrillo-ra, Klee-re, Mondrian-ra és Van Gogh-ra. A versek egyetlen összefogó ereje a misztikum, ami a ciklus első szakaszában a festmények témájának szakrális ihletettségéből, mondhatni sugalmazottságából fakad, a második szakaszban pedig a párizsi iskolához, az expresszionizmushoz, a geometrikus absztrakcióhoz és posztimpresszionizmushoz tartozó festők alkotásának motiváltságából, ami ebben az értelemben új transzcendenciát teremt.⁴⁸

Ezt követi a *Magyar ablak* című ciklus, ami, bár az előzőhöz nehezen kapcsolható, önmagában teljesen koherens: kitekintés a magyar festőkre és festészetre, hol alkotás-fókuszúan⁴⁹, hol pedig a festő mentális állapotát megelevenítve a festmények által⁵⁰. A *Sétakocsikázás*⁵¹ különböző földrajzi helyeket bemutatva idéz meg egy utazást, ami a magyart követő globális kitekintésként is lehet értelmezni. Megállóinál nemcsak Velence, Athén, Rouen, Anglia és a dzsungel látképét írják le a versek, de a képek hangulatát tükröző élethelyzetekkel is egybeszövődnek, kifejezésre juttatva, hogy a táj sohasem független a szemlélőjétől.

A *Bámuld az aktot* a kötet legterjedelmesebb ciklusa, tizenegy verset tartalmaz, ám nemcsak aktokat interpretál, hanem általánosságban nőket megjelenítő festményeket, akár portrékat is. Hogy mégis miért reflektál mindre „akt”-ként, arra dolgozatom egy későbbi pontján térek vissza, ám annyi bizonyos, hogy a szakasz tágabb értelmezésben mutat csak tematikus egységet.

A *Bolondéria* már címében többértelműséget hordoz: megjelenik benne a pszichés állapot valamilyen elmozdulása, ám intézményesült, rendszerezett módon, amivel esztétikai

⁴⁷ *Sziklás madonna* (Leonardo); *Csipkebokor* (Fra Angelico); *Sixtusi kápolna* (Michelangelo); *Hármaskép* (Hieronymus Bosch).

⁴⁸ Ez a egyfelől a festményekre (Klee: *Piros ballon*; Mondrian), azok képalkotási módszerére támaszkodik; másfelől a festők életének és mentális állapotának (Utrillo; Van Gogh: *Sárga képek*) kihatását vizsgálja művészetükben.

⁴⁹ *Háromkirályok* (Ferenczy Károly); *Nagy Balogh János*; *Magyarország* (Nagy István képei alá); *Képek* (Egry József emlékének).

⁵⁰ *Csontváry*; *Gulácsy*; *Mednyánszky*.

⁵¹ A címet a ciklusban található egyetlen magyar festmény, Csontváry *Athéni sétakocsikázástól* veszi át.

fogalommá emelkedik a kifejezés. Ugyanakkor megengedi azt a kettősséget, hogy a „bolondéria” vonatkozhat az alkotások motiváltságára, a létrejöttükhöz hozzátartozó mentális pozícióra, de egyben a festmény által előidézett esztétikai élményre, a nézőben tett hatására. A ciklus egyes darabjai a műalkotások hatását interpretálva mintegy le- és megbontják a valóságot, a megtörik a világ rendszerezettségnek illúzióját: ilyenek a *Henry Moore, A tér*, a *Léger* című versek. Ezeket váltják Gulácsy vagy Rouault nevével fémjelzett és a Salvador Dalí-hoz szóló monologikus szövegek, amikben a festmények által az alkotók élete és pszichés állapota asszociálódik.

A *Maradj velünk, mert esteledik* belső szerkezetére szintén tanulmányom egy későbbi pontján térek ki, itt az öt megelőző *Bolondéria* és az utána következő *Búcsú az emberektől* ciklussal való kompozicionális hatását vizsgálom meg. A ciklust megelőző utolsó versben, a *Rouault*-ban egy széteső elme rémképzetei között szól a Megváltóhoz: „Ne szenvedj Jézus, nem lehet,/ (...) prédikálj,/ a képeken, a szépeken”. Ezt követi a javarészt Jézus életének utolsó szakaszát feldolgozó ciklus, aminek hangneme, a keresztény hagyomány értelmezést kizáró, látszólag azokat fricskázó kijelentései és kiemelései értelmezhetőek egy valóságtól elszakadt mentális pozíció, egy konvenciók által nem kötött ember festmény-értelmezéseiként.

A *Búcsú az emberektől* darabjainak tematikai összetartó ereje nehezebben megragadható, a cím sejtetése sokrétű: a búcsúban megjelenik a változás, az ezt követő és kivédhetetlen hiány, „az emberektől” való búcsúzás pedig egyszerre utalhat az egyes individuumok által alkotott általános közösségtől való elválásra, ugyanakkor a minden emberitől, ezzel egy, a humánus alkotta értékrendtől, konvenciótól való függés megszűnésére, amihez nincs szükség fizikai távolságra. Értelmezhető egy elkészültségként a társadalom alkotta konvencionális realitástól, de asszociatíván érthető a kereszthalállal emberiséget megváltó, de azt fizikailag elhagyó Jézusra is. A ciklus nem önmagában, hanem előzményei tekintetében való vizsgálatában felvetődik, hogy ez a búcsú az öt megelőző „Maradj velünk”-re adott válaszként értelmeződik, és így az „esteledik” eredeti kontextustól⁵² eltávolodva, új módon, az utolsó szakasz hiányképét erősítő mozzanatként van jelen. A ciklus versei egyenként mind az elmúlással asszociálhatók, ám különböző módokon; amíg *Rózsaszínű Rembrandt-fej*, a *Margaretha Trip (Rembrandt)* a testi elmúlást, az *Angyali üdvözlés (Leonardo)* az elmúlást felidéző emlékezést jeleníti meg, addig a *Miró* és a *Kandinszkij: Kezdetben* tárgya nem az individuum, sokkal

⁵² A Lukács evangéliumában megírt emmauszi tanítványok történetében az apostolok ajánlják fel az általuk fel nem ismert Jézusnak, hogy maradjon és vacsorázzon velük, „mert esteledik, és a nap lemenőben van” (Lk. 24:29), tehát az eredeti kontextusban inkább felajánlásról, óvó gesztusról van szó, mintsem kérésről; a kötetben azonban ez megfordul, a kérés inkább fohászkodást érzetét kelti, hogy azért maradjon, hogy megvédje az esttől.

inkább a képeken megjelenő folyamatok, mintsem entitások; előbbi az idő örökkévalóságában értelmeződik, utóbbi az absztrakciót mint fordított teremtéstörténetet interpretálja. Ugyanakkor Gyurkovics képcsoportja felfogható úgy is, mint a festészettörténet egy jelentős problémáját bemutató kollekció: az emberalak, mint képtárgy eltűnése a képtémák közül, a defiguralizáció folyamatának nyomon kísérése.

VI. Reprodukciók a kötetben

A kötet legfontosabb újítása a festő-versek tekintetében, hogy az addig csak önállóan megjelenő verseket itt „számos reprodukció díszíti, alkalmat adva az olvasónak a 'látvány' és a 'nyelvi varázslat' összehasonlítására”⁵³. Azonban ez a fajta összevetés többszörösen problémába ütközik a *Táj, nővel* esetében.

A technikai reprodukció számtalan lehetőségnek nyit utat a korban, André Malraux e folyamat elterjedésében a művészettel való kapcsolat egyre intellektuálisabbá válását látja: a múzeumok révén bár több eredeti mű megismerhetővé vált, ám ezek még mindig korlátozott, csupán töredékes hozzáférést biztosított az alkotásokhoz, révén nem egynek fizikai adottságai ellehetetlenítették kiállítását, vagy bizonyos mértékű földrajzi távolság továbbra is gátló tényező volt: „S minthogy ez idő tájt a Louvre egyik képének bármely más művel - Madridban vagy Rómában lévővel - történő összevetése kép és emlékkép összehasonlítása volt, az akkori műértéshez a bizonytalanság zónája is hozzáadódott.”⁵⁴ Ellenben a 20. század embere már nem csak fő művek színes reprodukcióhoz férhet hozzá, ezáltal lehetőséget kínálva a pontosabb tanulmányozásra, de másodrangú képekhez is hozzáférhet.

A műkedvelő megalkothatja saját képzeletbeli múzeumát, saját variációkat, sorrendiséget, kapcsolatokat előállítva az egyed darabok között: „végsőkéig vive azt az intellektualizálást, amely az igazi múzeumok műtárgyainak szembeállításával már megkezdődött. Az, amit a múzeumok kezdeményeztek, mára lezajlott: a képzőművészet számára feltárult a nyomdai sokszorosítás lehetősége.”⁵⁵ Ilyen hatás tükröződik Gyurkovics kötetében is. Az egyes festmények alkotóktól, kortól, tértől, stílusirányzatoktól függetlenül, önkényesen, csupán a szerző szuverén akarata által kerülnek összeköttetésbe, egy diskurzusba egymással. A költő a *Táj, nővel* darabjai által kialakítja saját múzeumát és tárlatait, saját képzőművészeti kánonját, a

⁵³ *Táj, nővel* fűlszöveg részlet.

⁵⁴ André MALRAUX, A képzeletbeli múzeum (részletek) = Fotóelméleti gyűjtemény, szerk. BÁN András – BEKE László, Bp., Enciklopédia, 1997, 124.

⁵⁵ Uo.

kötet pedig szándéka szerint utat nyit az olvasónak, hogy a versek kontextualizálódásában követhesse végig, így használva azt, hogy a „reprodukció fikció művészetet alkotott”⁵⁶.

Ám a sokszorosítás előnyei mellett problematikusságot is hordoz magában; Walter Benjamin a műalkotás helyzete felől közelítve megállapítja, hogy „ami a műalkotás technikai reprodukálhatóságának korában szerte foszlik, az a mű aurája”⁵⁷, amit többek között az eredeti helyhez és időhöz kötöttsége adott meg. Szerinte ez a gyakorlat kivonja a reprodukáltat a hagyomány alól, az egyszeri előfordulást felváltó tömeges jelenlét ugyanis folyamatosan aktualizál, ami a tradíció megrendüléséhez vezet. Az ezáltal megváltozó szemléletmód „olyanfajta észlelést jelez, melynek a ’világban lévő egyformaság iránti érzéke’ odáig fejlődött, hogy a reprodukció révén az egyszeriből is az egyformaságot nyeri ki.”⁵⁸ Ahhoz, hogy egy kötetben szerepelhessen Van Gogh és Csontváry, hogy Hieronymus Bosch triptichonja egyáltalán megjeleníthető legyen, nemcsak fizikai paraméterei torzulnak — méret, környezet, szín, textúra —, de „Itt és Most-jától”⁵⁹ is megfosztódik. „Azt, hogy micsoda szakadék húzódik egy Szophoklész-tragédia elolvasása és előadása (...) között, csak nehezen tudnánk pontosan leírni, de valahogyan mégis érezzük.”⁶⁰

A *Táj, nővel* illusztráltságával kapcsolatban több probléma is felmerül. A kötet darabjainak kevesebb, mint fele van csak képpel ellátva, ráadásul több esetben azok a versek, amik nem követelnék meg ezt⁶¹ — mert nem kifejezetten egy festményről szólnak —, ellenben azoknál a szövegeknél, amik kifejezetten egy képet interpretálnak⁶², elmaradnak, ezáltal rábízva a kapcsolódó kép ismeretét az olvasó műveltségére, aminek ilyen szintű feltételezése mellett kérdésessé válik a reprodukciók bármilyen szintű indokoltsága.

Természetesen nem egy jól működő szöveg-kép dinamika is van a kötetben: ilyen Renoir *Esernyők* részlete a *Les Parapluies (Renoir)* mellett, Miró *Alak és csillagja* a *Miró* című versnél vagy Vermeer *Levelet olvasó lány nyitott ablaknál* és az *Olvasó nő (Vermeer)*. Ám ezeknél fontos megemlíteni a címek pontatlanságát, bár tudott, hogy a kötet nem tudományos igénnyel bánik a forrás megjelöléssel, ezt nem is lehet számon kérni rajta, mindazonáltal ez a fajta és az

⁵⁶ Uo., 125.

⁵⁷ WALTER Benjamin. *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*, in http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html, elérés: 2024.11.18.

⁵⁸ Uo.

⁵⁹ Uo.

⁶⁰ MALRAUX, i. m., 127.

⁶¹ Ilyen eset például, hogy a *Sárga képek* mellett Vincent van Gogh: *Napraforgók* festménye szerepel (annak is csak részlete, amit valószínűleg a kötet technikai paraméterei determináltak), és bár a vers a festő több motívumát is beemeli, például a „ciprust”, de napraforgókat nem, ez természetesen nem áthidalhatatlan asszociáció, azonban a konkrét szöveg-kép összehasonlítás szempontjából lényegtelen.

⁶² Ilyen a *Háromkirályok*, a *Mr. és Mrs. Andrews*, a *Frauenbildnis*, a *Jézus kiűzi a kufárokat*, stb.

egyéb pontatlanságok okán sokszor inkább összezavarják az olvasót és nehezítik a megértést, mint segítik.

Ennek látványosabb példája közvetlenül a kötet elején található: amivel először szembetalálja magát az olvasó Leonardo da Vinci *Sziklás Madonna* festményének egy kivágása, ahol egy bal profilból ábrázolt nőalak kinéz a képből, miközben jobb kezével a kép bal széle felé mutat, a kivágáson nem látszik, hogy mire. A vers párja megegyező címmel, pár oldallal később – a programvers közbeiktatása után – jelenik meg, és látszólag akár szólhatna is vele a összekötött reprodukció-részletről. A szöveg nem említ igazán konkrét formákat, amik szigorúan véve cáfolnák a részlet helyességét: szemhéjjal befedett szemet említ, és arcot, ami nem szomorú és nem is vidám — ami viszonylagosan ráérthető a képen lévő alakra, vagy betudható lenne az interpretáció eltolódásának, ám a teljes képet megvizsgálva rövidesen kiderül ennek tévessége, mert a festményen négy alak szerepel: Keresztelő Szent János, Szűz Mária, Jézus és az angyal, ahol Szűz Mária tökéletesen ráillik a vers leírása, ráadásul címe is az ő személyére utal, nem az angyaléra. Még bonyolultabbá teszi a problémát, hogy a kötet borítóján a megfelelő, azaz Szűz Mária arcát mutató kivágás szerepel, ám ez sehol nincs feltüntetve, ezért inkább a kötet címével asszociálódik.

Bár a kötet veszít ezekkel intermediális hatásából, ám ebből tanulva a későbbi *Extázis* kötetek már kifejezett szöveg-reprodukció tematikai igénnyel jönnek létre: minden vershez konkrét kép rendelődik, sőt, itt már kifejezetten a kötet előnyére fordítja a reprodukciós eljárást, hisz az nemcsak a sokszorosítást teszi lehetővé, hanem olyan műtárgyak képi megjelenítését is, mint például a freskók, installációk, szobrok.

A *Táj, nővel* esetében azonban nem elhanyagolható a tény, hogy anyagát az *Extázis*okkal ellentétben eredetileg autonóm szövegek alkotják, azaz nem követelik meg bármilyen más alkotás jelenlétét hatásosságukhoz, így a reprodukciók szerkesztési sikerültsége⁶³ nem abszolút követelménye a szövegek értelmezésének.

VII. Szövegelemzések

1. *Emmausi vacsora* (Caravaggio)

Az *Emmausi vacsora* az utolsó előtti versciklusban, a *Maradj velünk, mert esteledikben* található, a ciklus, ahogy az *Angyalszárny* első fele, a keresztény vallással és Jézus életével

⁶³ A kötet képszerkesztőjével, Kecskeméti Kálmánnal egyeztetve kiderült, hogy Gyurkoviccsal együtt különböző kiadványok reprodukcióját reprodukálva állították össze a kötet képanyagát, és bár tisztában voltak vele, hogy így nem lesznek a legjobb minőségűek, de a szerző megelégedett a jelzésszerű utalással. Ennek ténye és a kötetformátum által determinált kivágások bizonyos szintig magyarázzák a fent említett problémákat.

kapcsolatos festményeket interpretál, utóbbira utal a címmé emelt bibliai idézet⁶⁴ is. Ezek kettő kivételével (*Velázquez: Szent János Patmos szigetén* és *Lucas Cranach: Alexandriai Szent Katalin eljegyzése*) Jézus életének utolsó szakaszát ábrázoló alkotások, a kufárok kiűzésétől az emmausi vacsoráig. A ciklus nem követ kronologikus sorrendet, teljességre sem törekszik — ehhez elengedhetetlen lenne például az utolsó vacsora, a passió történet kezdetének megjelenítése, és amihez Leonardo da Vinci festménye egyértelműen szolgáltatathatna alapot, ha ez lett volna a cél, — mégis jelen van egy bizonyos mértékű asszociációs kapcsolat az egyes egymást követő darabok között, de sokkal inkább a versek festmény-interpretáló módszerében, mintsem azok témájában.

A ciklus felhozatalát áttekintve az *Emmausi vacsora* (*Caravaggio*) darabot kiemeli a „Maradj velünk, mert esteledik”⁶⁵ bibliai idézettel való közvetlen kapcsolódása, hiszen azt Lukács evangéliumának az emmauszi tanítványokról szóló fejezetében mondják a tanítványok az általuk fel nem ismert Jézusnak, ezt követi a vacsora, a kenyértörés, a tanítványok szembesülése Jézus feltámadásával.

Gyurkovics verse⁶⁶ Caravaggio 1601-es, ugyanazon című festményéről szól, aminek reprodukciójának egy kivágása, amin a szemben ülő, jobb karját előrenyújtó Jézus és a tőle balra ülő tanítvány látható, a szöveg mellé van illesztve. A szöveg már az *Istenigazából*-ban is szerepel, de ott még a szerző a festő nevét emeli ki, a kép megnevezése csak alcím; a *Táj, nővel* megfordítja, a kép témája kerül fókuszba alkotója helyett. A szöveg és egyben az egész ciklus feldolgozó módszerét jól szemlélteti a vers.

Felütése, miszerint „Jézus olyan, mint egy nő”, egy gesztussal érzékelteti, hogy a szövegnek nem az általános értelmezés kihangosításával történő képleírás, abba belehelyezkedni vágyó elméleti fejtegetés a célja, hanem kilendíteni az olvasót a hagyományos értelmezői szerepből. Ennek megfelelően Jézus ábrázolása merőben eltér a konvencionálisan elvárttól. Isten fia itt olyan, mint egy nő, arca puffadt, „hajával olyan, mint a néne”, ráadásul „Panaszkodik. És Zsémbe” — bár az evangélium szövegszerűleg nem tagadja ennek lehetőségét, ám ha még ezzel nem is menne szembe, a személyéhez, a megváltáshoz való viszonyulás általános, megszokott narrációjával lehetetlen összeegyeztetni ezt a leírást, aminek egyik fő pontja, hogy a Megváltó:

„...Magyaráz,
de valójában hallgatnia kéne”

⁶⁴ Lk. 24:29.

⁶⁵ Lk. 24:29.

⁶⁶ Lásd: Függelék, 3. vers, 2-3.

Jézus környezete is hasonlóan jellemzett: nem értik, „ijedten nézik a férfiak”. A lírai elbeszélő számára Caravaggio mozdulatokban gazdag képe, ami a Megváltó felismerését követő meglepetést hivatott erősíteni, komikumba fordul át: az öregember kitárt karja nem a perspektíva mélyítését és a kép határainak kiterjesztését szolgálja, hanem

„mutatja, Jézus hogy szállt föl a fára.”

Ez a fajta értelmezői attitűd az, ami egyöntetűen összeköti a ciklus darabjait. El Greco *Krisztus kiűzi a kufárokat* alkotásához írt versének felütése hasonlóan meglepő:

„Csoda, hogy megfeszítették? Dehogya”

Rubens festményén⁶⁷ a keresztről levett Jézust sérült baseball játékoshoz hasonlítja, Mantegna *Getsemáni kert* című képével kapcsolatban az apostolok horkolását fejtegeti, miközben „Jézus nyüszt” az ő „szájukon boldog nyál csorog”, Velázquez Szent Jánosa⁶⁸ „Hülyébb, mint egy király”, Michelangelo *Sírbatételén*: „Sziklás férfiak még a nők is”.

Könnyen lehetne azt állítani, hogy a vers-elbeszélő célja kizárólagosan a keresztény hagyományokat elutasító, azokat fricskázó attitűd megjelenítése. Ám eljárásának, módszerességének megvizsgálása rámutat, hogy a szöveg formabontó megnyilvánulásainak középpontjában a bibliai forrás és a megidézett festmény kapcsolata áll.

A szövegek ilyen fókuszáltságú olvasata rámutat, hogy a versek bár megidézik a képek formai világát, a bibliai témához illeszkedő megjelenítést, és az ennek érdekében alkalmazott formulákat szándékoltan megbontják, mintegy megbolygatva a kapcsolatot a látható és a tudható között. Az ikonológiai⁶⁹ konszenzus megkérdőjelezése az ártatlan szem megállapításait mossa össze a kulturálisan kiművelt tudattal; a festmények alakjait a bibliának megfelelően azonosítja, és az eseményekben elhelyezi, ám a képek motiváltságától elválasztva mutatja be.

Eszerint Jézus azért lehet olyan, mint egy nő, mert a lírai elbeszélő, az ikonográfiai szintet, a pátoszformulákat⁷⁰ mellőzve, kizárólag formai, külső jegyeit tekintve, és csakis Caravaggio festményére érvényesítve annak látja, ez indokolja a szöveg bibliai forrással való disszonanciáját.

⁶⁷ Peter Paul Rubens, *Levétel a keresztről*

⁶⁸ Diego Velázquez, *Szent János Patmos szigetén*

⁶⁹ Erwin PANOFSKY, *Ikonográfia és ikonológia: bevezetés a reneszánsz művészet tanulmányozásába* = E.P. A jelentés a vizuális művészetekben, ford. TELLÉR Gyula. Bp., ELTE BTK Művészettörténeti Intézet, 2011, 284-307.

⁷⁰ Aby WARBURG, *Mnēmosynē : Aby M. Warburg válogatott tanulmányai*, szerk. SZÉPHELYI F. György, ford. ADAMIK Lajos, HAJNÓCZY Gábor, SZÉPHELYI F. György, Budapest, Balassi Kiadó-Magyar Képzőművészeti Főiskola, 1995.

2. Modigliani: Akt

*Modigliani: akt*⁷¹ versének kezdése — „Bámuld az aktot” — nem csak itt lesz cikluscím, hanem már az *Istenigazából*ban is az, ám ott nem a festő-verseken belüli tematizáló célzattal van jelen, csak mint az összes képzőművészet által ihletett darabot összefogó szakasz. Amint dolgozatomban korábban említettem, a *Táj, nővel*ben sem teljesen egységes a ciklus „akt” tematikája: a szakasznak csak egy része foglalkozik meztelen emberi testet megjelenítő alkotásokkal, ami ténylegesen jellemzi, az az általában vett, képzőművészetben sokrétűen megjelenő nőábrázolások — ebbe beletartoznak városi életképek, portrék, stb. Annak válasza, hogy mégis mi indokolja a műfaj ilyen kiterjesztett használatát, leginkább a ciklus címadó versében fedezhető fel.

A szöveg a már idézett felszólítással indít, amiben azt „akt” szó kétféleképpen értelmezhető: egyfelől jelentheti a festményre, mint az aktfestészet egy darabjára irányuló figyelemfelhívást, ugyanakkor azt is, hogy a néző ne az egész képre, hanem az általa ábrázolt testre koncentráljon; egész pontosan „bámulja”, ami érezhetően egy más szintű, a részletes vizsgálódást lehetővé tévő nézés helyett, az egész folytonos és intenzív, de nem dekonstruktív figyelésére vonatkozik.

A felszólítás után tett kettőspont annak kibontására utal, hogy elsődlegesen indokolja ezt, ám ezzel együtt leírja és értelmezi is tárgyát:

„egyetlen igaz
ebben a szobában ezen a földön”.

A szöveg ezt követően először térben

„ijedt testével betölti a teret”,

majd ezt követően időben

„rózsaszín felületével csecsemők
mezítelenségébe nyúlik
és halálok halálával hal meg”

tágítja ki ennek az „igaz”-nak a hatáskörét, ezzel is abszolút érvényét erősítve.

A második strófában a test különböző kiemelt részeinek leírásában a materiális összefonódik a metafizikai igazság és idő fogalmával, előbbit meghaladva, utóbbit magában hordozva. A versnek ezen a pontján az akt szuverenitássá válik, amely „nem önmagához, hajához ér”, még az őt alkotó, formáját hordozó egyéntől is függetlenedik. Ilyen értelemben az aktot nem tárgya, hanem szerepe ruházza fel ezekkel az attribútumokkal, amiket nem az egyes festmény, hanem a műfaj körüli kulturális kontextusok hatása hoz létre.

⁷¹ Lásd: Függelék, 4. vers, 3-4.

Mindamellet a szöveg második felében, a harmadik és a negyedik versszakban az „igazság” általános fogalmát az önazonos individuum problémája váltja fel: az egyént a szerep általi univerzálódás mindentől függetleníti, még önmagától is, és paradox módon éppen ebben a teljes függésmentességben lehet csak igazán szuverén:

„Már – senkié Gyümölcse – önmaga”.

A szöveg az akt gyakorlatának paradoxitását többször érezteti:

„Nem áldozat csak akit föláldoznak
a végtelen örvongó fekhelyén”

Az áldozat és a feláldozás közti különbségtétel a szerep és az önazonosság problémájához tér vissza: eszerint az áldozat szoros értelemben sorsára kiszemelt és azzal teljesen önazonos, ám az akt, akinek helyzete a „végtelen örvongó fekhelyén” olyan, hogy az természetesen ráaggathatja kontextusait, ahol az egyén lecserélhető, lényegileg nem azonos aktuális szerepével.

Az utolsó strófa a meztelenség állapotát a mindentől mentesült önazonossággal és az ezáltal kiszolgáltatottsággal köti össze:

„Addig csak ő – ahogy született
addig csak ő – ahogy szeretett
s a terítetlen ég alatt
nem lelt kegyelmet.”

Ebben az értelmezésben az akt szerepében való ábrázoltság megegyezik a születés és a szeretés állapotának megjelenítésével: nemcsak annál fogva, hogy mind a világrajövetel, mind a romantikus értelemben vett szeretet által magábafoglalt intimitás meztelensége az aktban mint lehetőség folyamatosan jelen van, de az ezekhez inherensen hozzátartozó ráutaltsággal, védtelenséggel és a függéssel — legyen kényszerű vagy önként vállalt — azonosul.

Ezek a szerepek azonban csak a ráirányuló reflexióban realizálódhatnak, ezért a verskezdet felszólítása: az akt „igaz”-sága csak a néző általi figyelésben, „bámulásban” válik totálissá, addig az egyes kép a műfajjal járó kontextusokba helyeződve hasonló képek megszámlálhatatlan tagú sorozatába olvad bele, mint általános értelemben vett akt; az egyén tényleges individualizálódásához csupán az a befogadó általi szemlélet vezethet, ami a kép tárgyának ilyen típusú megjelenítésében a nagyon intim társadalmi gyakorlatok felfedését látatja.

A szöveg csak nagyon minimális, ténylegesen a konkrét műalkotásra vonatkoztatható képi referenciát használ, ilyen az „ovális arc”, „hónalja tiszta ív”, „karja (...) hajához ér”. Annyi azonban ebből is kiderül, hogy a verset ihlető kép nagy valószínűséggel nem a kötetbe

beillesztett *Ülő akt*. A leíráshoz a festő *Kék párnán fekvő akt* című festménye áll a legközelebb, ám a fogalmazás általánossága megengedi azt az értelmezést is, hogy a szövegben benne foglalt test több Modigliani alkotás képi referenciájával is rendelkezzen, ezzel erősítve az akt univerzális aspektusainak érzékeltetését.

Ez a fajta gondolamenet a ciklus más verseiben is jelentkezik, még ha csak részleteiben is: *Cranach melleinél* a címben szereplő női testrész nemcsak az utódgondozással kapcsolatos funkciójától fosztódik meg, de olyannyira függetlenedik mindentől, hogy szinte már absztrahálódik minden testi vonatkozástól:

„az arc is csak otromba maszk,
(...)
csak ez a kis mell ragyog,
(...)
irreális, nem fogható,
nem asszonyi, nem szoptató”

Mindez odáig fokozódik, hogy a verszárlatban mint egyetlen totalitás van jelen:

„a világ ez a kicsi mell,
nem nagyobb nála semmivel”.

Kérdéses azonban, hogy miként értelmeződnek az akt kontextusában a ciklus azon darabjai, amiknek tárgya definitíve nem tartozik a műfaj alá, például a *Les Parapluies (Renoir)*, a *Frauenbildnis* vagy a *Dona Isabel* esetében, amik közül az első egy városi életkép, a másik kettő egy-egy portrét interpretál.

Ezek a versek a nőábrázolás male-gaze általi mindenkori szexualizálhatóságát, a női test megjelenítésben inherens nemiség központúságot láttatják. Egy olyan nézőpontot jelenítenek meg, amiben minden nőábrázolás akt; egyesek aktuálisan azok, másokat a potenciál tesz azzá. Így például Rogier van der Weyden *Hölgy portréján* a kéznek a lényegét az adja, hogy „kit simogatott”, „alsó ajka csóktól/ duzzadtra harapott”, ő maga pedig ezzel azonosítva „ruhába zárt, erényes/ és üdvös szerető”. A *Les Parapluies* fókuszában lévő nőnek a versbeszélő felrója, hogy festékek mögé bújik, cédának mondja, és okolja:

„csupán parázna fény vagy és alak”.

A *Bámuld az aktot* ciklus mellett, hogy a műfaj kiemelkedő képviselőinek alkotástechnikáját külön-külön interpretálja, tárgyában a művészettörténet egy fontos szeletének elméleti problematikuságát és befogadásának lehetőségeit bontogatja.

3. Csontváry és a „festő-versek”

„Festő-versek”, így hivatkozik a kötet saját darabjaira, ez öndefiníciójuk. Ám hogy pontosan mit is takar, nem fejt ki Gyurkovics. Annyi azonban bizonyos, hogy a kifejezés már a *Grafit*tal kapcsolatban is megjelenik, Rónay György⁷² korábban ismertetett kritikájában, feltételezhetően innen veszi át a költő. Az öndefiníció alcímmé emelése és szándékos definiátlansága arra engedi következtetni az olvasót, hogy ezt az űrt a versek ajánlatai által lehetséges áthidalni, és hogy nemcsak lehet, de szükséges valamilyen szinten elvonatkoztatni a klasszikus értelemben vett ekphraszisz gyakorlataitól. Egyik értelmezése, hogy a szerzőt nem is annyira a festmények, inkább a festők ihletik meg, a személyekre fókuszál. A továbbiakban ennek a döntésnek, szándéknak a jelentését és módszerét vizsgálom a kötet Csontváry Kosztka Tivadar személyét interpretáló verseiben.

A kötet négyszer szerepelteti a festőt, négy ciklusába is beemeli, mintegy végigvezetve a versanyag egészén, hogy a szintén róla — és nem festményéről — szóló *Tea (Csontváry)* darabbal zárja a *Táj, nővel* felhozatalát⁷³. Ez azért is említésre méltó, mert pár kivételtől eltekintve, az egyes festőknek vagy műveiknek csak egy szöveget szán a szerző.

A négy versből három első szám első személyben szólaltatja meg a festőt, monológyszerűen. Ez a gyakorlat nem meglepő, a *Magyar ablak*ban található Csontváry vers már a *Grafit*ban is benne van, de más formában. Négy részből áll össze ugyanezzel a címmel a szöveg⁷⁴, a *Táj, nővel* című kötetbe csak az elsőre, az *I. Ihletre* redukálja le a szöveget, ám ahhoz, hogy a későbbiekben jobban érhető legyen Gyurkovics Csontváry-ábrázolása, érdemes az eredeti, hosszabb változatot megvizsgálni, ami a *Grafit* című első kötet *Fények és szavak* ciklusában kapott helyet. Itt a szerző összerendezi festőkkel és írókkal kapcsolatos darabjait, olyanokat, mint a *Rózsaszínű Rembrandt-fejhez*, a *Goya*, *Utrillo* vagy *Zrínyi tusája*, *Vörösmarty*. Ám a ciklus első verse, a *Látnok*, kivételt képez a konkrét személyek, alkotások között; ahogy a *Csak ürügy volt...*, ez is mint egy programadó vers áll az őt követő művek előtt, az alkotás készítésének miértjeit kívánva megmagyarázni. A művész abban az értelemben látnok, hogy az alkotás folyamata számára a dolgok valódi rendjét felfedni vágyó kényszer, sőt, szinte szükséglet, ami alól nem bújhat ki az, akinek hivatása van rá, akit az ihlet nem megtalál, sokkal inkább üldöz, de aminek tolmácsolásához önmagában eszköztelen az ember, csak a művészet ad lehetőséget neki erre. Ez a fajta alkotó-alkotás kapcsolat jelenik meg Gyurkovics Csontváryjában.

⁷² RÓNAY György, *Az olvasó naplója*, Vigília, 1961/6, 369.

⁷³ A címadó verset külön kezelem, akárcsak a programadó *Csak ürügy volt...*-ot.

⁷⁴ Lásd: Függelék, 5. vers, 4-7.

A szöveg négy részből áll, mindegyik első szám első személyben szólaltatja meg magát a festőt. Az *I. Ihletben* az életrajzára — „patikám” — és a festészetére — „a sok sugár, élő kék szalag”, „fények⁷⁵ szörnyű rácsai” — való utalások mellett Csontváry mentális állapotát helyezi a középpontba. A címmel egybevetve kitűnik, hogy a megszűnés, a menekülés, az elszigetelődés, a tagadások sorozatából kirajzolódó helyzet, az ihletettség és a zaklatottságé, nemcsak következmény, hanem motiváció — ez a művész felfogás egybeesik a *Látnok*éval, és rávilágít annak disszonanciájára is: a művészetre való képesség egyfajta teher, amiben a megalkotandó víziója ösztönszerűleg jelentkezik, de a mentális pozíció, ami ezt lehetővé teszi, meg is gátolja annak megvalósítását. Ennek a vizionális művészetnek a soha be nem teljesíthetőségére utal a „a szívembe képet nem teszek, mert eltörik” sor is, és ennek az állapotnak esettanulmányaként olvasható a *II. Lakás* is, amiben a bezártság, a „sárga vitrin” és az örök időt mérő óra képével a tértől és időtől, azaz a valóságtól való elszakadásként van jelen, és ez az alkotást is ellehetetleníti:

„Hurkolja rám, lecsüngő zsinagógára
a bú a vak szobában, évről évre
a mozdulat tehetetlen csomóit.”

A *III. Ablakban*, ahogy a cím is jelzi egy köztes állapot megjelenítése, a megszokás, a belenyugvás kívánsága:

„Legyen nekem könnyű a szomorúság,
(...)
legyen nekem az asztal és a szék
elég négy fal közt, gubanc közepén”

Ez az állapot nem a rendezettségben, hanem a „gubanc közepén” található, a folyamatos konfliktus, a soha be nem teljesedés motivált elfogadásában:

„kapaszkodom a széthulló világba:
idegen kézbe⁷⁶ az apátlan árva
s piros szobákban várom a havat.”

Ezt a hangot az elmúlás ténszerűsége és beletörődése váltja fel a *IV. Kémcső* című részben, ami Csontváry festői pályáját megelőző szakaszát, patikusságát idézi vissza: a kémiai kísérletek, a „narancssárga fémek”-kel és a „Cézanne-kék” kristály kövekkel is festészetét

⁷⁵ Nemcsak Csontváry esetében visszatérő festészeti utalás a fény Gyurkovicsnál. Erre utal a *Fények és szavak* ciklus cím, a *Látnokban* is megjelenik. Hasonlóan visszatérő nála a lobogás, a tűz is.

⁷⁶ vö.: *I. Ihlet*: „hiába nyúlok kéz után”

idézik vissza. Egyfelől az akkor és a most, az elmúlás képe jelenik meg benne, másfelől a világot leképezni vágyó tudomány kudarca:

„...Amit elemeztem
lúggal, savakkal, ma már nem igaz”

Ez önmagában hordozza a lírai alany helyzetét is: a világot művészettel leképezni egy élet során olyan, mint a kémcsőben leképzett természet:

„...nem az igazit
mutatja, csak a drága pillanat
aranygyűrűjét...”

Így lesznek az *I. Ihlet* bénító víziói a lét lényegét felmutató lehetőség helyett

„a másodpercnyi élet
játékait és a tűz fortélyait mutatóvá”.

Bár a *Táj, nővel*ben már nem ebben a teljességében szerepel a *Csontváry*, a három másik, Csontváryt interpretáló vers kontextusában is egy, a festő műalkotásainak megszületéséhez elengedhetetlen mentális portré körvonalazódik.

Az *Athéni sétakocsikázás* című vers⁷⁷ Csontváry *Sétakocsikázás újholdkor Athénban* festményébe helyezi alanyát. Bár ez is monologikus, ám tényszerű közlés módjával elüt a *Csontváry* hangnemétől:

„Nekem már régen meg kell halnom és
ki van tűzve fejemre a bér,
amíg belep az avas szenvedés
és minden gondolatom véget ér”.

A lírai alany, akiben a sétakocsikázás, az athéni táj a halálba tartó, életen való átutazást idézi, tudomásul veszi sorsát. Ám a közelgő elmúlás képe⁷⁸ helyett a sétakocsikázásra fordítja figyelmét:

„De addig élek rózsaszínű tájon,
(...)
de addig még Athénban kocsikázom,
mint merevarcú görög emberek.”

Ez azonban nem az élet megélésére irányuló motiváltságot, inkább az annak szemlélésére való lehetőséget mutatja fel.

⁷⁷ Lásd: Függelék, 6. vers, 7.

⁷⁸ A kocsí egy folyóhoz tart, ami az utazás végpontját, az elmúlást jelképezi, ezzel a görög mitológiai Sztüx-t, az élők és holtak birodalmát elválasztó folyót idézve.

A *Bolondéria* ciklust megnyitó *Szamárháton*⁷⁹ egy, az eddigiektől erősen elütő hangvételi szöveg: a versszakok első szavainak szótagismétlésével, általános ritmikájával és rímtechnikájával egy dalocska hatását kelti, aminek ütemét a szamár járása adja. A vers mellé nincs kép illesztve, de a szövegben Csontváry festményeinek motívumai jelennek meg, mint például a cédrus vagy a Hortobágy. A vers különös hatását az adja, hogy az egyes versszakok között nincs szoros logikai viszony, önmagukban mégis jól értelmezhetők, strukturáltak, még ha tartalmilag szokatlanok is; ezzel az „örült beszéd: de van benne rendszer”⁸⁰ benyomását keltve egy tudat csapongó gondolatai rajzolódni ki képekben. Az utolsó képben azonban az alany mentális kivetülése jelenik meg a magányérzetről, aminek súlya elűti a szöveg addigi könnyedségétől:

„Tá-Tá Tátra van
a hátamon púposan
hogyan viseljem el kegyetlen
egyedül mi hátra van.”

A kötetzáró *Tea* (Csontváry)⁸¹ megszakítja a monológok sorát, első szám harmadik személyben íródik, ezáltal egy új, külső, azaz feltehetően objektívebb nézőpontból megjelenítve a festőt. Az első versszakban megjelenő „végezetül teát főzött” többféleképpen értelmezhető: a „végezetül”-ben megjelenő lezáró gesztus összekapcsolódik a *Búcsú az emberektől* cikluson végighúzódozó elmúlás gondolattal, ezzel a teljes és végleges befejezés érzetét keltve, amire ráerősít a vers mellé illesztett Csontváry *Öreg halász* festménye is, a strófa szimmetrikus szerkezete pedig a teafőzés rituális jellegét erősíti.

A vers első három versszaka egy pszichológiai portrét rajzol ki, aminek egyik fő jellemzője elzárkózás:

„Ki az? – kérdezte, mintha valaki
kopogott volna. – Ki az? Mit akar? –
állt az ajtó előtt bezárva,
elfödve magát paravánjaival.”

Hasonló ellentmondás jelenik meg, mint a *II. Lakásban*: bár a bezártság önkéntesen vállalt, a „mintha valaki kopogott volna” csupán lehetőségességre felelő ismétlődő kérdések, és az ajtó

⁷⁹ Lásd: Függelék, 7. vers, 8.

⁸⁰ William SHAKESPEARE, *Hamlet*, ford. ARANY János, Bp., Európa, 1984, 66. Gyurkovics több interjúban alkalommal is hangoztatja ezt az idézet, elsősorban drámái alapjaként, ám érezhetően máshol is szereti ezt a hatást keltetni: „'Bolond beszéd, de van benne rendszer' — ez a darabjaim logikája.” In ÉZSIÁS Erzsébet, *A Mágus. Portré Gyurkovics Tiborról*. Bp., K.u.K., 1998, 137.

⁸¹ Lásd: Függelék, 8. vers, 9.

előtti várakozás helyzete azt az érzetet keltik, hogy ez az elzárt, magányos állapot inkább kényszeres, mint akart. A kényszeres viselkedés képét erősítik az ismétlések is:

„Húsz éven át a nagy teremben
teát főzött a teát kiöntötte”.

A negyedik versszak felénél a szöveg külső leírásról a belső gondolatok kihangosítására vált.

„mosolygott aztán. Rafaelre⁸² gondolt,
s megtapogatta a falakat,
hogy azokra festhetne még –
egy óriási halott levelet.”

A „levél” visszatérő motívum a versben: először a harmadik versszakban tűnik fel mint ’tealevél’:

„teát főzött, a teát kiöntötte,
nem a levét, a levelét.”

Ez a szokványostól elütő gyakorlat csak az utolsó versszak tükrében, a festéssel való összeköttetésben válik értelmezhetővé; eszerint a tea a festészet metaforájává válik, „leve”, amit elfogyasztanak, azonosul a már megalkotottal a festménnyel, ám Csontváryt nem ez érdekli, hanem a forrása, a „levele”, ami mindezt lehetővé teszi, a valóság⁸³.

Ugyanakkor a falra festés gesztusában, a keretek közé szorítás hiánya mellett, benne van a belső kép külsővé, környezetté alakítására való vágy:

„Csak egy levél lenne – semmi más.
Zöld nagyon nagy levél, de nem lehet.”

A vállalkozás lehetetlenségének okai nem külső, hanem belső gátlások; ahogy az eredeti, *Grafitban* szereplő *Csontváry* részeiben, itt is kirajzolódik a megvalósítani kívánt és a megvalósítható közötti áthidalhatatlanság – hiába fest levelet, az nem az a „nagy levél” lesz, amit meg akart festeni, nem a „levele”, csak a „leve”.

Gyurkovics Csontváry-versein keresztül igyekeztem rámutatni a „festő-versek” főbb jellemzőire. A fent elemzett versek érzékelhetően eltérő hangvételi, hangulatú darabok, különböző nézőpontból szemlélve különböző helyzeteket interpretálnak, ám mindegyik ugyanarra irányul: a festő mentális portréjának körvonalazására. Fontos, hogy ez nem diagnosztizálást jelent, nem von le pszichopatológiai következtetéseket, ám egyértelműen az

⁸² v.ö. *Szamarháton*

⁸³ „Én feláldoztam az életemet megtudandó, mi a való, hogy fejlődik ki a világ és hogy fejlődik tovább, mert minden ami van a pozitívum akaratából fejlődött ki s ami lesz a pozitívum kinyilatkoztatása alapján fog kifejlődni” *Csontváry-émlékkönyv : válogatás Csontváry Kosztka Tivadar írásaiból és a Csontváry-irodalomból*, szerk. GERLÓCZY Gedeon, NÉMETH Lajos, Bp. Corvina, 1976, 84.

alkotás mozgatórugójának tartja a psziché különös, figyelemre és elemző leírásra méltó működését, és fordítva: a festő-versek alanyai csak az alkotásban teljeshetnek ki.

Gyurkovics Tibor, bár a terminust nem ő alkotta, hanem Rónaytól kölcsönzi, kiteljesíti a „festő-vers” fogalmában rejlő lehetőségeket: versei párbeszédbe lépnek a vizuális anyag mögötti személlyel, létező műfajokkal dialogizálva, ám módszereinek sokfélesége okán el is térnek azoktól. Ennek okán, bár a kötet egy részére igen, a „festő-vers”-ekre nem illik rá maradéktalanul az ekphraszisz terminus⁸⁴, sem szerepvers fogalma⁸⁵.

A „festő-vers” sokkal inkább a kötet bizonyos darabjai által kirajzolódó tendenciákat foglal magában, semmint egy szigorúan definiálható terminust. Mégis, ezek a sajátosságok kiválóan érvényesülnek, elválasztják a kötet egyéb típusú alkotásaitól⁸⁶, és körvonalazzák a „festő-versek” mibenlétét: ezen darabok mindegyikét lényegileg alkotóközpontúság, a psziché és az alkotás szoros összefüggésének, egymásra való reflektáltságának előtérbe helyezése jellemzi. Ezek mellett vannak olyan jellemzők, amik több festő-versben is megtalálhatóak, ám nem kötelezően: a cím gyakran csak az alkotót nevezi meg, előfordul, hogy nem egy festményről szólnak, képi világuk az alkotók egész életművéből válogat motivikus, stílus- és hangulatbeli jellemzőket, és sokszor utalnak a festők életútjára, ám mindig a pszichés, mentális tartalmakra kihegyezve, akár monologizálva.

VIII. Összefoglalás

A *Táj, nővel* kötet fordulópontnak tekinthető Gyurkovics Tibor költészetében. Dolgozatomban igyekeztem rámutatni, hogy mind filológiai, mind motiváltságában és versalkotó módszereiben sokrétű és kutatásra érdemes, akár a szerző munkásságának, akár az ekphrasztikus hagyományra utaló, képzőművészettel kapcsolatos versalkotói hagyomány tekintetében.

A kötet megvizsgálásával és az egyes, példaként szolgáló szövegek elemzésével annak bemutatása volt a célom, hogy bár illusztráltságában hiányos, versanyagában nagyon is figyelemre méltó gyűjteményről van szó. Emellett törekedtem a „festő-vers” öndefiníció lehetséges értelmezésének jellemzésére, ám ezzel kapcsolatosan szükséges megállapítani, hogy

⁸⁴ Milián Orsolya definíciójával dolgozom: „a verbálistól eltérő médiumban keletkezett reprezentáció leírását viszi színre úgy, hogy a másik reprezentációs jellegét, megcsináltságát, valamint fizikai hordozóeszközét, azaz közegét, a materiális megjelenést mindig jelöli.” in MILIÁN-BOGYAI Réka Orsolya, *Az ekphraszisz fikciói, Elméleti, történeti és diszciplináris áttekintések az ekphraszisz teoretikus diszkurzusaiban*, 2009, https://doktori.bibl.u-szeged.hu/id/eprint/986/1/orsi_disszertacio.oldszamokkal.pdf. Elérés: 2025.01.08.

⁸⁵ Bár sok vers „megszóltatja” festőket, a festő-versek esetében gyakran előfordul, hogy a szöveg inkább megszólítja az alkotókat, és egyértelműen elhatárolja a lírai alanyt a képzőművész személyétől.

⁸⁶ Lásd: *Emmausi vacsora* (Caravaggio) és *Modigliani: akt* elemzések.

bár az alcím minden verset idesorol, ám a kötet versanyaga módszereiben túl szerteágazó ahhoz, hogy érdemlegesen egy csoportba helyezhetőek legyenek, ezért igyekeztem elemzéseimben olyan szövegeket is érinteni, amiket jellemzően nem lehetne „festő-vers”-nek nevezni.

Irodalomjegyzék

- Arheim, Rudolf. *A vizuális élmény. Az alkotó látás pszichológiája*. Fordította: Sarkadi János, Tellér Gyula. Budapest: Gondolat, 1979.
- Bokor László. Gyurkovics Tibor: *Grafit. Népszabadság* 1961/149.: 8.
- D. Nagy Imre. *Gyurkovics, mint olyan*. Budapest: Gondolat, 1994.
- Dobai Péter. *Vitorlák emléke*. Budapest: Orpheusz, 1994.
- Ézsiás Erzsébet. *A Mágus. Portré Gyurkovics Tiborról*. Budapest: K.u.K., 1998.
- Ézsiás Erzsébet. *Fecskekód*. Budapest: Papirusz Book, 2006.
- Fülöp László. *Mozaik kritikák. Alföld* 1966/7.: 80-83.
- G. Szabó László. *Gyurkovics Tibor Vaskakas. Magyar Hírlap* 1970/267.: 6.
- Gerlóczy Gedeon, Németh Lajos, szerk. *Csontváry-emlékkönyv : válogatás Csontváry Kosztka Tivadar írásaiból és a Csontváry-irodalomból*. Budapest: Corvina, 1976.
- Gyurkovics Tibor. *Grafit*. Budapest: Magvető, 1961.
- Juhász Mária. *Két első kötet. Kortárs* 1961/8. 300-302.
- Kalász Márton. *Kíméletlen önvizsgálat. Élet és irodalom* 1970/47.: 11.
- Kántor Péter. *Halmadár*. Budapest: Magvető, 1981.
- Kaposi Márton. *Grafit. Tiszatáj* 1961/10.: 10.
- Kaposi Márton. *Gyurkovics Tibor: Kenyértörés. Tiszatáj* 1963/9.: 8.
- Kassai Kelemen János. *Gyurkovics Tibor: Emberfia. Tiszatáj* 1966/9.: 780.
- Kelemen János. *Látomás és absztrakció. Élet és irodalom* 1966/20.: 4.
- Kierkegaard, Sören. *Vagy-vagy*. Fordította Dani Tivadar. Budapest: Gondolat, 1978.
- Kiss Dénes. *Gyurkovics Tibor. Jelenkor* 1971/3.: 274-276.
- Lanczkor Gábor. *Verebek és verébfélék – Tandori Dezső ekphraszisz ciklusa*. In Uő. *Nem élhetsz odabent. Ekphraszisz-esettanulmányok*. Budapest: Fiatal Írók Szövetsége, 2015, 61-78.
- Malraux, André. *A képzeletbeli múzeum (részletek)*. In *Fotóelméleti gyűjtemény*, szerkesztette Bán András, Beke László. Budapest: Enciklopédia, 1997, 123-128.
- Mező Ferenc. *Vágyak senkiföldjén. Élet és irodalom* 1978/22.: 10.
- Milián-Bogyai Réka Orsolya. *Az ekphraszisz fikciói, Elméleti, történeti és diszciplináris áttrendeződések az ekphraszisz teoretikus diszkurzusaiban*. Doktori disszertáció, Szegedi Tudományegyetem, 2009. In https://doktori.bibl.u-szeged.hu/id/eprint/986/1/orsi_disszertacio.oldalszamokkal.pdf. Elérés: 2025.01.08.
- Olasz Sándor. *Gyurkovics Tibor: Vaskakas. Tiszatáj* 1971/1.: 80-81.

- Panofsky, Erwin. *A művészettörténet mint humanista tudomány*. In Uő. *A jelentés a vizuális művészetekben*. Fordította Tellér Gyula. Budapest: ELTE BTK Művészettörténeti Intézet, 2011, 234-251.
- Panofsky, Erwin. *Ikonográfia és ikonológia: bevezetés a reneszánsz művészet tanulmányozásába*. In Uő. *A jelentés a vizuális művészetekben*. Fordította Tellér Gyula. Budapest: ELTE BTK Művészettörténeti Intézet, 2011, 284-307.
- Rónay György. *Az olvasó naplója*. *Vigília* 1961/6.: 364-369.
- Rusznay Márta. *Három költő verseskötete*. *Magyar Nemzet* 1966/114.: 13.
- Schaár Erzsébet, Pilinszky János. *Tér és kapcsolat*. Budapest: Magvető, 1975.
- Shakespeare, William. *Hamlet*. Fordította Arany János. Budapest: Európa, 1984.
- Somlyó György. *Talizmán*. Budapest: Interart Studio, 1990.
- Szepesi Attila. *Farsang bolondja*. Budapest: Magvető, 1986.
- Szepesi Attila. *Sorstalan énekek*. Budapest: Magvető, 1982.
- Tamás Attila. *Három fiatal költő*. *Új Írás* 1961/5.: 464-466.
- Tandori Dezső. *Feltételes megálló*. Budapest: Magvető, 1983.
- Tasnádi Attila. *Hozzászólás Szakonyi Károly cikkéhez*. *Kortárs* 1963/10.: 1598-1599.
- Walter, Benjamin. *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*. In http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html. Elérés: 2024.11.18.
- Warburg, Aby. *Mnēmosynē : Aby M. Warburg válogatott tanulmányai*. Szerkesztette Széphelyi F. György. Fordította Adamik Lajos, Hajnóczy Gábor, Széphelyi F. György. Budapest: Balassi Kiadó-Magyar Képzőművészeti Főiskola, 1995.